الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص : تقنيات التلقي في فنون العرض

الخطاب الدرامي بين آليات التلقي وتقنيات التوثيق السينمائي في إحتفالية الشايب عاشوراء

إعداد الطالب :

- زعزع عبد الحق

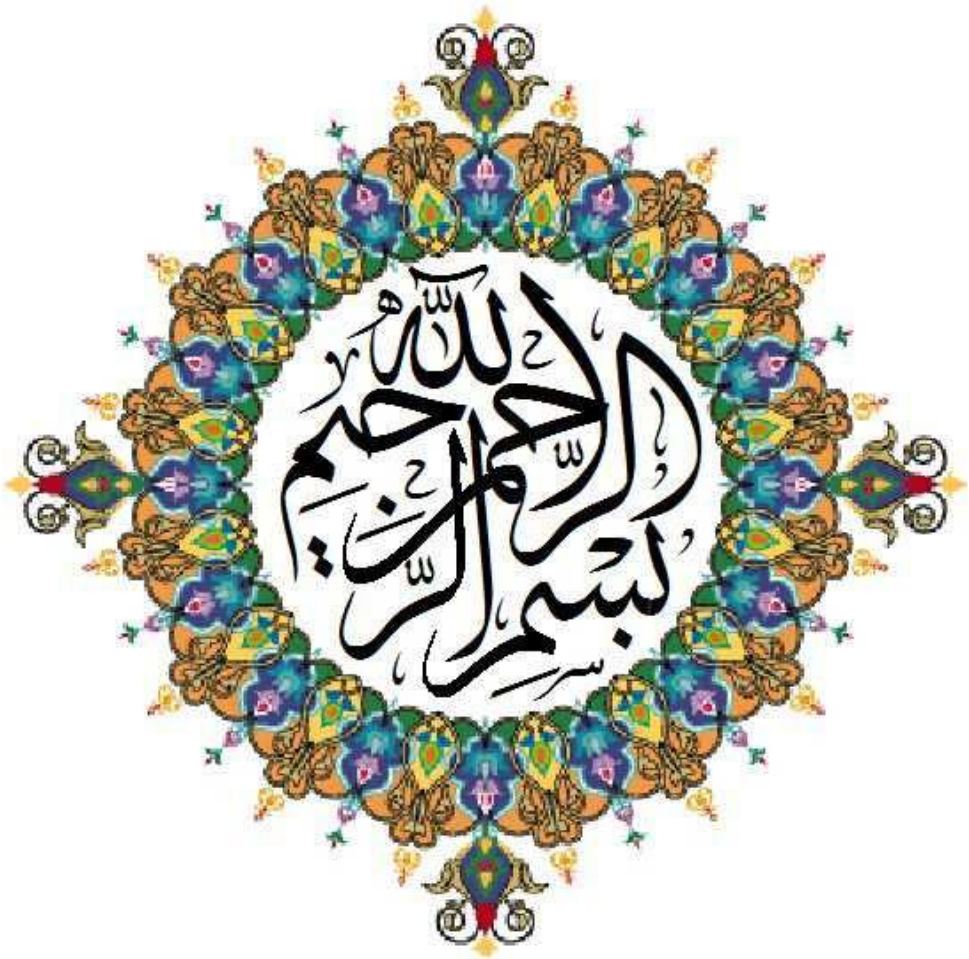
إشراف :

- أ.د / حيفري نوال

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.د محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د نوال حيفري	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
د. أحمد عيسي	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د. خديجة بومسلوك	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د بن عمر عزوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
أ.د مباركي بوعلام	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية : 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحیم

شكر وامتنان

الحمد لله من قبل ومن بعد نحمده ونشكره على عونه وتوفيقه لي بإتمام هذه الأطروحة والصلاة والسلام على سيدنا محمد الهادي الأمين

في البداية أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أستاذ ساهم في تكويني خلال مساري الدراسي، بدءا من الطور الابتدائي إلى غاية الدراسات العليا، إلى الأستاذة د/ حيفري نوال، أستاذتي ومشرفتي التي قدمت لي كل التوجيهات اللازمة، إلى كل من أعانني في إنجاز هذا الفيلم إلى عائلتي وبالأخص والديّ أطال الله في عمرهما الى إخوتي وإلى أصدقائي وبالأخص حمزة كما لا أنسى المخرج: فيصل الذي أنار دربي .

كما أشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد وقدم لي يد العون لإتمام هذا المشروع الذي كان طموحي .

زعزع عبد الحق ✍

الفهرس

- **المقدمة**

- **المدخل**

- البعد الانثروبولوجي 09
- تلقي المسرح الاحتفالي 19
- التأثير والتأثر 28

الفصل الأول : الشايب عاشوراء من الأسطورة الى الإحتفالية .

1-1/ البعد الفكري والتاريخي للإحتفالية 37

2-1/ طقوس الاحتفال في الشايب عاشوراء ومظاهر مشابهة لها 54

3-1/ إثبات المتلقي للأسطورة من المتخيل الى الواقع ومن الواقع الى المتخيل 74

الفصل الثاني : الخطاب الدرامي في احتفالية الشايب عاشوراء .

1-2/ العناصر الدرامية في إحتفالية الشايب عاشوراء 94

2-2/ جماليات الجسد والفضاء في العرض الدرامي 113

3-2/ تلقي الطفل لاحتفالية الشايب عاشوراء بوصفها عرضا مسرحيا 134

الفصل الثالث : الشايب عاشوراء من خلال السينما الوثائقية الاثنوجرافية فيلم : "الأسطورة شايب عاشوراء طقوس إحتفالية بعيون درامية".

1-3/ الإخراج من المسرح الى السينما ودور اللقطة في ابراز الآداء وبناء المعنى 154

2-3/ السينما الوثائقية الاثنوجرافية ومنهج جان روش في دراسة الثقافة وتوثيقها..... 169

3-3/ البناء السينمائي لإحتفالية الشايب عاشوراء وفق نظرية سينما العين لدزيغا فيرتوف فيلم:

"الأسطورة شايب عاشوراء طقوس احتفالية بعيون درامية" أنموذجا 184

- **الخاتمة** 209

- **قائمة المصادر والمراجع** 212

- **ملخص البحث**

- **الفهرس**

المقدمة

إن الممارسات الدرامية والاحتفالات الفرجوية لطالما كانت تمثل هوية المجتمعات وتاريخها، حيث لجأت إليها الشعوب للتعبير عن أفكارها وفرض ذاتها وإحياء أساطيرها لتتخذ منها طقوسا تقوم بها كلما وصلت فترة إحياءها، لتجعل من الفكر الإنساني وعاء يحفظها، ومن الجسد وسيلة للتعبير عنها، ومن المتلقي ذاكرة تؤرخ لها وتسهم في ممارستها لتبقى هذه المجتمعات محافظة عليها.

ومع تطور الزمن اتخذت من هذه الأشكال الفرجوية فضاء تعرض فيه طقوسه، ومن أشخاص يؤدون أدوارا معينة بحركات جسد تحركها أصوات الموسيقى، ضمن مشاهد محددة، يقدم فيها خطابا غنيا بالرموز والدلالات، ويلعب فيها المتلقي دورا رئيسيا، وهنا ولد ما نسميه بالمسرح الاحتفالي.

تعتبر فنون العرض من أهم وسائل التعبير انتشارا لقدرتها في تأثيرا على المتلقي، وقد لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا هذا مجسدا للقيم التعبيرية، التي تنمو في ذاته للتغلب على قوى الطبيعة ولإيمانه بأن تلك الطقوس التي تجسد أساطير ثقافتهم، عبارة عن قوى تدفع عنهم الشر وتدر عليهم بالمنفعة ليجعلوا من شخوص إنسانية أو حيوانية آلهة أو أنصاف آلهة ذات طابع مقدس يؤمنون بها ويخلدونها في ذاكرتهم الجماعية.

ولتتحول بمرور الزمن وبتعاقب الحضارات الإنسانية التي حافظت على هذه الأساطير لتصبح بمثابة احتفاليات فرجوية أكثر منها قدسية تحمل هموم واعتقادات مجتمعاتنا السابقة ومن أهم هذه الفرجات الشعبية **احتفالية الشايب عاشوراء** التي لها امتداد خارج القارة الإفريقية وهي من المظاهر الأولى لنشأة فن درامي متكامل نجده الآن يحتوي على كل العناصر الدرامية التي من خلالها.

تقدم لنا تلك الاحتفالات العديد من الخطابات التي تحمل من الدلالات ما يجعلها تترسخ في الذاكرة الجماعية للإنسانية، وتقاوم على الرغم من كل التطورات الحاصلة والثقافات الواردة لتبقى محافظة على شكلها وبنيتها الأساسية، فخطاب الجسد الذي يقدمه المؤدون متخفين وراء أقنعة لها، من العراقة والدلالة ما يثبت أن الأثر الذي تركتها في المسرح أعمق من الأثر الذي تركتها في الحروب والطقوس الدينية وبالتالي كان ينقل معه حالة من السحر للمتلقي .

فهذا الخطاب الدرامي الذي تقدمه احتفالية **الشايب عاشوراء** يحتاج إلى الوسيلة السينمائية لتوثيقها ودراستها وحمل دلالاتها ومعانيها إلى المتلقي، ليثري به الخطاب الذي أنتجه انطلاقا من ثقافته وانتماءه وكذا دراساته المسبقة، لأن هذه الاحتفالية اندثرت في العديد من المناطق بسبب العديد من الأسباب فأصبحت عبارة عن حكايات وروايات يحكيها الأجداد.

فسعينا من خلال الاستعانة بالسينما كوسيلة سمعية بصرية مؤثرة لها من القدرة ما يمكنها من اختراق الحدود الزمانية والمكانية، لتخلد هذه الاحتفالية و لتبقى راسخة عبر الأجيال، وعملنا أيضا على دراستها دراميا من خلال مختلف العناصر التي تحتويها، لأنها تبقى من البوادر الأولى لنشأة المسرح إن لم نقل هي الأولى لأن ثقافتنا في تلك الفترة كانت شفهية أكثر منها مكتوبة مما جعل الثقافات الأخرى تدون ذلك، وتجعل من مختلف المظاهر الاحتفالية و الطقوسية التي تقوم بها بوادر أولى لنشأة المسرح .

ولهذا الدوافع تكتسي دراستنا أهمية بالغة، نابعة من الأهداف التي نريد الوصول إليها، والممثلة في تناول مختلف الطقوس التي تقام في **احتفالية الشايب عاشوراء** بوصفها شكلا من أشكال المسرح من خلال التطرق إلى مرجعياتها الأنثروبولوجية وتحليلها كظاهرة اجتماعية ثقافية وفنية .

مما دفع بنا لاختيار موضوع الخطاب الدرامي في **احتفالية الشايب عاشوراء** وآليات و تقنيات توثيقه سينمائيا أسباب عدة، و لأنه بمحض الصدفة، و إنما كان نتاج بحث مسبق خلال طور الماستر من جانب اثنوجرافي و سينمائي و من جهة أخرى هو التعرف على الأشكال الدرامية و مرجعياتها الأنتروبولوجية لاسيما الأساطير والطقوس بوصفها ممارسة دينية ساهمت في بناء الأداء المسرحي انطلاقا من طبيعة المجتمعات و خصوصيتها.

لذا كان اهتمامنا بهذا الجانب من وجهة نظر درامية، أنتروبولوجية و سينمائية، من خلالها تم بناء تصور للموضوع بهذا الشكل ليشمل هذه الدراسة و يكون متشبع ومتنوع، كما أن قلة الدراسات التي تهتم بمثل هذا النوع من التراث اللامادي من وجهة نظر درامية في **الجزائر** عكس ما نجده في **المغرب** كانت محفزا لخوض غمار البحث والكشف عن احتفالية **الشايب عاشوراء** وفق هذا الاتجاه بالرغم.

لأن تلك الاحتفاليات تتشابه وبعض الفرجات في مختلف المناطق في **الجزائر** أو **المغرب** أو تونس أو دول أخرى والتي أبهر بها المتلقي في عروض عدة لأحد الأفلام التي أنتجتها بعنوان "**حماة الأرض**" وقدمتها في طور الماستر والتي توجت بالعديد من الجوائز داخل الجزائر وخارجها وكانت موضوع دراسة في عدة ملتقيات وهذا بفضل هذا الموضوع "**احتفالية الشايب عاشوراء**" الذي كان حبيس منطقة **تكوت** بولاية **باتنة** رغم تواجدها ببعض المناطق التي تحييها باحتشام.

من هذا المنطلق عنونت دراستي بـ : الخطاب الدرامي بين آليات التلقي وتقنيات التوثيق السينمائي في **احتفالية الشايب عاشوراء** ومن خلاله تم طرح الإشكالية الأساسية لبحثنا، كالتالي:

– فيما يتجلى الخطاب الدرامي الموجه للمتلقي في احتفالية **الشايب عاشوراء** باعتبارها فنا مسرحيا ؟

– وماهي طرق وتقنيات توثيقه وتقديمه للجمهور من خلال السينما ؟

وضمن هذه الإشكالية الرئيسية عملنا على الإجابة على العديد من الأسئلة الفرعية للإحاطة بالموضوع من مختلف الجوانب وهي كالآتي :

– ماهي مختلف الفرضيات التي كانت بوادر لظهور **احتفالية الشايب عاشوراء؟**

– ماهي مختلف الطقوس التي تمارس في هذه الاحتفالية؟

– وماهي مرجعياتها الإنثروبولوجية؟

– ماهي طبيعة المتلقين وما هو دورهم في هذه الاحتفالية ؟

– ماهي مختلف العناصر الدرامية التي دفعتنا أن نعتبر هذه الاحتفالية فنا مسرحيا؟

– كيف يمكن للسينما أن توثق هذه الاحتفالية وتقدم لنا هذه الدراسة انطلاقا من النظريات الأولى التي أسست للفيلم الوثائقي وللفن السينمائي الإثنوجرافي ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة قسمنا موضوع دراستنا حسب خطة كانت في مقدمته مدخل وبعده ثلاثة فصول جمعنا فيها بين الجانب النظري لتقديم الموضوع والجانب التطبيقي لتحليل وإثراء وإثبات ما تم تقديمه حيث تطرقنا فيها إلى ما يلي :

تناولت في المدخل البعد الأنثروبولوجي الذي يهتم بدراسة الإنسان وثقافته من خلال الإحاطة به من مختلف الجوانب بهدف الكشف عن خبايا ثقافتنا الضاربة في أعماق تاريخ الإنسانية التي تستعمل الوسيلة السينمائية في العديد من هذه الدراسات للبحث والتوثيق وعرض مختلف النتائج المتوصل إليها على أكبر عدد من المهتمين بهذا الميدان ثم انتقلنا إلى المسرح الاحتفالي ودور المتلقي في إنتاج الدلالة وإتمام بناء المعنى وأخيرا قضية التأثير والتأثر في الفنون وخاصة في المسرح الاحتفالي .

في الفصل الأول كانت الدراسة أنثروبولوجية أكثر منها درامية حيث عنونته بـ : **الشايب عاشوراء** من الأسطورة إلى الاحتفالية والذي تطرقت فيه إلى البعد الفكري والامتداد التاريخي لاحتفالية **الشايب عاشوراء** ثم انتقلت إلى عرض مختلف الطقوس التي تقام أثناء إحياء هذه الاحتفالية وكذا مختلف المظاهر المشابهة لها ثم دور المتلقي في إثبات الأسطورة التي تتضمنها الاحتفالية من المتخيل إلى الواقع ومن الواقع إلى المتخيل من خلال مشاركته الفعالة في هذه العملية .

أما في الفصل الثاني فكانت الدراسة من جانب فني درامي تمحورت حول الخطاب الدرامي الذي تحمله **احتفالية الشايب عاشوراء** والذي تسعى إلى ترسيخه خاصة في الأجيال اللاحقة فأستهل هذا الفصل بتفكيك وإبراز مختلف العناصر الدرامية التي تحتوي عليها **احتفالية الشايب عاشوراء** ومن ثم التركيز على جماليات الجسد والفضاء في العرض الدرامي وحضور الطفل كمتلقي أساسي ومشارك فعال ومساهم في الحفاظ على هذه الاحتفالية .

وختاما لهذه الدراسة ركزنا على دور السينما الوثائقية الإثنوجرافية في الحفاظ وتقديم مختلف الدراسات الثقافية من خلال إنتاج فيلم بعنوان "**الأسطورة شايب عاشوراء طقوس إحتفالية بعيون درامية**" يكون مرفقا بهذه الدراسة فكانت بداية الفصل حول السينما الوثائقية الإثنوجرافية ومنهج **جان روش** في دراسة الثقافة و التقنيات التي كان يستعملها في توثيقه لمختلف دراساته ثم انتقلنا إلى عرض تقنيات الإخراج بين المسرح و السينما ودور اللقطة في إبراز الأداء وبناء المعنى وعلاقة المتلقي بهذه الأعمال الفنية وفي النهاية عرضنا طريقة إعادة تشكيل **احتفالية الشايب عاشوراء** وبنائها سينمائيا وفق نظرية سينما العين **لدزيغا فيرتوف** التي اتخذناها كمنهج في عملية إخراجنا لفيلم وثائقي يتطرق إلى موضوع البحث بعنوان :"**الأسطورة شايب عاشوراء طقوس احتفالية بعيون درامية**" .

وبما أنه لا تخلو أي دراسة من منهج يحدد طريقة البحث ويؤطرها اخترنا المنهج التاريخي والمنهج السيميائي للإحاطة بالموضوع وتحليله من مختلف الجوانب والوصول إلى تحقيق وإنتاج المعنى لأنه أساس التفاعل بين العرض والمتلقي .

أما بالنسبة لمختلف المشاكل التي اعترضتنا خلال مسار بحثي فهي قلة المراجع التي تهتم بالدراسات الأنثروبولوجية أو الدرامية الخاصة بمثل هذه الاحتفالات وخاصة في الجزائر وكذا نقص الإمكانيات التقنية لإنتاج فيلم يرقى إلى المستويات الاحترافية من ناحية جودة الصوت والصورة، رغم ذلك كانت هذه العراقيل بمثابة محفز أكثر للعمل وتقديم عمل مقبول، و في النهاية، و مهما كانت المادة العلمية المقدمة، ومهما كانت النتائج المتوصل إليها فمن المؤكد أن البحث أغفل عن الكثير من الجوانب لأن هذه الدراسات تتباين من حيث وجهات النظر بالنسبة لكل باحث، و تبقى هذه الدراسة خطوة مستقبلية للتعميق والتنقيح والإضافة.

المدخل

- البعد الانثروبولوجي .
- تلقي المسرح الاحتفالي .
- التأثير والتاثر .

- **البعد الأنثروبولوجي :**

وجد عبر تاريخ البشرية العديد من العلوم التي أسهمت في كشف وإبراز العديد من الفرضيات التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالكائن البشري وما ينتجه ويقوم به من مختلف الأعمال، "فمنذ قديم الزمان، لاحظ الإنسان بصفة عامة الفروق القائمة بين شعوب الجنس البشري، واهتم بمعرفة الطبيعة الإنسانية، وتفسير الاختلافات في الملامح الجسمية، ولون البشرة، والعادات والتقاليد، والديانات والفنون وغير ذلك من مظاهر الحياة؛ وفي هذا الإطار تطورت الدراسات خلال العصور وتبلورت بنشأة فرع جديد من فروع المعرفة أصطلح على تسميتها (بالأنثروبولوجيا) **Anthropology**" [1] .

ولما كانت اهتمامات الدراسة والبحث الأنثروبولوجي كثيرة وعديدة، نتج عنها عدة فروع وأقسام، فهناك من يهتم بالدراسات الفيزيقية **Physical Anthropology** والتي أطلق عليها مصطلح الأنثروبولوجيا الجسمية "للإشارة إلى دراسة الجانب العضوي أو الحيوي للإنسان" [2].

وهناك ما يهتم بالنواحي الاجتماعية والثقافية في حياة الإنسان والذي يسمى بالأنثروبولوجيا الثقافية **Cultural Anthropology** وهناك فرع اهتم بدراسة اللغات، والآداب، واللهجات، وفرع كان موضوع دراسته الشخصية والجوانب النفسية.

"فالإنسان البدائي بعد أن اكتشف الرمز عفويا، من خلال وضع بصماته الفنية الأولى، على الصخور أو المعادن التي استخلصها من الطبيعة عن طريق الصدفة ودقة الملاحظة انتقل إلى صناعة الحرف من الخط وتقسماته بعد أن نزع الألوان من الطبيعة وتعلم الزخرفة فراح يتمم فسيفساءه الفنية، هذه باستغلال الحركات فنظم الرقصات، بعد أن مزج الكلمات بالإيقاع والأنغام الصوتية، فكانت الأناشيد والأغاني في شكل بدائي تعبر عن حاجاته، البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية."[3]

1 - حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، الكويت، 1986، ص 13 .
2 - مرجع نفسه، ص 14 .
3 - عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، عين تيموشنت، الجزائر، ط1، 1993، ص12.

تلك الظواهر أسهمت في تفرع الأنثروبولوجيا عبر مراحل تطور البشرية، حتى صارت تتضمن فروع تركز مجال اهتمامها على دراسة شؤون الحياة المعاصرة، كالأنثروبولوجيا الحضرية مثلا: "إن ما يدرجه الأمريكيون تحت عبارة **(الأنثروبولوجيا الثقافية)** يصطلح الفرنسيون على الإشارة إليه **بالإثنولوجيا**، أو **الأثنوجرافيا** في بعض الأحيان"[1] والذي كان ولا يزال موضوعه الأول دراسة التراث كعنصر أساسي من الثقافة والتي يعرفها **وينيك*** **Winick** بأنه ((دراسة الثقافات المختلفة ... دراسة وصفية غير تفسيرية في المقام الأول)).

كما يقول عنها **هوبل**** **E. Adamson Hoebel** أنها ((ذلك القسم من علم **الأنثروبولوجيا** الذي يختص بالتسجيل الوصفي للثقافات))؛ ويعرف عالم فرنسي آخر– هو **سيبيوه *****Paul Sébillot** – ميدان الفولكلور بأنه ((**الأثنوجرافيا التقليدية**))؛ وينظر **لوي****** **Lowie** إلى **الأثنوجرافيا** نظرة أشمل، إذ يعرف هدفها الأمثل بأنه": ((الوصف الكامل لجميع الظواهر الثقافية في كل مكان وكل زمان))"[2] .

ومن أبرز هذه الظواهر الاحتفالات ومختلف العادات فنتج عن ذلك العديد من الدراسات التي أعطت تعاريف مختلفة للتراث من الناحية الأنثروبولوجية ومن أبرزها تفسير وتحليل مختلف أنواعه، فَتُقَدِم **شارلوت سميث******* **Charlotte Smith** كتابا بعنوان موسوعة علم الانسان المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية والذي يعتبر بمثابة قاموس

---

1 - مرجع سابق، ص 16 .

* **وينيك Charles Winick (1922- 2015):** باحث وأستاذ أكاديمي درس بمركز الدراسات العليا بجامعة سيتي في نيويورك وكلية مدينة نيويورك، كما درس في جامعة كولومبيا إختص وينيك في علم النفس والانثروبولوجيا وعلم الاجتماع أشتهر بدراساته في مواضيع الجنس والادمان على المخدرات والدعارة فألف أكثر من 20 كتاب حول ذلك.

** **هوبل E. Adamson Hoebel (1906–1993):** دكتور في علم الانسان درس الاثنوغرافيا في العديد من الجامعات كنيويورك وأكسفورد، له الفضل في تطوير وسيلة لتحديد الممارسة القانونية من خلال الوصف الإثنوغرافي للحالات والمشكلات، بما في ذلك الوساطة والتفاوض وكذلك الفصل في الأحكام، بدون اللجوء للمحاكم الرسمية بل عن طريق تطبيق "دراسة الحالة" وتأثير المعايير الاجتماعية وهذا بعد الدراسات التي أجراها على العديد من الشعوب.

*** **سيبيوه Paul Sébillot (1843-1918):** هو باحث إثنوغرافي فرنسي وكاتب، درس القانون وكان مهتم بالرسم يتميز بأصوله البريطانية كرس مختلف بحوثه حول منطقته التي ولد فيها، له العديد من الدراسات والمؤلفات .

**** **لوي Robert Harry Lowie (1883 – 1957):** باحث اثنوغرافي وأستاذ جامعي ولد في النمسا مختص في دراسة سكان الهنود بأمريكا الشمالية وقد شارك بقوة في تطوير النظريات الأنثروبولوجية الحديثة.

2 - ايكيه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999، ص 17 .

***** **شارلوت سميث (1749-1806) :** هي كاتبة وباحثة أنثروبولوجية بريطانية نشرت العديد من الروايات والمؤلفات الشعرية في عدة جوانب سياسية ورومانسية .

يشرح العديد من المصطلحات، خاصة من زاوية الأنثروبولوجيا الثقافية المعاصرة، حيث تقول **سميث:** "يعني التراث مجموعة من العناصر أو السمات الثقافية المترابطة، والتي تستمر في البقاء عبر فترة زمنية طويلة نسبيًا".

وقد تستخدم هنا كلمة التراث في الأنثروبولوجيا بديلا عن أنماط المعتقدات والعادات الاجتماعية، والقيم، والسلوك، والمعرفة، أو الخبرة التي تنتقل من جيل إلى جيل عن طريق عملية التنشئة الاجتماعية داخل مجتمع معين لذا "فعلاقة المسرح بالتراث ليست جديدة على ما يبدو، لأن العلاقة بينهما تغوص بجذورها في أعماق التاريخ السحيقة، فقد ولد المسرح الإغريقي في أحضان التقاليد الشعبية، فكان التراث أحد مكوناته المؤثرة، وظل يبصم بعمق على جسد المسرح مشكلا ومشخصا ومطورا ."[1]

وفي المقابل وعلى الجهة الأخرى سعى العديد من علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور إلى تمييز أشكال التراث كالاحتفاليات التي تعتبر نقل أو إحياء أو تأثير مباشر أو غير مباشر، والتراث التكويني الذي يعد مكملاً للتراث الاجتماعي، ويتضمن كذلك عملية النقل من جيل إلى أخر، أو من مرحلة إلى أخرى بما "أنه هو أيضا الشكل التعبيري الأب الذي عنه تولدت وتفرعت كل الأشكال التعبيرية المختلفة، فهو المصدر الأساس الذي تولدت عنه كل الفنون (الشعر–الرقص–الغناء–الرسم–النحت) هذه الفنون التي تتعاون فيما بينها لتعبر عن حالات بسيطة أو مركبة من الوجود الإنساني (الحزن– الفرح– الغضب– الخوف– القلق– الاندهاش– الرضى– الرفض– التردد– الثورة)"[2] .

تميز علم الانثروبولوجيا بتطوره من مختلف الجوانب وخاصة في مناهج وطرق البحث "وأصبح أسلوب الدراسة الحقلية نقطة انطلاق لعملية نقدية جديدة وكان النقد في أغلبه موجه إلى الطريقة التقليدية في البحث الميداني، حيث كان مسموح فيها أحيانا للباحث بدراسة الوقائع الأنثربولوجية بصورة تغلب عليها رؤيته الخاصة، التي لا تخلو من التأثر بقيمه ومعتقداته ولغته واتجاهاته على رؤية الأهالي ذاتهم وهذا أسلوب من شأنه إنتاج

1 - محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة بغداد، 1983، ص 84.
2 - مرجع نفسه، ص 93 .

المؤلفات الضخمة دون أن يؤدي إلى تعميق الفهم."[1] وهو ما يجعل الباحث يتميز بالموضوعية فلا يتأثر بل يؤثر، فالذاتية لا مكان لها في البحث والدراسة.

تلعب الدراسات الأنثروبولوجية دورا مهما في ميدان العلوم الاجتماعية فهي تعمل بالدرجة الأولى على انتقاء بعض الظواهر الاجتماعية والثقافية ثم تحليلها ودراستها وبعد ذلك الكشف عن النتائج والنظريات وذلك من خلال كل الوسائل السمعية البصرية المتاحة أين "أصبح الفيلم الاثنوجرافي طريقة رئيسية من طرق التعبير، ووجد فيه بعض الأنثروبولوجيين أداة جديدة لعرض نتائج بحوثهم الميدانية" [2]

فقاموا بتوثيق العديد من المواضيع الثقافية وبالتالي ساهموا في الحفاظ على جزء كبير من الإرث الثقافي من الضياع، "ويذهب كل من **بانكس*** **Banks** و**مورفي**** **Morphy** في كتابهما عن الأنثروبولوجيا البصرية، إلى أن الأنثروبولوجيا نفسها هي عملية تصوير، تقوم بعملية الترجمة الثقافية وعرضها سينمائيا؛ إذ تصور ثقافة معينة أو قطاعا معينا من المجتمع لجمهور أنثروبولوجي، يضم هو نفسه أفرادا ذوو خلفيات ثقافية مختلفة، أو ينطلقون في حياتهم من أسس ومبادئ ورؤى مختلفة؛ من هنا فان فهم عملية التصوير الثقافي المقارن (أو عبر الثقافات) يمثل عنصرا متكاملا كل التكامل مع الأهداف العامة للعلم الأنثروبولوجي" [3]

---

1 - فتحية محمد إبراهيم، وآخرون، مدخل لدراسة الأنثربولوجيا المعرفية، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992، ص79.
2 - محمد الجوهري وآخرون، الأنثروبولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص 321 .

*** بانكس Marcus Banks:** أستاذ في معهد الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية بجامعة أكسفورد يهتم بكل ما يتعلق بالانثروبولوجيا البصرية، والأفلام العرقية، ودراسة الاثنيات والمجتمعات الحضارية خاصة في الهند، كما اهتم بالسينما الاثنوغرافية في دراساته وسعى الى تطوير نظريات توثيقية حول أساليب البحث.

**** مورفي Morphy :** هو أحد علماء الأنثروبولوجيا المختصين في الفن والأنثروبولوجيا البصرية شغل منصب رئيس قسم الأنثروبولوجيا بجامعة لندن ألف العديد من الكتب وقام بالعديد من الدراسات الميدانية كانت إحداها في شمال استراليا كما ساهم في إعداد العديد من الأفلام وشارك في العديد من المعارض في المتحف الوطني بأستراليا كان يهدف الى عرض البحوث الإنسانية ونتائجها على أكبر قدر ممكن من الجمهور، تحصل سنة 2013 على ميدالية the Huxley Memorial medal من المعهد الملكي للأنثروبولوجيا ، وفي عام 2017 حصل على جائزة الخدمة المتميزة للهيئة.

3 - جان بول كولين وكاترين دوكليبل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، تر: غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص 6 .

الذي يعتبر أبرز التخصصات في العلوم الإنسانية التي تهدف إلى الكشف عن ثقافات الشعوب "وكذلك عن العلاقات أو العلاقات التي تنشأ بين الإنسان والفضاء الذي يعيش فيه، نذكر منها نظرية (المكان الاجتماعي) عند **بيتربوغارودس*** **P Bogardos**، والمكان الاجتماعي الثقافي عند **بيترسوركين**** **P Sorkin**. كما درس **آرثر هالوويل***** **A Hallwell**، المسافات على الصعيد التقني، وذلك بوصف طريقة قياسها في الثقافات المختلفة، في حين عالج **ماكس جامر ***** **Jammer M**، مفاهيم المكان بما في ذلك أسسها التاريخية من وجهة نظر الفيزياء، أما **كورت ليفين****** **K Lewin**، فقد طبق المفاهيم المكانية أو **الطبولوجية Topology** على نظرية الشخصية وسلوكها"[1].

فلا شك أن كل مجتمع مرتبط بظروف عصره الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتي تؤثر في صياغة عاداته وتقاليده وفنونه انطلاقا من الحيز المكاني أو الجغرافي الذي لا يمكن فصله عن تلك الفنون "وهكذا نجد أن المسرح لا ينشأ من فراغ، ولا ينمو من عدم فهو يولد تلبية لاحتياج، فالمسرح حاجة أولا وأخيرا، وكل التجارب الثابتة في تاريخ المسرح العالمي، تؤكد أن الظاهرة المسرحية، لم تنشأ من عدم، وإنما نشأت تلبية لحاجة الجماهير"[2] .

---

* **بيتربوغارودس Peter Ludwig Berger :** عالم اجتماع أمريكي وعالم ميثولوجيا من أصل نمساوي درس بالعديد من الجامعات وآخرها كان بجامعة بوسطن سنة 1981 ليصبح منذ عام 1985 مديرًا لمعهد جامعة بوسطن للثقافة والدين والشؤون العالمية (CURA) وأستاذا في عدة كلياتها.

** **بيترسوركين P Sorkin :** أكاديمي وناشط سياسي في روسيا، هاجر من روسيا إلى الولايات المتحدة في عام 1923. وفي عام 1930، أسس قسم علم الاجتماع في جامعة هارڤرد. إذ يعتبر عضواً بارزاً في أكاديمية العلوم الاجتماعية الأمريكية ورئيساً للمؤتمر العلمي للعلوم الاجتماعية، كان سوروكين معارضا متحمسا للشيوعية وقد اشتهر بمساهماته في نظرية الدورة الاجتماعية.

*** **آرثر هالوويل A Irving Hallowell:** من أول المؤسسين للأنثروبولوجيا الأمريكية الرائدة في التاريخ وكذا النظام الناشئ، ركز بحثه الميدانى على سكان الهنود فى أمريكا الشمالية، وفي كندا ثم في الولايات المتحدة.

**** **ماكس جامر Max Jammer (1915-2010):** فيزيائي وفيلسوف من أصل ألماني. عمل كأستاذ في العديد من الجامعات كالمعهد الفيدرالي للتكنولوجيا في زيوريخ وجامعة غوتنغن ومعهد هنري بوانكاريه وجامعة كولومبيا والجامعة الكاثوليكية الأمريكية في واشنطن العاصمة وجامعات أخرى في الولايات المتحدة وكندا.

***** **كورت ليفين Kurt Lewin (1890-1947):** عالم أمريكي من أصل ألماني متخصص في علم النفس الاجتماعي والسلوكي، ركز بحثه على "البحث الإجرائي" ، وعلى "نظرية المجال" ، ويعود الفضل في ذلك إلى مفهوم "ديناميات المجموعة"، وهو مفهوم رئيسي لـ "علم النفس الصناعي" الذي أصبح فيما بعد علم نفس العمل . وهو معروف أيضًا بكونه أول من اعتبر علم النفس "علمًا متينًا" خاصة في بحثه السلوكي.
الروح العلمية والإنسانية ، التي تميزت بظهور النازية في بلده الأصلي ، كرس حياته كلها للدفاع عن قيم التسامح والحرية على وجه الخصوص من خلال عمله لتعزيز الديمقراطية داخل الجماعات الإنسانية.

1 - أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2010، ص33-34.

2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 18 .

وهذا ما نكتشفه في احتفالية **الشايب عاشوراء** بمنطقة **تكوت** أو ببعض المناطق الأخرى التي ارتبطت بالتحولات والتغيرات التي عرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ لذا فـ "طبيعة العلاقة بين الإنسان والفضاء الذي يحيط به ليست من النوع الفيزيائي فحسب، فمفهوم الفضاء يختلف بين الشعوب والثقافات والحضارات... وهذا ما يقودنا إلى البحث في مفهوم الفضاء (المكاني) الاجتماعي، وعلاقته الوطيدة بالفضاء المسرحي وتطوراته والتي أسماها **إيتيان سوريو**: السلطة الخاصة للحدث الجمالي"[1]

فأصل سكان هذه المناطق يعود إلى **الحضارة النوميدية** إلا أن التغيرات التي حدثت أثرت في تلك المجتمعات "فيبدو أنهم عرفوا منذ آلاف السنين، قبل الميلاد – شعوبا عديدة، تسكن شمال وطنهم؛ مثل: الإغريق، الرومان، والوندال، والإفرنج، والجرمان، والقوط، والصقالبة ... وغيرهم وهذا ما تشير إليه بعض النصوص التاريخية، التي تسجل وجود فئات أمازيغية ضمن الجيوش المشكلة من شعوب البحر، منذ بداية القرن الثالث عشر قبل الميلاد"[2] ولكن هذه الحروب والصراعات التي عاشها الإنسان الأمازيغي من أجل الأرض والبقاء جعلته يؤثر ويتأثر مثله مثل مختلف الشعوب.

"فالشعوب كلها تتأثر وتقتبس من غيرها، وبذلك تتبادل الإنسانية الخبرات والتجارب، وهكذا تمتزج الثقافات، وتلقح الحضارات بعضها بعضا، ومن هنا يأتي التنوع والثراء"[3] في مختلف الفنون والآداب وخاصة الفنون الشفهية و الفرجات الشعبية المكونة لتراثنا اللامادي التي أسهمت في ثراء ثقافة مجتمعاتنا. "فلن يستطيع الإنسان أن يرى صورة نفسه إلا في طيات نفسه وفي أعماق قلبه، وذلك بأن يتعمق فحص ضميره ثم يتفهم ما يدور في ضمير الآخرين، لأن الآخرين يحكمون علينا بأن نظل إلى الأبد على الصورة التي استقر حكمهم على أنها صورتنا"[4]

---

1 - أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 31.

2 - بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية (أدوارها-مواطنها-أعيانها)، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص78-79.

3 - مرجع نفسه، ص62.

4 - لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964، ص 163.

لجأ الإنسان إلى الاحتفال ليعبر عن مكنوناته ويجعل منها وسيلة للتعبير عن ذاته متنكرا بملابس تختلف من ثقافة لأخرى وشكل فيها القناع عنصرا مهما في الأداء حتى أصبح فهمه مستعصيا في غالب الأحيان، إذا لم يتم ربطه بخصوصيات الثقافات وبمظاهر تمثيلها للعالم وتفكيرها في الكون.

ويبدو أن هذا الرأي ينطبق إلى حد كبير على المجتمعات الإفريقية التي يرتبط فيها القناع "بالطقوس الزراعية، المأتمية أو الدينية للمجموعات البشرية؛ فالاحتفالات التي تظهر فيها الأقنعة تستهدف دائما تقريبا التذكير بالأحداث الأسطورية التي وقعت في الأصل وأدت إلى تنظيم العالم في شكله الحالي"[1] فكانت احتفالية **الشايب عاشوراء** إحدى هذه الأساطير التي كان فيها اللعب الدرامي الأسطوري عاملا مهما في تحويلها إلى شكل مسرحي متميزا و يلقى إقبالا من الجماهير لغرض المشاركة في الاحتفال منذ القدم، ما أسهم في الحفاظ عليها وبقائها خالدة.

1- Germaine Dieterlen - Masques Sociétés traditionnelles d'afrique occidentale (in) Le Masque du Rite au Téâtre p 27.

فـ "نزوع الإنسان للعب والألعاب لابد أنه كان حاضرا في حياة البشر قبل أن يعرفوا الثقافة وقبل أن يعرفوا اللغة والكلام، وعلى ذلك فإن ساحة عمليات التشخيص والخيال كانت من معطيات الأزمنة السحيقة صعودا إلى زماننا هذا؛ وها نحن الآن أولاء قبالة علمي الأنثروبولوجيا (علم نشأة الإنسان)، وعلم الأديان المقارن اللذين يخبرانا بأن تشخيص الآلهة والأرواح على صورة حيوانات ووحوش هو واحد من أهم عناصر الحياة الدينية البدائية الغابرة"[1] .

- **الأنثروبولوجيا البصرية وعلاقتها بالسينما :**

تعد **الأنثروبولوجيا البصرية** ميدان بحث حديث مقارنة بباقيه من فروع ومجالات **الأنثروبولوجيا** "لإنها تتناول بالدراسة الأبعاد البصرية للسلوك الإنساني، كما تتولى تطوير الوسائل البصرية"[2] التي تعمل على استغلالها وتوظيفها في عملية البحث والدراسة الأنثروبولوجية فيرى كل من **بانكس Banks** و**مورفي Morphy** إلا أنها عملية تصوير، تقوم بعملية الترجمة الثقافية وعرضها سينمائيا.

ولكي نقوم بإيصال تلك المادة البصرية لأكبر عدد من الجمهور يجب علينا أن نستغل مختلف وسائل العرض البصري خاصة التلفزة بما أنها الأكثر استعمالا وترويجا للصورة ونقوم بنشر تلك البحوث والنتائج التي توصل إليها الأنثروبولوجيون أثناء بحوثهم الميدانية التي يستعملون فيها المواد البصرية لتسجيل بحوثهم. "ثم إن **الأنثروبولوجي** لا يقتصر نفسه على دراسة أي مجموعة معينة من الناس، أو أي حقبة من الحقب التاريخية؛ بل أننا نجده– على العكس من ذلك– يهتم بالأشكال الأولى للإنسان وسلوكه بنفس درجة اهتمامه بالأشكال المعاصرة؛ إذ يدرس كلا من التطور البنائي للبشرية ونمو الحضارات منذ أقدم الأشكال التي وصلتنا عنها أي سجلات أو بقايا "[3] وذلك لعدة أسباب "فالمؤكد أن الأنثروبولوجي عندما يفعل ذلك، لا يفعل للتآمر على ذلك المجتمع، أو فضحه أو التشهير به، وإنما لأنه تستحوذ عليه– بادئ ذي بدء– فكرة أن موضوعات بحثه – في مثل هذه المجتمعات– هي في

1 - يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، تر: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، الامارات العربية، ط1، 2012، ص387.
2 - جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 5 .
3 - محمد الجوهرى وآخرون، مرجع سابق، ص 5 .

طريقها إلى الزوال؛ وهو بتسجيلها والحفاظ عليها يسهم في صون شيء من التراث الثقافي الإنساني المهدد "[1].

فمن خلال هذا يمكن القول بأن "**الأنثروبولوجيا البصرية** هي فرع من **الأثنوجرافيا الوصفية** تجمع بواسطة الصورة معلومات عن شعوب الحاضر والماضي"[2] في كل زمان ومكان فاهتماماتها واسعة ودراساتها التحليلية تعتمد على الوصف والتحليل وتوظيف كل الوسائل التي لها القدرة في تجسيد تلك الدراسات وحفظها حيث "أسفرت الأنثروبولوجيا البصرية عن بعض الروائع بغاية الجمال والدقة:

- **الرسوم المطبوعة:** على الخشب لـ **هـ. ستادن (1557)** وج. **دو ليري (1578)** عن هنود **توبينامبا** في البرازيل.
- **الصور المائية** لـ: **ل. لوموان(1546) و ج. وايت(1585)** عن سكان **فلوريدا.**
- **الرسوم على النحاس** لـ: **ت. دوبراي (1591).**
- **اللوحات الزيتية والرسوم بالطبشور** لـ: **أ إكهوت (1641)** عن هنود **تابويا ...** "[3]

صورة أصلية لـ : **هانز ستادن** نقشت عام **1557** من توبينامبا .

لوحة مائية للفنان الإنجليزي **جون وايت John White** عن مدينة Secotan الهندية في منطقة Outer Banks في ولاية كارولينا الشمالية الحالية. زار وايت المدينة في يوليو 1585.

1 - ناهد صالح، بحوث في الأنثروبولوجيا العربية، مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، كلية الآداب- جامعة القاهرة، مصر، 2002، ص 377-378 .

2 - بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، ترجمة مصباح الصمد، معجم الإثنولوجيا والأنثربولوجيا، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع "مجد"، بيروت-لبنان، 2006 ، ص 570 .

3 - مرجع نفسه، ص 294.

رقص الحرب لهنود التابويا (هنود البرازيل)، لوحة لـ : **ألبرت إيكهوت Albert Eckhout**، المتحف الوطني للدنمارك في كوبنهاغن.

عكس ما نجده في **السينما الاثنوجرافية** التي لها اهتمام واحد وهي الصورة المتحركة بكل أنواعها والتي تعتبر أيضا وسيلة تشارك فيها الأنثروبولوجيا البصرية، وأبرز هذه التحف الفيلمية التي أنتجت فيلم "**والنساء ينسجونها في سلة**" سنة **1949 لـ ب. عزوز** الذي يتحدث عن صناعة السلال عند هنود **كليكيتات** في كولومبيا البريطانية. وفيلم **السادة المجانين 1954** وفيلم "**أنا الرجل الأسود**" **1958 (Moi,un Noir) لجون روش** و ثلاثية **توركانا لـ د.وج.ماك دوغال (1974/1981)**،وفيلم "**نساء أولامال**" **لـ م.لويلين–دانييس (1984).**

ولهذا **فالأنثروبولوجيا البصرية** أكثر شمولا واتساعا فهي "تربط عدة ميادين ببعضها البعض مثل، **أنثروبولوجيا الفن،** واستخدام التصوير الفوتوغرافي، والفيلم الاثنوجرافي **(التسجيلي)** في الأنثروبولوجيا، وكذلك **أنثروبولوجيا الفراغ،** أي دراسة الاستخدام الثقافي الاجتماعي للفراغ، ودراسة الإدراك البصري والرمزية البصرية من منظور مقارن"[1] لكن هذا الشمول والاتساع والجمع بين العديد من الفروع يمثل مشكلة كبيرة، فالأنثروبولوجي يبقى حبيس العديد من الفرضيات منقسما حول مهمته ودوره فهل يكون فنان أم مخرجا سينمائيا أم باحثا أم مصورا فوتوغرافيا أم نحاتا أم يبقى معزولا في ميدانه ويكتفي بالعموميات .

1 - جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 5-6 .

- **تلقي المسرح الاحتفالي :**

إن المسرح الاحتفالي يمثل شكل من أشكال المسرح، إذ أنه يعتمد على التراث ومختلف الأشكال الفنية الشعبية كالاحتفالات وبعض العادات والتقاليد، "فالاحتفال هو أصل المسرح وهو التعبير عن حقيقة الإنسان الأولية؛ إن هذا المنطق الذي يتقاسمه **برشيد** مع من دعوا قبله إلى العودة إلى الاحتفال في التقليد الغربي منذ **جان جاك روسو** حتى آخر التيارات الطليعية الغربية، يترجم نزوعا نحو ترسيخ مختلف القيم الإنسانية التي يقوم عليها الاحتفال وعلى رأسها: الحس الجماعي والتواصل المباشر، وهما – كما نعلم– خاصيتان أساسيتان لما سماه الأنثروبولوجيون بـ المجتمعات الأصلية."[1]

إذ يتميز بطريقة تقديمه ومكان عرضه وكذا أسلوب أداءه، كما يرتبط ارتباطا وثيقا بين المؤدي والمتلقي وينطلق من فكرة أن الإنسان بطبعه كائن احتفالي يعبر عن احتياجاته، وأحاسيسه وأفكاره منذ العصور البدائية ولهذا وجب علينا أن نتطرق إلى الاحتفال والاحتفالية كمصطلح وظاهرة إنسانية عامة ثم نغوص في نشأة المسرح الاحتفالي وصولا إلى المتلقي لهذا الشكل المسرحي.

إن نشأة المسرح ارتبط بالطقوس الدينية التي كان يقوم بها الإنسان قديما والموجهة إلى آلهته كالاحتفال بأعياد **ديونيزوس** إله الموسيقى والمسرح والخصب والنماء والخمرة، وفي هذه الاحتفالات كان **اليونان** يجتمعون كي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنون بالإله **ديونيزوس**، ويقدمون له القرابين ويعاهدونه بالولاء والحب، لتتحول نشوتهم إلى ما يشبه النشوة الإلهية.

الموكب الاحتفالي لديونيسوس (رسم توضيحي لكوه رينييه – كتاب حكايات وأساطير أسطورية لإميل جينست Emile Genest)*

1 - حسن يوسفي، المسرح والانثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 85.

* https://www.mythologie.fr/Dionysos.htm

وكانت روح الإله **ديونيزوس** حلت فيهم، وعندئذ يرتجل أقربهم إلى روح الإله مرددا الأناشيد، أو يقود فرقة من الراقصين، "فقد شكل الجسد في المرحلة السابقة لانبثاق الدراما عند **الإغريق** أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء إلى الموضوعة الاحتفالية؛"[1] وهنا يمكن القول أن هذه الفترة من حياة **اليونانيين** القدماء شهدت مولد بذور الفن المسرحي وخاصة الاحتفالي منه .

عرف المسرح الاحتفالي تمردا على كل القواعد والأشكال التقليدية للمسرح، إذ عمل على تحرير الفن المسرحي من كل القيود المفروضة عليه، مخرجا إياه عن المألوف؛ فهو ثورة على الاستلاب الثقافي وهيمنة التكنولوجيا ووسائل الإعلام والاتصال.

"وبهذا تعتبر (الاحتفالية) نفسها بديلا للمسرح القائم، ذلك لأن هذا المسرح قد ضاعت منه أشياء كثيرة نتيجة ابتعاده عن مفهوم الاحتفال الحق، الشيء الذي جعله يتحول من ديوان شامل يخاطب الحس الإنساني في عموميته، وشموليته، في تراثه وتاريخه، في سلوكه ولغته؛ إلى مجرد فن أحادي البعد، فن له لغة واحدة، تخاطب في الإنسان حاسة واحدة"[2] ألا وهي السمع.

أين كان يعتمد على الكلمة للتعبير وخاصة في عصر النهضة ليأتي المسرح الاحتفالي ليكسر تلك القيود ويحرر المسرح من قواعده الثابتة ليجعل، "الشيء الأساسي في المسرح الاحتفالي ليس هو أن تفهم فقط، الإبداع الفني ليس درسا، فالمهم هو أن تعيش بكل حواسك تجربة تعيشها عقلا ونفسا وروحا في المسرح الاحتفالي"[3].

ساهم المسرحي المغربي **عبد الكريم برشيد** في وضع أسس المسرح الاحتفالي بمختلف جوانبه سواء إخراجا أو تمثيلا أو تنظيرا من خلال أعماله وكتاباته إذ يقول "عندما نحتفل، فإننا نخرج من العادي المبتذل، فنتجاوز الذات وكل قوانين البيئة.

1 - حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص 15.
2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 94.
3 - مرجع نفسه، ص 107 .

ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان، وذلك باعتبار أنه ذو أبعاد محدودة وجامدة، متحررة من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دوما في اللحظة الوليدة، لأنه تحدَ للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني على التواصل مع الذوات المختلفة، ويموت فيه الواقع الجامد، على أن الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة ببعضها البعض: احتفال في الختان والعرس، وحتى حينما تغيب المناسبة فإن الإنسان يخلقها، ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا، ويكون المسرح صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك."[1]

فهو مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض وهو تعبير آني وتلقائي وجد خلال الحصاد والصيد من خلال الرقص والغناء ومختلف الحركات والطقوس، كما يعتبر شكلا تعبيريا رئيسيا تولدت عنه العديد من الفنون؛ لأن الاحتفال يتشكل في فضاء مكاني وزماني يجمع كل فئات المجتمع حول قضايا مشتركة ما يحقق إحساسا موحدا لهذه الجماهير التي تكونت لها طاقة كبرى في تقويم الأشياء والحكم عليها وبهذا اكتسبت قوتها.

"يقول **ستانسلافسكي** في كراسة إعداد الممثل: المتفرج والممثل: المتفرج والممثل شريكان فعالان في تمثيل المسرحية."[2] فهي في الاحتفالية تلعب دورا هاما وعلى أكمل وجه متحولة من مجرد مشاهد حيادي إلى طاقة فاعلة ومتغيرة فهي التي تعطي القيمة والشرعية للأشياء والعروض المقدمة وهي تساهم في بناء وإتمام المعنى .

فالمتلقي وسط الجماعة ليس مجرد رقم إضافي وإنما هو بالأساس صوت رئيسي وفعال وهو منتج ومستهلك لهاته الإبداعات الفكرية إذ يمكن تعريف الاحتفالية بأنها " تعبير جماعي عن حس جماعي، إنها تعبير يطلع عليه الكل بالتعبير عن قضايا الكل."[3]

1 - عبد الكريم برشيد، ألف باء الاحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة، الرباط، فبراير 1975، ص 10 .
2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 89 .
3 - مرجع نفسه، ص 93 .

ومن هنا نجد أن كل مظاهر الفنون الشعبية ومختلف أشكال التعبير الاجتماعي هي صورة متكاملة عن الأشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي التي تعبر عنها من خلال الاحتفالية المسرحية التي تعتبر أبلغ وسيلة للتعبير عن الذات الإنسانية والاستجابة الجمعية.

تلك الاستجابة التي تمثل "استجابة متجانسة بشكل عام، فإن استجابة الفرد تجاه العرض تشكل دون شك لب لذة المتفرج، وقد شرع الكثير من المنظرين ذوي الاهتمامات المختلفة في البحث عن الأدوار المحتملة التي يمكن أن تؤديها بعض الاستجابات الفردية مثل التقمص والرغبة و وهم الفانتازيا، وهذا البحث الدؤوب من قبل هؤلاء المنظرين سيؤدي بطبيعة الحال إلى فهم أكثر لطبيعة العمليات التأويلية التي تنطوي عليها عملية التلقي."[1]

1 - سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995، ص199.

فاحتفالية **الشايب عاشوراء**، تعتمد على تقنية التعبير الجسدي، والتمثيل الرمزي، والأداء الإيمائي كشكل أساسي لمخاطبة المتلقي وهو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التكافل الاجتماعي والتربية النفسية، يستخدم فيها الجسد للتعبير عن الحالات النفسية عبر تقمص مختلف الشخصيات فعبر هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلو من التعارض ويعلن الولاء التام للآلهة والتقرب إليها ومحاولة الظفر بحمايتها.

عندما تكون الأجساد مصدرا للخطاب الجماعي الذي يعبر عن المعتقد الديني الذي يسعى إلى ديمومة الحياة بما يمدها من عوامل الاستقرار التي لن تتم إلا بعد أن تستنفد الأجساد طاقتها لتحل بها الطاقة الإلهية ومن ثم تعيد إليها نظام السعادة والنشوة من جديد؛ لتأخذ الاحتفالية شكلا تصاعديا من خلال حركات الرقص على ريتم قرع الطبول وأصوات الناي ليندمجوا بأجسادهم في صنع هذه الطقوس الاحتفالية معبرين عن فكرة واحدة ألا وهي حماية الأرض المقدسة "**مريامة**" والدفاع عنها بكل ما أوتوا من قوة وتلك هي لذة الحياة وجمالها عندهم.

أما عن جوهر احتفالية الشايب عاشوراء، فهو ذلك النشاط التمثيلي، الذي يحمل في ذاته طقوس دينية تجمع بين العالمين، المقدس والمدنس وكذلك بين الروحي والمادي؛ يكون فيها الممثل أكثر بروزا من خلال أداءه، وبالتالي "يملك الإنسان جسدا يستخدمه ويتلاعب به، وفي الوقت نفسه يعد الجسد ذاتا يحاول الممثل الفكاك منها، أي الفكاك من مادة وجوده الخاص، ليقدم شخصية ما، وهو يعلم بهذه الازدواجية التي تنشئ بداخله، مسافة بينه وبين ذاته: هذا التوتر بين جسد الممثل وبين الشخصية التي يجسدها هو الذي يمنح العرض

التداعي الانثروبولوجي، والذي يعطيه معناه المميز"[1] حيث تظهر في هذه الاحتفالية المسرحية الشخصيات العامة في الأدوار المثالية والمقدسة في دوره القوي، المسيطر والحاكم....

إن الأدوار المقدسة وخاصة في هذه الاحتفالية شخصية **مريامة** التي تمثل عمود الاستقطاب الذي تتجه منه وإليه كل العناصر المكونة للاحتفالية المسرحية، **فالشايب عاشوراء** هي رمز مرجعي ضارب بجذوره في عمق التاريخ الاجتماعي لجمهوره، وليس مجرد دور يعرض شخصية ما غريبة عن العرض لا تحمل أية معاني .

1 - ايريكا فيشر-ليشته، جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012، ص 144.

إذا كان هدف مسرحة الاحتفالية هو تحويل وصياغة تركيبات فكرية متداخلة ومتناغمة بمساعدة الذوات المنجزة، فإن هذا الإنجاز مهما بلغ من الدقة والإتقان، لا يتحقق ما لم يجد قاسما مشتركا بين ذات الباث المختلفة عبر مختلف مشاهدها ودلالاتها ونسقها الرمزية والاستعارية والجمالية، وبين ذات المتلقي التي ينبغي أن تكون حاضرة في راهنية العرض، وضمن المعادلة التواصلية لاستقبال الرسائل الحسية في صيغها البصرية والسمعية والحركية وما تحمله من إحالات رمزية مباشرة وغير مباشرة.

"وفي الحقيقة إن وظيفة التلقي لدى الجمهور جد معقدة، أولا لأن المتفرج ينتقي المعلومات، يختارها، ينقحها، يدفع به الممثل في منحى معين من خلال علامات تكون بسيطة أو معقدة لكنها قابلة للإدراك بشكل واضح من طرف المرسل بالإضافة إلى ذلك، فإنه ليس هناك متفرج واحد، بل متفرجون متعددون، يتفاعلون مع بعضهم ويؤثرون الواحد في الآخر"[1].

فالكل يعمل على تفكيك شفرات تلك الرسائل والتفاعل معها ومحاولة إيجاد العلاقات الرابطة بينها وبين ما يتيح الفرصة للفهم والتأويل والارتقاء إلى امتلاك الدلالة وإنتاج المعنى.

إن ما يغير خطاب المسرح الاحتفالي عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني واللقاء المباشر بين الممثل وجمهوره، ومن هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي بين منتجيه وتتوقف عملية الاتصال على قدرة الممثلين الذين يقومون ببث هذا الزخم من العلامات التي ترد عبر شبكة متنوعة من المصادر الثابتة والمتحركة في العرض "ذلك أن المبدع في المسرح لا يبدع إلا في مواجهة الجمهور، فضلا عن ذلك فهو يتأثر لاستجاباته، وهو ما يجعل الأداء المسرحي ميدانا مناسبا لاختبار نظرية التلقي، حيث يلعب المؤدي دور الوسيط بين نوايا المؤلف وبين توقعات الجمهور ويحقق التواصل بينهما"[2].

1 - طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، دار القدس العربي، وهران، 2011، ص208.
2 - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص8.

ويتطلب هذا بالمقابل أن يكون هناك متلق له قدرة على استيعابها وتفكيكها وإعادة إنتاجها في التو واللحظة؛ إن هذه الرسائل تتأثر بفاعلية التلقي وبالخبرات السابقة الاجتماعية والثقافية والمعرفة بسياق العرض وشفراته، "في مجال المسرح مثلا فإن مهمة المتلقي لا تقتصر على عملية المشاهدة، بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة، وذلك نابع من طبيعة الفن المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي"[1]؛ فكفاءة التلقي تسهم في تكاملية العرض وبما يجعل من علاماته الداخلية امتدادا للعلامات الاجتماعية والممارسات الواقعية، بحيث أن المتلقي يشكل عالما خياليا دلالته من المضمرات النصية فيحيل علاقاتها بالمرجع.

فللمسرح الاحتفالي آثار عديدة على المؤدي أو المتلقي من جوانب مختلفة، إذ يرى الكثير من علماء النفس أن التمثيل هو من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بتلقي تلك الاحتفاليات أو العروض يؤديان عادة إلى الإنقاص من التوتر النفسي، وتخفيف هذه الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتلقي في جو المسرحية ويتقمص دورا معينا فيها؛ ومن الظواهر التي يمكن معالجتها عن طريق معايشة أحداثها فهو وسيلة اتصال تؤثر في تكوين اتجاهات الفرد وميوله وقيمه ونمط شخصيته.

1 - مرجع سابق، ص23.

"وبما أن الرابط بين الباث والمتلقي في المسرح، هو الخطاب المسرحي، ولكي يتجلى هذا الخطاب ويصير شفافا بالنسبة للمتفرج، يستوجب على الممثل الاستعانة بعدتيه التعبيريتين الداخلية والخارجية، والتي من بينها الصوت حتى تكون الرسالة الفنية– الأدبية شفاهية تتكون وتتشكل طبقا لإرادة الممثل التعبيرية والتصويرية وتعكس من حيث العلاقة الموضوعية في طرح القضايا التي يتطرق إليها الموضوع المسرحي."[1]

فمن خلال الدلالات المتولدة عبر حركة الجسد وأصواته والتي تقدم أسانيدا قوية على قيمة النضال الذي خاضه هذا المجتمع عبر مختلف الأزمنة، كان ذلك انعكاسا لطاقة انفعالية وانبعاث إنساني للتطهر وتشكيل الذات الإنسانية ونموذج للقيم التي تعلوها إرادة البحث عن الحرية والدفاع عن حرمة الأرض المقدسة .

1 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص33.

- **التأثير و التأثر:**

إن دراسة قضية التأثير والتأثر في ميدان الفنون وخاصة فنون العرض منها، يستوجب علينا دراسة المرسل وكذا المستقبل كما لا ننسى الظروف التي تمت فيها العملية؛ فالتأثير يقوم على مفهوم أنه يحدث دائماً من الشخص المتميز الأرفع قيمة في نظر المتلقي، وهناك اعتبارات أخرى مهمة يجب مراعاتها لمن يقوم بعملية إرسال الرسالة لكي يكون مؤثراً مثل اختيار الوقت المناسب الذي يكون فيه الجمهور على استعداد للاستقبال والتأثر، وهذا يتطلب مهارة مراقبة الجمهور الحاضر وردود أفعاله.

ولتحقيق قوة التأثير، لا بد أن يسبق ذلك بتحضير المتلقي الذي يساعد على تحقيق الغاية بلا إكراه، وجعله يشارك في العملية الدرامية ولا بد من أن يكون التأثير إيجابياً وبناء، وإلا فإنه سيأخذ بعداً سلبياً كما يقول **عبد الكريم برشيد** إن هذه العملية هي "علاقة جدلية قائمة على تبادل العطاء والفعل والتأثير، فالراوي يحكي، وفي حكيه يقدم وصفا متحركا حيا، أما الجمهور فتترجم الكلمات والوصف إلى صورة ذهنية تنبض بالحركة والألوان وبذلك يوجد بداخله الشخصيات وألبستها، كما يركب بخياله الديكور والملحقات والأجواء الملحمية".[1]

إن التأثير الذي يظهر من خلال عملية الاستجابة هو دليل على حيوية المتأثر واستعداده، والتأثير دليل على قوة المؤثر وقبوله، فكل فكر حي يتأثر بما سبقه وبما يعاصره ويمكنه أن يؤثر في ما يعاصره كذلك أو يلحقه، إذا توفرت في هذا الحي عناصر القوة ووجد في المتأثر شروط التأثر مثل الانفتاح والتمكن من لغة المؤثر وثقافته وفكره، وبالتالي يلعب المتلقي هنا دورا هاما في الحفظ والترسيخ في مخيلات الأجيال.

فـ "الاستمرارية التي عرفتها هذه العينات من الاحتفالات طوال مئات السنين، دون أن تتوارى أو أن تختفي من الساحة الاجتماعية سرها هو ذلك والإصرار المتواصل لجمهورها المتجاذب معها، والمتنقل مع أصحابها في (مسارحهم) العمومية بالساحات والأزقة والدور."[2]

1 - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، ص 51، 52 .
2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 90 .

وقدرة المؤدين على التأثير في جمهورهم الذين بدورهم يتأثرون بهم وفي المسرح الاحتفالي يتجلى أكثر فأكثر لأنه نتاج طبيعي للتفاعل الجدلي الحاصل بين الذات والموضوع الخارجي أثناء العرض، هذه العلاقة المتداخلة تتكون داخل فضاءين اثنين المكان والزمان.

لأن "ردود الأفعال هذه يتم استقبالها من قبل المتفرجين الآخرين، وكذلك من قبل العارضين، الذين يشعرون بردود الأفعال أو يسمعونها أو يرونها، ومن ثم تستجيب الخشبة المسرحية لردود أفعال المشاهدين، مما يؤثر بدوره على طبيعة أداء العارضين من حيث شدة الصوت مثلا، أو محاولتهم البحث عن بدائل ما لإرضاء الجمهور، عن طريق الارتجال"[1] ولكن ما يهمنا هنا هو ما وراء تلك الحالة العابرة التي تتكون وتترسخ لدى شخصية المتلقي والتي تتراوح بين الثابت والمتغير .

فلكلّ فنّ خصائص ينفرد بها، و ما يمنح المسرح خصوصيته هو أنّه يتوجّه إلى المتلقي مستعملا علامات لفظية و حركية، فقد فهم الإغريق المسرح على أنّه فعل، و لكنّه فعل يترجم أفكارا وأحاسيس، فلظهور فن ما في أمة من الأمم إلا وله فرضيتان حسب الدكتور الحجاجي.

إما أن يكون عن طريق "النمو الذاتي لهذا الفن داخل الأمة نفسها كما حدث لفن الشعر الغنائي العربي، وكما حدث لفن المسرح اليوناني والطريق الثاني هو الانتقال؛ فإن الفنون كنتاج إنساني تنتقل من أمة إلى أمة، ومن مكان إلى مكان، ولكن ليس عن طريق النقل الحرفي المباشر وإنما طريق الانتقال المستجاب له داخل الأمة الناقلة، فلكي ينتقل فن من الفنون إلى أمة من الأمم فأنا نرى أن جميع ظروفنا تكون مهيأة لتقبل هذا الفن، مستجيبة له ، متأثرة به تضع فيه سماتها ومكوناتها فيكون هذا الفن من تراثها"[2] .

1 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 70.
2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 18-19 .

هنا أدى الفن غايته وحقق ما يرمي إليه بشكل إيحائي، أي أن المتلقي يتأثر بالعمل الفني دون أن يلغي عنصر الإبداع عنده، أي ألا يأخذ هذا العمل الفني وكأنه كتاب منزل لا يمكن مناقشته إنما يتأثر به ويضيف ما تأثر به إلى عناصر الإبداع والخيال عنده، فيصوغ تجربته أو عمله بإبداع وإتقان ويسهم في إثراء ثقافته.

فـ "المتتبع لخطاب الصورة الدرامية في المسرحية اليونانية سيدرك قيمة الوعي الذي وصل إليه الإنسان بل أنه سيكون أمام فهم ووعي جديدين لوجود الإنسان وعلاقته بمجتمعه ودوره في بناء الحضارة"[1]؛ أما ما يتركه المستعمر من ثقافة في الشعوب التي يستعمرها فهي تعتبر ذات تأثير سلبي، تعمل على طمس ثقافة الأجداد وفرض ثقافة لا علاقة لها بذلك المجتمع فهي احتلال فكري وهيمنة على الشخصية الوطنية والفكر المؤسس للهوية والذات الإنسانية .

من هنا جاء اعتبار الفن المسرحي أداة للتأثير وتحقيق الجمال، وعامل من عوامل التطور الحضاري وتحقيق عالم من القيم الأخلاقية، "التي جعلت من الفن المسرحي محورا من المحاور الأساسية التي تعنى بترقية فعل الإنسان، وذلك منذ أن كان هذا الفن مجرد ظاهرة طقوسية، وعبارة عن فرجة فنية حين كان ارتجالي النشأة في العصور الأولى من فجر الإنسانية، وقد تطور هذا الفن بحكم تطور تركيبته الفنية، التي صارت تطرح وتعرض نماذجا من القضايا العميقة الصلة، بالوقائع الأسطورية والأحداث التاريخية إلى جانب شرح بعض النظريات الفلسفية والعلمية"[2].

فالمسرح يتخذ من عناصره وسائل للتأثير سواء بالعناصر المكونة للجانب البصري، من حركات الجسد وما يحمله من لباس وأكسيسوارات إلى الديكور الذي يحيط بالممثلين، ويجعلنا نعيش مرحلة من الزمن وصولا إلى الإضاءة ومختلف المؤثرات البصرية، أو من خلال العناصر التي تشكل الجانب السمعي من موسيقى وصمت، وكذا الأصوات الناتجة عن ذلك الفضاء المحيط بساحة العرض وبين هذا وذاك طريقة توظيفها والتنسيق بينهما بفضل عنصر الإخراج.

---

1 - حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ص21-22.
2 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص5.

"ومن ثم تحول الاهتمام من محاولة التحكم الممكن في النظام إلى النظر للعرض، باعتباره نموذج لنظام آلي يخلق ذاته بذاته، وبناء على هذا التحول لابد من التحقق من كيفية تأثير مجريات العرض وسلوكيات العارضين والمتفرجين بعضهم على بعض."[1]

لأن جوهر هذه العلاقة لا يتمثل في التأثير الحتمي على سلوكيات واتجاهات المتلقي، وإنما المتلقي يتفاعل مع هذه الرسائل انطلاقا من خصائصه ومكوناته النفسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المختلفة، وهذا حسب الحاجيات والرغبات التي تشبعها له هذه الرسائل.

كما " يعد الخطاب المسرحي عنصرا أساسيا من عناصر التأسيس المعرفي، وهو أداة تفاعلية تتفرد عن الفنون الأخرى بالقدرة الواسعة على بلوغ غاياتها وإيصالها بشكل دقيق وعميق ومؤثر إلى المتلقي"[2] فهذا الأثر إذا هو نتيجة الاتصال وهو يقع على المرسل والمتلقي على السواء.

فقد يكون الأثر نفسي أو اجتماعي، ويتحقق أثر هذا الخطاب من خلال تقديم المعلومات والترفيه و الإقناع و في النهاية بناء هذه الصور الذهنية "فالعرض المسرحي ينفتح على قراءات متنوعة وفق خصوصية الصورة المسرحية ودلالاتها، وغيرها من السمات التركيبية، ومن ثم من خلال أشكال الاتصال والتأثير التي يخلقها هذا العرض لدى الجمهور بواسطة الرسم الإخراجي والعلامات الأدائية في بنية المشهد المسرحي وتكويناته."[3]

فهو ذو علاقة تفاعلية مع المتلقي فقد تلفت انتباهه ويدركها و يتعلم منها، أو أنه قد يغير من اتجاهه ويُكَوّنُ اتجاها جديدا، أو يعدل من سلوكه القديم، أو أنّه لا يولي أي اهتمام بها؛ وإذا انطلقنا من فكرة أن المسرح كان وليد الاحتفال الشعبي والاحتفالات **الديونيزوسية** ومن خلاله نتجت مختلف التجارب الفنية المسرحية كانت احتفالية الشايب عاشوراء عبارة عن احتفال وحالة وجدانية قبل كل شيء فهي تتميز بديمومتها واستمراريتها وكذا شكلها

1 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 73.
2 - حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ص11.
3 - حميد صابر، الجمهور بين المواجهة والمجابهة- تاريخ العلاقة بين الجمهور والمسرح، ج1، دار صفحات، سوريا، 2017، ص 12.

الإنساني الذي يعبر عن هوية وثقافة مجتمعهم، وهذا ما تعبر عنه الاحتفالية فهي تتأثر بالحالات النفسية والوجدانية للمؤدين والمحتفلين.

"ولو تساءلنا بوجه الخصوص عن التأثير الذي يفترض فيه أن يمارسه، والذي يستطيع أن يمارسه والذي يمارسه فعلا، للاحظنا للحال أن مضمون الفن يحوي كل مضمون النفس والروح، وأن هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كل ماهو جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيها"[1]

هذا ما يعطي المسرح آنيته وحيويته ويميزه بصفاته الراقية ففي الاحتفال تتوالد الصور التي تبرز قيم وعادات الفرد والمجتمع معا وبالتالي فمنطلق الاحتفال هو الجماعة، كوجدان وذاكرة وتراث وعادات وأخلاق وممارسات، فهو ينطلق من هذه المكونات متأثرا بها ثم يعود إليها ليجسدها في شكل عروض فرجوية، يسعى من خلال ذلك إلى إنتاجها داخل إطار القيم الثقافية حاملا لدلالات إنسانية و رمزية بطابع جمالي تسعى من خلاله الجماعة إلى إرسال رسائل مشفرة إلى المتلقي لكي يفكها ويسهم في إتمام معانيها من خلال مشاركته في الأداء الدرامي انطلاقا من النظام الاجتماعي والثقافي.

لأن "حضور المتفرج في المسرح هو شرط ضروري لوجود العمل الفني، معنى هذا أن المسرح لن يتم إلا بحضور المتفرج الذي يتمم المشهد المسرحي ويعطيه تأثيره الزمني؛ وهذا ما يؤكده **ستانيسلافسكي** الذي يشير إلى أن التأثر الحقيقي الذي يسيطر على المتفرج باعتباره شعورا حيا، إنما هو رد فعله الطبيعي في مواجهة ما يراه، وهذا شيء في الحقيقة لا يقدر بثمن ينبغي على الدوام السعي إلى إيصال ردود أفعال كهذه"[2].

فكلما كانت المشاهدُ التمثيلية مقبولةً مِن قبل الجُمهور كلما تم تحقيق لَفتِ انتباههم للمسرحية أثناء عرضها، كلما دلّ ذلك على نَجاحِ المُمثلين، وطاقم عمل المسرحية في توصيلِ الهدف الرئيسيّ والتأثير على المتلقين.

1 - هيغل، المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988، ص45-46.

2 - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص8.

ف "عندما يدوي الصوت أو الموسيقى داخل الجسد، وكذلك عندما تخترقه الرائحة، يشعر الإنسان بعد فترة بأن الصوت أو الموسيقى أو الرائحة شيء قادم من الداخل، وليس من الخارج، لأن الجسد يتحول إلى صندوق لها، ومن ثم يجبر الصوت جسد المتفرج على الدخول في الأجواء التي يخلقها."[1]

ومن دلالات نجاح المسرحية تكرارُ سماع أصوات التصفيق من قبل الجمهور أو إحداث ردود أفعال أخرى، وخصوصاً أثناء قيام أحد المُمثلين بافتعالِ موقفٍ على ساحة العرض كالبُكاء أو الضحك، وبهذا ينبغي على الممثل تحديد الأهداف الرئيسة للدور الذي يؤديه والذي يمكن تقسيمه إلى أهداف الشخصية من وجودها داخل مختلف المشاهد التي تظهر بها، ثم تحديد الهدف العام من وجودها داخل المسرحية كاملة، وأخيراً دراسة الحالة النفسية للشخصية المراد تشخيصها.

عند تحديد هذه الأهداف يكون بوسع الممثل أن يتقمص الشخصية المسرحية جيدا ويؤديها على أفضل وجه من خلال التحكم في الجهاز الكامل التعبير الذي يملكه الممثل في شخصه، وهو يتمثل في عدتين أساسيتين في مجال التشخيص الدرامي، وهاتان العدتان هما: العدة الداخلية والعدة الخارجية: [2]

1-العدة الخارجية:

- **الجسد** (الحركة ودور الحواس)
- **الحركة** (تحرك الأعضاء الجسدية)
- **الإيماء** (الإشارة والملامح)
- **الصوت** (الجهاز الصوتي)

2-العدة الداخلية:

- **الارتخاء** (الفكري العضلي)
- **التركيز** (الانتباه الإدراك)
- **الانفعال** (ردود الفعل الجسدية والنفسية)

1 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 220.
2 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص23.

- **التذكر الانفعالي** (الذاكرة المنفعلة والذاكرة التصويرية)
- **التخيل** (الوهم والإيحاء)

فقدرات الممثل التعبيرية تكمن في طريقة توظيف العدة الداخلية والخارجية حسب متطلبات كل مشهد لأن وسائل الممثل التعبيرية للجسد لا تعمل بمفردها، بل هي كل متكامل تسعى للتعبير وتحقيق جمالية الأداء وترسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة الشخصية التي يؤديها.

إن مرونة الممثل في إبراز مختلف التعبيرات مهمة جدا فلم يعد وظيفة الفم مثلا تنحصر في الأكل أو الشرب أو الكلام فقط بقدر ما هو منبع للكثير من التعبيرات والإيماءات التي كثيرا ما تغني عن الحوار المنطوق أو تعززه أو تخالفه. لأن "ما يفعله العارضون له أثره المباشر على المتفرجين، وما يفعله المتفرجون له أثره المباشر ليس فقط على العارضين، بل على باقي المتفرجين كذلك، وبهذا المعنى نجد أن العرض يتولد من ذاته، ويتغير بشكل مستمر – وهذا ما نسميه (حلقة التغذية المرتدة **feedback loop**)، مما يؤدي إلى استحالة التنبؤ به أو وضع خطط محددة وثابتة له."[1]

وبالتالي لا يمكن أن نعرف المسرح من دون ممثل، ولا يمكن أن نعرف المسرح من دون الجمهور، ذلك لأن الممثل والجمهور هما العمودان المؤسسان تاريخيا للمسرح وكلاهما يؤثران في بعضهما البعض فهو ظاهرة فنية تعبيرية وفلسفية، تنعكس في ارتباطاتها وآليات اشتغالها من خلال فضاء العرض.

فالمسرح عبر الزمن يؤثر ويتأثر في مختلف عناصره من خلال التنقل بين الماضي والحاضر لجعل المتلقي يعيش الحدث ويسترجع تاريخ أجداده "وهذا التنقل بين الماضي والحاضر يزيل من القصة كل احتمال لمشابهة الواقع إلى حد تدخل معه المسرحية في إطار ما وراء الطبيعة حيث تتغير وتتبدل معالم الزمن..."[2]

1 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 70.
2- لطفي فام، مرجع سابق، ص 149.

إن المسرح هو عبارة عن مشهد من حياتنا اليومية، يتميز بسرعته في نقل الأفكار بطريقة يسعى من خلالها الممثل إلى تحقيق عرض متكامل يبهر به الجمهور، ويسعى من خلاله إلى تحقيق صدى في ذات المتلقي وتظهر في حركة ناتجة عن استقبال رسالة ما ولأن "التعبير الفيزيولوجي هو في حقيقة الأمر مجموعة أفعال داخلية وخارجية تقوم على اهتزاز العضلات الجسدية حين ينتقل الأثر إلى الأعصاب المركزية المستقرة بالدماغ وذلك عن طريق الأعصاب الحسية، ثم تبثه الأعضاء المركزية بدورها في شكل إحساسات، عبر شبكة الألياف العصبية في علاقتها باهتزاز العضلات وتحرك الأعضاء الجسدية لإحداث ردود الفعل الجسدية (أي الانفعالات) التي تمثل استجابة الجسد للتأثر بالأثر"[1] فالعنصر الأساسي المسؤول عن إظهار كل انفعالاتنا وتأثرنا هو الوضع العام للجسم والذي من الصعب أن نكذبه بعد صدور ردود أفعال عن الجسد.

1 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص27-28.

الفصل الأول

الشايب عاشوراء من الأسطورة الى الاحتفالية

1/ المبحث الأول: البعد الفكري والتاريخي للإحتفالية .

2/ المبحث الثاني: طقوس الاحتفال بالشايب عاشوراء ومظاهر مشابهة لها .

3/ المبحث الثالث: إثبات المتلقي للأسطورة من المتخيل الى الواقع ومن الواقع الى المتخيل .

المبحث الأول

البعد الفكري والتاريخي للاحتفالية

إن احتفالية **الشايب عاشوراء** متجذرة في أعماق التاريخ الثقافي، وهي مرتبطة بالتحولات والتغيرات التي عرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ، إذ أن التمثيل يمثل الرغبة في التعبير عن الذات والأفكار والمشاعر النفسية وكذا محاكاة للطبيعة بكل عوالمها وأشكالها، وتحليلها تحليلا دقيقا لغرض إثارة مشاعر الغير وإبراز تفاعلها، فالاحتفالية عبارة عن عرض تمثيلي أو تجسيدي .

إن تطور احتفالية **الشايب عاشوراء** وبقاءها إلى حد الآن يعود بالدرجة الأولى إلى الاهتمام الذي يوليه سكان منطقة **تكوت** أو مختلف المناطق التي لا تزال تعمل على إحياءها وإحياء مختلف الأشكال من التعابير الفنية والعادات التي تشبهها بواسطة تنظيم الاحتفالات الشعبية والمسابقات والألعاب التقليدية التي لا تزال تقام إلى غاية اليوم.

فكان الدافع لظهور هذا العمل الفني المتجذر في تاريخ الإنسانية هو تهدئة النفوس وإراحتها والمساهمة في إرواء تعطش الفكر إلى المعرفة، والعاطفة النبيلة، وتثقيف الإنسان لتفهم كل ما يجري من أحداث ثم الحث على العمل في سبيل الخير وتحقيق الأفضل والابتعاد عن كل ماهو مضر بكيان المجتمع، وضبط النفس والتحلي بالفضائل وتقديم يد العون والمساعدة للغير.

تبقى احتفالية **الشايب عاشوراء** عملا فنيا إبداعيا رغم تجريدها مع مرور الزمن من العديد من العناصر الدرامية، فهي صورة من صور المسرح المتنقل بين الشوارع والميادين والمنازل والقرى و المداشر.

إن كل مجتمع مقيد بظروف عصره الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في فنونه وفي صياغة عاداته وتقاليده، فالمسرح كان لدى **المصريين** بمثابة نص ديني يتم من خلاله أداء تمثيلي بسيط مات داخل المعابد بين أيدي الكهنة بعد مئات السنين، أما بالنسبة **لليونانيين** فقد ولد من رحم الطقوس الدينية في القرن الخامس قبل الميلاد لكنه سرعان ما نما على يد بعض العباقرة من الشعراء، ليهتم بتطوير **الفكر اليوناني** وتعميقه.

فالفن يواكب الدين ويلازمه، وشعائر العبادة لدى الشعوب تبتغي الوسيلة للتعبير عن نفسها ولذلك **الشايب عاشوراء** كان وسيلة من وسائل البهجة عند الضيق، ومتنفس للإنسان، وتعبير عن عواطفه وأفكاره وآماله ومعتقداته وطموحاته .

إذ نعتبر الاحتفالية شكل من الأشكال الفنية التعبيرية التي تتميز بالعديد من الأبعاد وهو ما يدعونا إلى ربطه بكل ما هو فني و العمل على البحث في علاقتها به وبكل ماهو عمل إبداعي فـ"الاحتفال هو أول شكل من أشكال التعبير الإنساني. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض، إنه تعبير آني وتلقائي، فهو لا يعبر غدا عن الشيء الذي يقع اليوم أو وقع بالأمس، فالتعبير فيه مرتبط بالحصاد والرقص والغناء، والصيد والتخصيب... ومن هنا أمكن تعريف الاحتفال بأنه في حقيقته وجوهره تعبير جماعي عن حس جماعي، أنه تعبير يضطلع به الكل بالتعبير عن قضايا الكل."[1]

إذ يقول المسرحي **عبد الكريم برشيد** في مجلة الثقافة الجديدة : إن الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض، احتفال في الموت، واحتفال في الميلاد، واحتفال في الختان والعرس. وحتى حينما تغيب المناسبة، فإن الإنسان يخلقها ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا، ويكون المسرح وهو صورة مضمرة للحياة، احتفالا كذلك .

- **بعض فرضيات نشأة احتفالية الشايب عاشوراء :**

إن البحث الطويل والمعمق جعلنا نكتشف عدة فرضيات تعود بنا إلى أصل هذه الاحتفالية بما فيها من ممارسات وطقوس تعمل على حشد أكبر عدد من الجمهور لمشاهدة هذه العروض المتميزة واللوحات الفريدة من نوعها والتي بقيت إلى حد بعيد قريبة في شكلها إلى عروض قديمة **كالكوموس** اليوناني، الذي يعتبر احتفالية تعتمد على التنكر والرقص والغناء والفكاهة واللهو والارتجال في الحوار والأداء، وكذا الاحتفال **المصري** القديم والاحتفال بالانتصار **الأمازيغي(النوميدي)** فهذه الفرضيات اختيرت انطلاقا من زمن أو فترة الإحياء وكذا طريقة الاحتفال والطقوس التي تحتويها وكذا الحركات التي يقوم بها المؤدون .

1- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 92-93 .

- **الفرضية التاريخية:**

ترتبط الفرضية التاريخية بانتصار الملك **الأمازيغي شاشناق** على **الفراعنة** أين قتل **رمسيس الثالث**، إذ يعكس هذا الطقس حدثا تاريخيا منذ **2953** سنة قبل **ميلاد المسيح** بـ **950** سنة.

- **الفرضية الموسمية:**

هناك من يعتقد إن احتفالية **الشايب عاشوراء** كغيرها من الطقوس التي تخلد للموسم الزراعي فهو مرتبط بالأرض وما تنتجه وتحتويه من خيرات إذ "يفسر **لاووس الاحتفالات الكرنفالية** كلها، سواء أكانت تحدث أثناء عيد الأضحى أم عاشوراء، وسواء أكانت تميز العيد الموسمي أم حدثا ما في التقويم الشمسي، بالاعتماد على الفرضية ذاتها: دراما موت الإله وبعثه حيث يتم الاحتفال باقتراب السنة من نهايتها وبداية زمن جديد؛ ويتبنى دين زراعي قديم، يعتمد تجدد الطبيعة؛"[1] والمرتبطة ببعض الطقوس التي يكون فيها القناع المصنوع من جلود الكباش وصوفها .

وإذا عدنا إلى بعض الاحتفاليات المشابهة لعرض احتفالية **الشايب عاشوراء كامعشاروبوجلود** أو **السبع بولبطاين** الموجودة ببعض المناطق في المغرب، نجد أنها مرتبطة بالذبيحة التي تقام في عيد الأضحى التي لها عمق ديني "والواقع أن الذبيحة الدامية تدشن دورة طقوسية، تختمها، بعد نحو ثلاثين يوما، مراسيم عاشوراء، أعياد الموتى حيث توزع الصدقات، وتستهلك الفاكية، وتبتاع اللعب التي لا يغفل الأطفال عن المطالبة بها. الذبيحة وعاشوراء، من جهة أخرى، يوقعان الزمن: الأولى تختم السنة المنقضية، والأخرى تفتتح السنة المستهلة."[2]

ولأن احتفالية **الشايب عاشوراء** هي الأخرى لها علاقة بالذبيحة وبتلك الجلود التي تعتبر لباسا وبتلك الشبكة المصنوعة من نبتة الحلفاء البرية التي تنتجها طبيعة المنطقة وتستغل قديما لصناعة بعض الملابس والزرابي ونجدها في احتفالية **الشايب عاشوراء** ممثلة في الشبكة التي يضعها الممثلون فوق اللباس، نفس الشيء.

1- جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامد، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2017، ص 99.

2- عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص 09-10 .

"تجسد فرجة **السبع بولبطاين** أيضا في منطقة الغرب البعد الثقافي في المجتمع البدوي الزراعي،الذي تبدو علاقته مع الأرض، علاقة انسجام متكامل، لا يتحرك إلا وفق شروط أملتها الظروف المجالية، فالإنسان **الغرباوي** عرف عدة تحولات اجتماعية ساهمت فيها الطبيعة كالفيضانات والجفاف، فمنطقة الغرب تتميز بثروتها المائية والنباتية، وإن ابداعها الفرجوي مشدود بقوة الى البعد الأسطوري والرمزي المنسجم مع الطبيعة الجغرافية وما تكتنزه من خيرات."[1]

فطبيعة الأرض وأصل الإنسان سواء في المغرب أو الجزائر هي امتداد يشكل ثقافة مشتركة وأصل واحد يظهر في طريقة العيش واللغة وكذا العادات والتقاليد فـ "تسمية عاشور موجودة عند **البربر**، إلا أنهم يطلقون اسم **(Faska)** على عيد الأضحى، وتكون هذه الفترة مقدسة للغاية في التقويم الإسلامي ونظرا إلى أن هذا التقويم يتبع النظام القمري، كان لا بد من جعله يتماشى مع التقويم **اليوليوسي** (أو **الفلاحي**)، الذي نجده في شمال إفريقيا يتحكم بالأنشطة الزراعية."[2]

وإذا عدنا إلى الحضارة اليونانية نجد أن نشأة الدراما هي الأخرى ارتبطت بالأرض وما تذره من خيرات وبـ "الأعياد و**الاحتفالات الديونيزية** مباشرة، من خلال الطقوس والرقصات والأناشيد التي كان الشعب اليوناني ينشدها تمجيدا وتكريما للآلهة، ولرجالات الدولة."[3]

فكانت تقام عيدان للإله **ديونيزوس**، إحداهما وقت زرع البذور والثاني زمن جني العنب، مما يبين ارتباط هذه الطقوس بالأرض وما تجنيه؛ فعيد الحصاد تميزه الاحتفالات الحزينة اعتقادا بأن الإله سيموت بعد قطف الثمار أما فترات الزرع فهي أعياد سعيدة يميزها طابع الغناء والسخرية اعتقادا أن الإله سوف يحيا مع الزرع ومن هنا كانت بوادر الكوميديا.

1- موسى فقير: جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب منطقة الغرب نموذجا، مجلة الفنون الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، ع 21، السنة السادسة، ربيع 2013، ص 49.

2- جون ستوري وآخرون، مرجع سابق، ص 90.

3- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 3-4 .

- **فرضية التعازي الشيعية :**

تبدأ احتفالات **عاشوراء** في اليوم الأول من محرم من كل عام، وهو تاريخ وصول قافلة **الحسين** إلى **كربلاء** ، حيث تقيم خيامها المحرومة من المياه، عشرة أيام من الصيام والعويل والبكاء، وتروى قصة الفاجعة المؤلمة على الجماهير النائحين في كل يوم وفي كل قرية ليظل الرجال يطوفون في الشوارع كل ليلة من هذه الليالي العشر وهم نازعين ملابسهم حتى الخصر يضربون أنفسهم بالسياط والأغلال وهم يبكون و ينوحون.

وفي العاشر محرم يعاد تمثيل المعركة خارج كل مدينة في مخيم صغير؛ تمثل جماعة من الرجال دور جماعة **الحسين** بينما تمثل جماعة أكبر جيش للأمويين، ويؤدي أحد الرجال دور المخزي الذي لعبه **شمر**، وبعد الانتهاء من التمثيل يسير الموكب إلى البلدة وقد حمل رأس **الحسين**، لتصور الرؤوس المقطوعة في شكل رؤوس من الخشب المطلية كما يمثلون دور الجثث لتكتظ ساحة البلدة وأصوات البكاء يعلوها والقافلة تعبر البلدة في منظر عاطفي يثير الألم .

تعيد بذاكرتنا هذه المشاهد إلى أحداث تاريخية وقعت في عام **61 للهجرة** في **كربلاء بالعراق** حيث تجسد لنا هذه التعازي واحتفالات عاشوراء عناصر درامية تتجلى في شخصيات ترمز إلى شخصيات تاريخية بملابس وأدوات معينة تجسد أحدثا.

"فالمسرح باعتباره احتفالا نجده مبنيا على مبدأ التحدي، من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضرا في الآن، ويجعل المستقبل صورة من الماضي، نفسه حينه ، فاحتفالات **(ديونيزوس)** هي في حقيقتها محاولة بعث الزمن الذي كان، نفس الشيء يمكن أن نلاحظه بالنسبة للاحتفالات **الإسلامية** المقامة في ذكرى مقتل **الحسين**، أنهم يقدرون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان بأحداثه وشخصياته"[1]

وبحضور جموع غفيرة تشكل جمهورا ممثلا ومتفرجا يحيي ويتطهر من آلامه وأحزانه من خلال الشعور بالذنب و وخزات الضمير اعتقادا أنها تنظف التاريخ من هذا الخطأ الذي تسبب في تلوث الميثاق الذي يربط الله بعباده بدم علي والحسين "كانت التعازي الشيعية في بلاد فارس هي الشكل الدرامي الوحيد الذي انتقل بعد ذلك إلى البلاد العربية باسم عاشوراء.

1- مرجع سابق، ص 98 .

إن الشيعة اكتشفت المسرح – في نظرة – لأنها مرت بتجربة الانفعال عن الدين، فقد نسبت إليها جريمة مقتل عثمان، وكانت تعاني من الندم العميق لأنها مسؤولة في شكل ما عن مصرع علي، ثم **الحسين**، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات الضمير..."[1]

فمن خلال غرابة الحركات والأفعال التي يقومون بها والتي تعتمد على إدهاش المتلقي بواسطة تلك المشاهد التي تخاطب الوجدان والعواطف وهنا "يتمثل أمامنا مشهد من مشاهد (التعازي) في العراق لندرك مدى الدهشة التي ستصيبنا، ونحن نتابع مراحلها الكاملة..."[2]

- **فرضية أسطورة حماة الأرض(أسطورة عنتي وآلهة الأرض غايا):**

من أبرز الفرضيات التي توصلنا إليها وهي الأقرب للصحة، فبعد العديد من البحوث والدراسات وجدنا أن هذه العادة يعود أصلها إلى أحد الأساطير **الأمازيغية** التي تعود إلى ما قبل التاريخ إلى الفترة **النوميدية والإغريقية** وإلى أساطير تلك الفترة والتي كانت موضوع دراسة من طرف الباحثين في **الميثولوجيا الإغريقية** .

❖ **شخصيات الأسطورة:** تحتوي هذه الأسطورة على عدة شخصيات وهي كما يلي :

– **بوسايدون** :هو أب البطل الأسطوري **الأمازيغي آنتايوس** أو عنتي **بالأمازيغية**، وهو "معبود يوناني، ويلفظ أحيانا في بعض المصادر **(بوزيدون)**"[3] وهو زوج **الربة غاية** آلهة الأرض حسب **الميثولوجيا الأمازيغية**، وهو أخ كبير آلهة الإغريق **زيوس** حسب الميثولوجيا الاغريقية، وبالتالي هو إله من **الميثولوجيا الأمازيغية والاغريقية** معا.

1- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 33-34 .
2- مرجع نفسه، ص 99 .
3- حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة ومعجم اهم المعبودات القديمة، ج1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص184.

أما عند الرومان فعرف باسم **نبتون** رب الزلازل والعواصف والبحار فـ "حينما حدث تقاسم العالم بين **زيوس** كبير الآلهة وأخويه **هادس (Hadés)** و**بوسايدون (Poseidon)** كلف **إيبيميثيوس** بإعطاء كل كائن حي ما يمكن أن يحتاج إليه من أجل العيش على الأرض؛ وبداية من هذه اللحظة بزغت في ذهن الإنسان كل الفنون، فيما أصبح هذا الأخير بعيدا عن كونه الأقل حظا من بين كل الحيوانات الحائز على قدرات أكثر سموا وتفوقا من قدراتهم"[1]

لتروي الأسطورة أن **بوسايدون** كان في البداية على هيئة حيوان حيث"يقترن مولد هذا الإله بحيوانين هما الكبش والحصان، وقد ظهرت الآلهة في بلاد اليونان، وفي غيرها من أقطار البحر المتوسط، وفي صورة الكبش قبل أن تظهر في صورة الحصان بحقبة طويلة. ويروى أن رهبا أخفت **بوسيدون** بعد ولادته بين قطيع من الخراف عند ينبوع يسمى أرني، أي ينبوع الخراف، وأنها خدعت أباه **كرونوس** الذي أراد أن يلتهم الطفل الرضيع"[2]

وبهذه الصورة ولد وأصبح يعبد في أنحاء كثيرة من بلاد اليونان فحسب الأساطير المتعلقة **ببوسايدون** قصة منازعته لأثينا على زعامة المدينة ليتفق الاثنان على من يأتي بمعجزة تعم بها الفائدة على الشعب **اليوناني** فضرب **بوسايدون** الصخرة بحربته فأخرج الحصان وضربت أثينا الأرض بقدمها فأنبتت أشجار الزيتون "وقد اعتمدت على شجاعة الحكمة حيث ناقشت إله البحر **بوسايدون** حول من الذي سيحكم أثينا وانتصرت بحكمتها؛ وقد تبرأ منها **زيوس** لأنها زرعت للبشر شجرة الزيتون"[3]

فتزعمت أثينا المدينة وأطلقت اسمها عليها، ارتبط **بوسايدون بطنجة** وعرفه **الإغريق** عن طريق **الأمازيغ** أي **الليبيين** القدامى حسب **هيرودوت** فكان يتميز عن غيره من الآلهة **اليونانية** بلحيته وشعره الطويل التي تميزه بأصله **الأمازيغي** عكس ما كان يتميز به الإغريق بشعر ولحية قصيرتين ومنضمتين.

1- Claudia de Oliveira Gomes, et Charles tafanelli, comprendre la mythologie, paris, ed, Group studyrama, 2006, p : 57-58 .

2- خليل تادرس، أحلى الأساطير الإغريقية، دار كتابنا للنشر، لبنان، ص 59.

3- آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوى، سوريا، 2010، ص 140.

وفي أسطورة أخرى تزوج **بوسايدون** من إبنة ملك **مقدونيا ثيوفاني** وهو في صورة كبش منجبا منها كبشا، كما كان "**لبوسايدون** مغامرة مع **ديميتيرا**، لقد كان الاسم **دا**– اسما قديما للربة **جا** أو جايا، ومن المحتمل أن **ديميتير** أو **داميتيرا** اكتسبت هذا الاسم بوصفها ربة الأرض، وبهذه الصفة تزوجت **بوسايدون**،"[1] وأنجبت منه عدة أبناء.

– **غايا** : هي آلهة الأرض وزوجة الرب بوسايدون إله البحر، لها ابن يسمى **آنتايوس** وهو بطل أسطوري يطلق عليه **الأمازيغ** اسم **عنتيكما** أنها "معبودة فينيقية، وهي الأرض، وهي معبودة يونانية كذلك **(جيا)** ربة الأرض البدائية يقابلها عن الرومان **(تليوس)** وهي نفسها **(غي)**،"[2] إذ ارتبطت **غايا** بمدينة طنجة المغربية كونها تجمع الأرض بالبحر وهو ما يجسد ارتباط الآلهتين **غايا ببوسايدون** .

– **عنتي (آنتايوس)** : هو بطل أسطوري حسب **الميثولوجيا الأمازيغية**، لا يقهر دون أمه الأرض **(غايا)** فمنها يكتسب قوته ومن خلال رثها تراب الأرض عليه يجدد قواه **فالأسطورة الإغريقية** تطلق عليه اسم العملاق **الليبي**، يرجح الباحثون أنه كان مقيما في حدائق إله **يسبيؤيداتو** المقصود **بالهيسبريدات** "بنات أطلس يحرسن التفاحات الذهبية"[3] المتواجدة في مدينة **طنجة** والتي كانت تعرف بـ " **تينجيس**" عرف بحجمه العملاق وكان بطلا من أنصاف الآلهة .

– **هرقل** :يقال عن هرقل أنه بطل أسطوري و"معبود **يوناني**، وهو ولد نتيجة اتصال **زيوس** مع امرأة أسمها **إكمينا** وهو أقرب إلى الآلهة منه إلى الإنسان، شخصية خارقة القوى، دائب الحركة ليل نهار، كان خطيرا ومدمرا، كانت هواياته قتل الحيوانات الضارية وتسليته بها كما كان مولعا بالرياضة وإليه يعزى إقامة الألعاب الأولمبية."[4]

1- خليل تادرس، مرجع سابق، ص 61 .
2- حسن نعمة، مرجع سابق، ص250.
3- مرجع نفسه، ص297.
4- مرجع سابق، ص292.

اشتهر بقوته الخارقة وشخصية ذات أوجه متناقضة حيث "يعتبر هرقل بطلا من أبطال **الميثولوجيا اليونانية** القديمة وهو **(هيراكليس)** و **(هركول)** لدى الرومان، يضرب به المثل لقوته وقديما دعي باسمه مضيق جبل طارق الحالي حيث سمي (أعمدة هرقل) كذلك عرف **هرقل** في **قرطاجنة** وكانت له الصدارة."[1]

فصفته التي ميزته بين الإنسانية و الألوهية من خلال والده الإله **زيوس** ووالدته البشرية الغانية **السمينى** مكنت الفنانين والكتاب في تمثيله بطرق مختلفة فكان عند اليونانيين والرومان أيقونة في الأدب والفن والثقافة الشعبية.

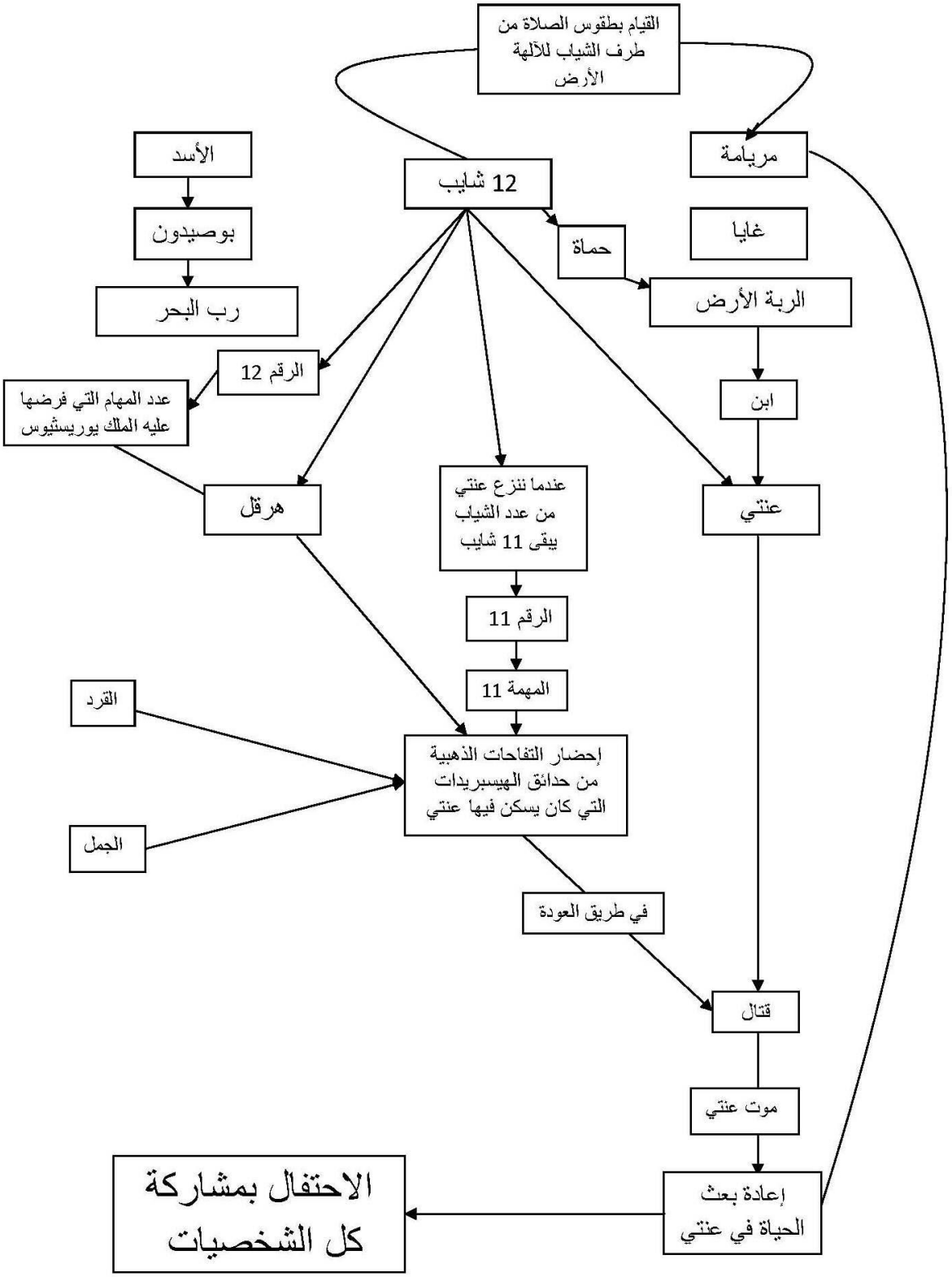
"كان هرقل بطلا شعبيا ذا صفات شبه أسطورية وكان مثل الأبطال **بيرسيوسوثيسيوس وجيسون واسكاليبوس** حيث وصلوا إلى مصاف الآلهة كبشر وقد وصفه الشاعر **بندار** في القرن **الخامس** بأنه الإله البطل والشيء الآخر هو عدم وجود قبر له وبقاياه لا تعود إلى أي مدينة إذ صعد من المنصة الجنائزية إلى جبل **الأولمب** وقد تبناه الرومان كاله للقوة الجسدية"[2] التي مكنته بالقيام باثني عشر (12) مهمة كانت "نتيجة عداء هيرا زوجة أبيه له إذ لاحقته بلا هوادة ودفعته للجنون فقتل عائلته وللتكفير عن هذا الجرم العظيم."[3]

والامتثال لكل الأعمال التي يطلبها **يوريسيثيوسالتي** ستؤدي إلى هلاكه أن فشل في إحدى هذه المهام الصعبة وكانت المهمة الإحدى عشر (11) "قطف تفاحات **(هيسبيرديس)** الذهبية وهي حارسة فاكهة الآلهة **غايا**"[4] ومقتل عنتي بعد نزال شديد معه والتي ربطناها من خلالها أحد المشاهد الموجودة باحتفالية عاشوراء.

❖ مقاربة بين شخصيات الأسطورة والاحتفالية :

إن دراسة الشخصيات السابقة في أسطورة **عنتي** وأمه ربة الأرض **(حماة الأرض)** يدفع بنا إلى المطابقة مع بينها وبين احتفالية **الشايب عاشوراء** والتي سنبرزها من خلال المخطط التالي:

1- مرجع سابق، ص292.
2- آرثر كورتل، مرجع سابق، ص 174.
3- مرجع نفسه، ص 173.
4- مرجع نفسه، ص 173.


القيام بطقوس الصلاة من طرف الشياب للآلهة الأرض
مريامة
الأسد
12 شايب
غايا
بوصيدون
حماة
رب البحر
الربة الأرض
الرقم 12
عدد المهام التي فرضها عليه الملك يوريسثيوس
ابن
هرقل
عندما ننزع عنتي من عدد الشياب يبقى 11 شايب
عنتي
الرقم 11
المهمة 11
القرد
إحضار التفاحات الذهبية من حدائق الهيسبريدات التي كان يسكن فيها عنتي
الجمل
في طريق العودة
قتال
موت عنتي
الاحتفال بمشاركة كل الشخصيات
إعادة بعث الحياة في عنتي

❖ **دلالات الصراع من احتفالية الشايب عاشوراء الى غايا، عنتي وهرقل :**

إن الإنسان منذ ولادته وهو يعيش في صراع، صراع في الأسرة، صراع في المجتمع، صراع للحفاظ وفرض الذات وصراع على البقاء وهو أساس كل شيء ففي احتفالية **الشايب عاشوراء** حدث صراع بين شخصيتين من **الشياب** بسبب مخالفة أحدهم الأوامر والخروج عن الجماعة ما يمكن تمثيله في الصراع بين عنتي وهرقل الذي جمعهم بعد عودة هرقل من حدائق **الهيسبريدات** فكان هرقل يصارع لتحقيق المهمة الإحدى عشر للتكفير عن الجرم الذي قام به وهو قتل عائلته، وعنتي يدافع عن أرضه التي تتواجد بها تفاحات **الهيسبريدات** فمن خلال أحد الرسوم الإغريقية **لعنتي** و**هرقل** يتبين مدى الانطباع عن مظهر كل من الطرفين حيث جسد البطل **عنتي** بلحية وشعر طويل وهي الملامح التي يتميز بها **الأمازيغ** القدامى عكس **هرقل** الذي تميز بلحية وشعر منضمين وهي ملامح كانت غالبة عند **الإغريق**.

وحسب الاعتقادات الأساطير أن **عنتي** بقي حيا لديهم ولكي تبين أمه الأرض **غايا أن** ذلك أعاده للحياة، وهذا ما يتجسد في مشهد إعادة الحياة في ذلك **الشايب الميت** من خلال تخطي **مريامة** له سبع مرات وكأنها تنثر عليه التراب الذي يستمد منه قوته ليحيا بعد ذلك.

وتبقى احتفالية **الشايب عاشوراء** وأسطورة **حماة الأرض** تجسيد في صلب موضوعها الصراع الدائم ألا وهو صراع الدفاع عن الأرض وحمايتها من كل المخاطر ومن كل من يحاول سرقتها والاستحواذ عليها لأنها منبع الحياة والبقاء .

- **الرأي الخاص:**

إن كل مُشاهد لهذه الاحتفالية التي تعتبر فنا من الفنون الدرامية يلمس فيها نوعا من طقوس الإنسان البدائي سواء من خلال الحركات أو اللباس ومختلف الأكسيسوارات "فالفنون البدائية مثلا نجدها تمثل صنوفا من الحيوانات والطيور والأشخاص في أوضاع مختلفة ونسب متعددة؛ وذلك في لوحات أو رسوم على الجدران تمثل الغناء والرقص وما يصاحبهما من طقوس عقائدية "[1]

تميز بها هذا الإنسان فكان يقوم بعبادة بعض الحيوانات من ناحية والقيام برسم أخرى على جدران الكهوف والمغارات ضنا منه أنه سيستطيع التغلب عليها بما أنه قام برسمها ف "الإنسان البدائي منذ أن عرف الدراما في أكثر صورها بدائية كانت تعبيرا خشنا خاما تم إدخاله في باب التعبد والابتهال، أو المحاكاة والإيماء أو الترانيم والصلاة و التي كانت تعبيرا ساذجا فطريا قدر أنه أقرب إلى السحر، يستهدف به استرضاء قوى الطبيعة وقوى الحياة الغلابة الغامضة والاندماج بها والتأثير عليها بالتقليد والمحاكاة، حتى وصل إلى أعتاب مجده الخاص الذي لا يشاركه فيه شيء مجد الإنسان إذ يقف على قدميه ويواجه الأقدار ويسعى إلى الفهم والمعرفة ولو ضحى بحياته نفسها قربانا، يؤكد تمرده وتفرده وسيادته"[2].

وهذه من الفرضيات التي اكتشفها الدارسون الذين توصلوا إلى أن هذه الأعمال التي يقوم بها كما "ظهرت عدة نظريات عن الدورات التي تمر بها الإنسانية مطبقة على التطور الفني وقد كان **فيكو** المفكر الإيطالي يرى أن المجتمع البشري وكذلك الفن قد مر في ثلاث عهود:

أولا– عهد الألوهية: حيث كانت عقلية الإنسان والفن متشبعة بروح الخرافة .Mythologie

ثانيا– العهد الثاني: وهو عهد الأبطال وقد خضع الفن فيه للروح السائدة فكانت وسيلة لتجميد أعمال الأبطال وأعمال السادة الأحرار وهو الفن الذي نجده في **العهد اليوناني** ممثلا في أشعار **هوميروس** في العهد القديم.

1- محمد عزيز نظمي سالم، دور الفن في التغير الثقافي، ج7، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996، ص7 .
2- إدوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 180 .

ثالثا– العهد الثالث: عهد الحرية : حيث سادت الحقوق المدنية والسياسية وتكون الحكومات في الغالب ديموقراطية واختلفت الامتيازات الخاصة ببعض الأفراد كذلك لم توجد فروق اجتماعية ترفعهم على غيرهم – ومن هنا تقدمت الفنون في هذا العهد وأصبح الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الجارية للناس في المجتمع، ثم اضمحل هذا العهد ليعود العهد الديني من جديد وهكذا "[1]، فإذا قمنا بمقاربة لهذه القاعدة نستنتج أنها تتطابق مع طريقة الاحتفال بهذه العادة.

فعهد الألوهية يمكن أن نكتشفه من خلال الجلوس عند أرجل **مريامة** والتوضؤ عندها وتقديسها والقيام بالصلاة لها وتتجلى أيضا في قدرتها على إعادة الروح في أحد الشياب الميتين وذلك في أحد المشاهد.

أما إذا انتقلنا إلى بعض التحاليل التي توصل إليها بعض الدارسين لأصل هذه الاحتفالية نجد أنهم يردونها إلى العهد الثاني وهو عهد الأبطال فتجسد "انتصار الملك **الأمازيغي شيشناق** على **الفرعون المصري** آنذاك **(950ق.م)**"[2] الشيء الذي نجده جليا في أحد شخصيات هذا **الكرنفال** " الأسد" الذي يرمز للقوة والسلطة والنصر لدى **الأمازيغ،** إضافة إلى النزال الذي يدور بين الجنود مع بداية الاحتفال والذي يجسد تلك المعركة الفاصلة"[3] .

وهذا ما نكتشفه من خلال تسميات بعض القرى المتوزعة على كامل منطقة **الأوراس** كـ : **آريس و ششآر و بابآر و بكآر** ... ما يوحي أن المنطقة لها قصة وارتباط مع هذا الحيوان الذي يمثل العديد من الشخصيات "فإن هناك شخصيات مختلفة في التاريخ أعطيت لقب الأسد، فابن "**يعقوب**" كما يقول **سفر التكوين** (39–9): جودا هو أسد شاب وسمي يسوع وريتشارد الأول ملك انجلترا، سمي قلب الأسد، وهناك غير هؤلاء ممن هم أقل شهرة"[4].

1- مرجع سابق ، ص5 .

2- حسب الدراسة المنقولة عن " د/ لونيسي سليم " أستاذ بقسم اللغة والثقافة الأمازيغية بجامعة تيزي وزو ، اجريت المقابلة بتاريخ: 2011/12/27 بمكتبة بلدية غسيرة دائرة تكوت ولاية باتنة .

3-حسب الدراسة المنقولة عن المرجع نفسه.

4- فيليب سيرنج، الرموز في : الفن- الأديان- الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، سورية، 1992، ص 86.

أما عن العهد الثالث وهو عهد الحرية والتعبير عن حياة الإنسان في مجتمعه فهو يظهر من خلال قيام **الشايب عاشوراء** بجمع الزكاة والصدقات والتبرعات التي كانوا يجمعونها من المنازل ليلا في القديم ومن خلال الضرائب حاليا أثناء العرض والتي تتم عملية تقسيمها في النهاية على المحتاجين .

فأصل هذه الاحتفالية لا شك "ولا ريب **إفريقية** المنبت، شبعت بمعاني دينية وتغلب عليها الرمزية"[1] فرغم هذه الفرضيات والتحليلات يبقى منبعها وأهم شيء دفع بهذه الاحتفالية للأمام لتبقى خالدة عبر العصور هو التعبير عن أحاسيس أفكار الإنسان عن طريق هذا النوع من الفنون عبر تاريخ البشرية "فأولا سادت الفن النزعة الدينية – ثم كان للفن الصفة النظرية – ثم أصبح الفن بعد ذلك وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري أي يتأثر الفن بالزمان والمكان وأنه أصبح اجتماعيا لا إنسانا علما"[2]

وتبقى الفرضيات تطرح للتحليل والمناقشة، ومنها ما ذكره **عبد الرحمن بوزيدة** حول احتفالية **الشايب عاشوراء** فقال "هناك طقس يقام كل عام من يوم **عاشوراء** في منطقة "**مخادمة**" بمدينة **بسكرة**، ولابد من الاحتفال به وإلا ظهرت حسب اعتقادهم امرأة تهددهم بسبب ذلك، وهذا الاحتفال منذ القدم، يتمثل في ارتداء أزياء موحشة وعشوائية وارتداء الرجال لباس النساء ووضع أقنعة من طرف مجموعة من الرجال.

وهناك الزعيم يسمى **بالأسد** يغطي كامل جسمه ويمشي منحنيا ومغطي رأسه وينفخ في عود من الجمر في الظلام، ويقوم بالتهجم على المشاهدين ونزع النقود منهم إن أمسكوا شخصا، وتسمى **بالشايب عاشوراء**"[3] كأنها محاكاة لطريقة عيش الإنسان الإفريقي في أدغال إفريقيا وسط طبيعة موحشة وبطقوس غريبة.

1- سعد ساعد، احتفالات عاشوراء بتكوت، مجلة ايسويأوقداش (تكوت- باتنة)، العدد 2، 2002/06/22، ص11.
2- محمد عزيز نظمي سالم، مرجع سابق، ص6 .
3- عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، 2005، ص67.

حيث "تدق طبول التام ويعلو غناء جماعي بدائي في المؤخرة، هذه أصوات سكان الغابة البدائية، زقاء ببغاوات وضحك قرود وفحيح الزواحف .. زئير مفاجئ عميق وصرخة فهد. بينما يتجسم قرع الطبول ويقترب ويعلو وقع أقدام حافية ترقص رقصة إيقاعية رتيبة على أرض ترابية ويرتفع زفير نار"[1]

في مظهر من مظاهر الاحتفالات الجماعية وبشكل من أشكال الدراما، و هذا التصور عبارة عن تطور للدراما، كانت بدايته مرتبطة بالدراما البدائية عند التجمعات الإنسانية الأولى ومن بعدها إلى الدراما الدينية عند قدماء **المصريين** وصولا إلى **التراجيديا الاغريقية** التي كانت البذرة الأولى للمسرح الحديث والتي ساهمت بشكل فعال في نشأته "ومن الدراما البدائية ظهرت **التراجيديا**؛ وإذن يصح لنا القول أن فن **التراجيديا** قد أنحدر، على نحو بعيد ولكنه مباشر، من شعائر التمثيل بالإيماء والمحاكاة التي كانت تمارسها العشيرة الطوطمية البدائية الأولى."[2]

فالهدف الأساسي من الاحتفالية هو إمتاع الجمهور وإبهاره بمناظر وشخصيات منتقاة من وحي الواقع؛ فاحتفالية **الشايب عاشوراء** لا يمكن أن تكون قد ظهرت مرة واحدة وبقيت في شكل واحد وإنما هي نتاج مراحل سابقة حتى وصلتنا إلى هذه الصورة التي تؤهلها للعرض المتنقل أمام جمهور عريض، وبالطبع أن التحدي الجمالي والفني والأسلوبي، ينزاح بالمضامين ليخلق لغته الفنية المبتكرة في عمل منجز خاص.

يحتكم إلى قوانين جمالية من نوع متميز، يتضح فيه مسار الجمال ويتقاطع مع القبح، ويبارك السمو في الفن، ويدين المبتذل ويعني بالمأساوي **(التراجيدي)** وبالهزلي **(الكوميدي)** ومابين الجاد والهازل العابث بتصميماتها الفنية الرامزة والمعبرة والمبتكرة"[3]

1- إدوار الخراط، مرجع سابق، ص 09 .
2- مرجع نفسه، ص 175 .
3- عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة- دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة، 2010، ص 19 .

كما يعتبر الصمت والكبت وفي بعض الأحيان القمع الذي تتعرض له بعض القرى مساهما في إحياءها من طرف أهاليها لأنها تتخذها وسيلة للتعبير عن وجودها ولهذا لجأت الى استعمال القناع كأداة للتعبير الأدائي والتمثيلي عن آلامها وآمالها، فهم يحمون أرضهم التي يحاول المستعمر في كل مرة اغتصابها وسرقتها فهي شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس الإنسانية من خلال تقمص الأدوار لتجسيد شخصيات ومواقف وبالتالي نشأ طقسيا وانسلخ عنه شيئا فشيئا، ليبقى محافظا على طابعه الأسطوري.

إن احتفالية **الشايب عاشوراء** كمادة خام، ليست مسرحا بالمعنى الذي يجري به العمل في المسرح الإيطالي والذي يقوم على الأسس **الارسطوطيليسية** و**الأوروبية**؛ فليس هناك نص كتبه مؤلف ولا مخرج تسلم نص عمل على دراسته وإثباته رفقة ممثلين وسينوغرافيين وغيرهم قبل أن يقدم للجمهور كعرض مسرحي متكامل.

فليس عرض ذو مسرح محدد ومعمار خاص، وليس سلعة تجارية يحصل عليها المتلقي مقابل ثمن تذكرة، بل أسطورة في شكل درامي تجسد الصراع الدائم الذي يهدف إلى الانتصار وحماية المقدس لأنه الأصل في الوجود، فكان خطاب الجسد في الفضاء المفتوح ظاهرة درامية نابعة من المتلقي ليس لها بداية محددة أو موعد دقيق لانتهاء العرض .

المبحث الثاني

طقوس الاحتفال في الشايب عاشوراء

ومظاهر مشابهة لها

إن ما يميز احتفالية **الشايب عاشوراء** هي الجمع بين الواقع والخيال و الذي يجعل الإنسان هو المحور الذي يتجلى من خلال محاكاة محيطه الاجتماعي والثقافي والتاريخي وبهذا تعتبر مسيرته الوجودية عبر الزمن مسيرة للانتصار على المألوف والظاهر و إطلاق العنان للخفي الذي يحمل من الغرابة ما يؤهله لأن يكون سحري.

فاحتفالية **الشايب عاشوراء** لها خصوصيتها التعبيرية البارزة التي تجعل من الطقس مادته الأولية "فالحركة المرافقة للرغبة هي ما نسميه طقسا؛ ومن تم فتاريخ الطقوس ليس منفصلا عن تاريخ التعبير عن المشاعر"[1] فصراع الإنسان مع الطبيعة تسبب في تغيير الظواهر وساهم في صعوبة تفسيرها وهذا ما نجده في احتفالية **الشايب عاشوراء** وبعض الاحتفالية المشابهة لها وما تحويه من طقوس.

إن معنى الطقس جاء في معجم اللغة العربية المعاصر مرتبطا بالمعتقدات الدينية فهو"نظام وترتيب، وأكثر ما يستعمل لنظام الخدمة الدينية أو شعائرها و احتفالاتها، وعند النصارى طريقة دينية في الصلاة وإقامة الشعائر، طقوس دينية – لهذه الطائفة طقوس خاصة – ممارسات طقسية"[2] والطقس في اللغة الإنجليزية **(ritual)** بمعنى شعائر[3]، ولربما تشابهت كلمة طقس مع **(tax)** في الإنجليزية وهي بمعنى : فرض ضريبة أو تقاضي ضريبة[4].

إلا أن المعنى الذي يحمله الطقس يأتي دائما مرتبط بالديانات كما، وهو معرب لكلمة "**تكسيس**" باليونانية، ومعناها نظام وترتيب. ولأن كلمة طقس **(rite)** تشتق من الكلمة اللاتينية **ritus**، وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين، كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي"[5] التي ألفها المجتمع وأصبحت جزءا لا يتجزأ منها.

1- Doutté,E,Magie et religion dans l'Afrique du Nord, Alger, 1909, p : 598.

2- أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصر ، ج1 ،عالم الكتب ، القاهرة ،ط1 ،2008م.

3- إحسان كرامي ، المغني الأكبر ، مطبعة لبنان ، بيروت ، ط1 ،1988م ،ص1167.

4- المرجع نفسه ، ص34.

5- نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغييرات، تر: وجيه البحيني ، منشورات عويدات، باريس، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ط1 ،1988 ،ص147.

❖طقوس الاحتفال في الشايب عاشوراء :

إن ما تحمله احتفالية **الشايب عاشوراء** من طقوس يؤهلها إلى إن تكون أسطورة بكل ما تحمله الكلمة من معاني "فالأسطورة تثبت الأعمال الطقسية ذات الدلالة، وتخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري، بما لها من مغزى استكشافي يتجلى من خلال وضيفتها الرمزية، أي فيما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته"[1] .

حيث يعمل على إحياءه في شكل مناسبات طقسية تلعب فيها الآلهة وأنصاف الآلهة أدوارا رئيسية فيها كما تعمل من خلالها على توضيح معتقداتهم للمتلقين من خلال الاندماج والغوص في صلب طقوسهم التي تمثل "فعاليات وأعمال تقليدية لها في الأغلب علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها والطقوس دائما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها "[2] والتي نجدها عادة في العديد من الحالات تكون حسب معتقدات كل مجتمع تحمل أسامي مختلفة.

إلا أنها في شكلها ومضمونها تبقى متقاربة إلى حد بعيد حيث نجد احتفالية **الشايب عاشوراء** موجودة في العديد من المناطق سواء في **الجزائر** أو **المغرب** أو **تونس** أو دول أخرى كانت تربطها عوامل في فترات سابقة إذ نجد في الجزائر ولاية **باتنة** تحتفل بذلك في عدة قرى بطقوس خاصة .

إن ولاية **باتنة** من أهم الولايات التي تحتوي على العديد من القرى و المداشر وأبرزها قرية **تكوت** التي تتميز بتمسك سكانها بعاداتهم وتقاليدهم والتي تقوم بإحياء العديد من الاحتفالات، تتصدرها احتفالية **يناير** أو " **همغرانينار** " كما يسميها سكان المنطقة وكذا احتفالية أو **كرنفال الشايب عاشوراء** " **أمغار نعشورا.** "

- فيا ترى أين تقع هذه القرية من ضمن كامل القرى التي تتوزع على كامل تراب الولاية؟
- وماهي كيفية إحياء احتفالية **الشايب عاشوراء** ضمن الكم الهائل من الاحتفاليات المتواجدة في الجزائر وخارجها؟

1- بول ريكور، الموسوعة العالمية الفرنسية، ج9، ص 263، نقلا عن محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص 72.

2- مصطفى شاكر سليم ، قاموس الأنثربولوجيا ، جامعة الكويت، ط1، 1981،ص824.

- التعريف بمنطقة تكوت:

منطقة **تكوت** تتواجد في قلب جبال **الأوراس** تتميز بطابعها الجبلي الصخري الصعب، تسكنها قبائل **أمازيغية** يسمون بـ "**الشاوية**" يتميزون بطباعهم القاسية نظرا للطبيعة والمناخ الذي يعكس ذلك فعلى الرغم من ذلك إلا أنهم يتميزون بالجود والكرم فهم أناس مضيافون.

فتكوت هي إحدى الدوائر التي تقع في الجنوب الشرقي لولاية **باتنة**، والتي تبعد عن مقرها بـ : **90 كلم**، يحدها من الشرق ولاية **خنشلة** ومن الغرب دائرة **منعة** أما من الشمال دائرة **أريس** ومن الجنوب ولاية **بسكرة**، تتربع على مساحة إجمالية تقدر بـ : **48,976 كلم^2** موزعة على ثلاث بلديات كما يلي :- بلدية **تكوت : 185,37 كلم^2** .

- بلدية **غسيرة : 234,53 كلم^2**
- بلدية **كيمل : 558,58 كلم^2** .

بينما يقدر العدد الإجمالي لسكان الدائرة حسب إحصاء **1998 بـ 20,191 نسمة** موزعة على البلديات كما يلي : - **بلدية تكوت : 10644 نسمة** .

- **بلدية غسيرة : 6541 نسمة** .
- **بلدية كيمل : 3006 نسمة** .

وبحكم موقعها الجغرافي المحاذي للصحراء الشمالية، تعتبر بوابة الدخول إلى الفضاء الصحراوي، فمناخها قاري متميز بالبرودة شتاء والمعتدل صيفا وقليل الأمطار على مدار السنة؛ وهو ما أكسبها استقرار السكان فيها واللجوء إليها صيفا من طرف بعض سكان ولاية **بسكرة** للتمتع بجوها المعتدل صيفا، كما تجدر الإشارة إلى أن سكانها يعتمدون في معظمهم على الفلاحة الجبلية المتميزة بأشجار الفواكه المختلفة وكذا التين الشوكي.

ونظرا لطابعها الجبلي والبعيد عن مقر الولاية فمعظم سكانها يمتهنون مهنا حرة، وأبرزها مهنة صقل الحجارة، وصناعة المجوهرات؛ أما عن وسائل النقل فهي أهم عنصر للاتصال والتنقل لديهم مما ساهم في فك العزلة وسهل عملية التنقل من **تكوت** إلى الولايات المجاورة.

- كيفية الاحتفال وطريقة العرض:

قبل عدة أيام من حلول هذه الاحتفالية التي يقوم بها مجموعة من الشباب في العاشر من محرم أي في عاشوراء من كل سنة، يلتقي الشباب في الشوارع والمقاهي لكي يتفقوا فيما بينهم ويجمعوا العدد الكافي من الشباب اللازم لإحياء هذه الاحتفالية وذلك خفية دون علم باقي السكان لأن ذلك يدخل في أساسيات العرض؛ وعندما يتم تحديد الشباب الذين سيشاركون يتم تقسيمهم لفرق :

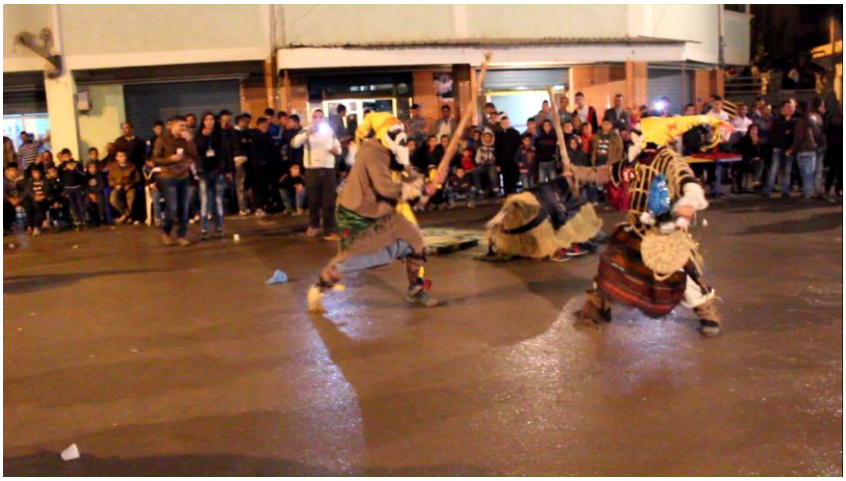
- مجموعة تقوم بتحضير الألبسة والأشياء التي تلزم للقيام بالعرض.
- مجموعة تقوم بالتنظيم أثناء العرض.
- مجموعة تقوم بالتمثيل في الاحتفالية.

ففي ليلة العاشر من محرم وبعد حلول الظلام يذهب الشباب فرادا وخفية إلى أحد المنازل المعزولة التي لا يعلم بها إلا الشباب المشاركون لكي يحظروا أنفسهم، مرتدون مختلف الألبسة التي يتم تحضيرها (في أغلب الأحيان نفس اللباس الذي يعاد ارتداؤه كل عام).

وبعد الانتهاء يخرجون إلى الشارع متجهون إلى ساحة العرض تحت أصوات صرخاتهم وأصوات علب الحديد وتصفير بعضهم، وبمجرد وصولهم تبدأ إيقاعات الدف وموسيقى المزمار تتعالى في الساحة الممتلئة بالحاضرين، ليقوموا في بداية الأمر ببعض الرقصات إلا أن يقوموا بالتحكم في زمام الأمور وتنظيم حدود العرض ليبدؤوا تقديم مختلف المشاهد التي يمكن أن نقسمها إلى ما يلي :

- **التحية:** تتم بتنظيم من **القرد** الذي يأمر **الشياب** بالاصطفاف واحدا تلو الآخر والقيام ببعض الحركات والاستعداد إلا أن أحدهم يرفض القيام بذلك ليخرجه وليأمر أحد **الشياب** بقتاله.

- **المبارزة:** يقوم أحد **الشياب** بمبارزة **الشايب** العاصي **(مخلي عرشو)** الذي لا يريد الانصياع لأوامر القرد وبعد مبارزة قصيرة بينهما، تنتهي بموت **مخلي عرشو** ليخيم الحزن على باقي الجنود، ليتقدم أحد **الشياب** بعد ذلك إلى الميت وهو ملقى على الأرض ليرفع رجله ويقوم بنفخها كما تنفخ الشاة، ضنا منه أن الروح ستنفخ فيه من جديد إلا أن ذلك يبوء بالفشل .



- **الاغتسال:** يذهب بعد ذلك مباشرة ذلك الجندي الذي كان يقوم بنفخ رجل الميت إلى **مريامة** جالسا عند رجليها مغتسلا ولينتقل بعد ذلك واحدا تلو الآخر إلى **مريامة** أيضا مغتسلين حتى هم .

- **الصلاة:** بعدما ينتهي كل واحد من الاغتسال ينحني على ظهره بعدما يقفز على ظهر أخيه وهكذا دواليك كل واحد يقفز على الآخر إلى أن ينتهوا مشكلين بذلك دائرة كبيرة وبالتالي هذه هي طريقة صلاتهم.

تستجيب **مريامة** لصلواتهم ذاهبة إلى الميت مارة عليه **7** مرات وتقفز عليه يمينا ويسارا وبعدما تنتهي مباشرة يستفيق الميت مع فرحة زملاءه .

- **الاحتفال:** يقوم **الشياب** بالاحتفال بعودة زميلهم على وقع ضربات الدف وصوت المزمار حاملين **مريامة** على ظهر الأسد ليدوروا بها في الساحة شاكرين لها، و ليقوموا بالرقص مع **مريامة** إلى غاية ساعة طويلة من الليل .

- **دور وأهمية الاحتفالية :**

إن لهذه الاحتفالية دور مهم في حياة الإنسان بصفة عامة والإنسان **الأمازيغي** بصفة خاصة فمن خلاله نلمس طريقة عيشه منذ الحقب الأولى و يمكن أيضا أن نستنتج هذه النقاط :

- إبراز مظاهر دورة الحياة البشرية " الولادة، الزواج، الموت " فالولادة من خلال إعادة الروح، والزواج يظهر في رغبة الجمهور في الفرار **بمريامة** لتكون زوجة المستقبل، والموت كذلك نفس الشيء يتجلى في موت أحد **الشياب** بعد المعركة أو المبارزة بالعصي التي تجمعه بأحد زملاءه .
- من خلال الاحتفالية نكتشف طريقة حكم **القبائل الأمازيغية** وفظ النزاعات بين الأفراد والجماعات والتي تسمى بـ "**ثاجماعث**" والتي نلمسها من خلال فرض غرامة مالية على المتمرد أو الخارج عن قانون الجماعة أو العقاب وهو الضرب بالقوة إن رفض دفع الغرامة، عندما نكتشف ذلك في قيام بعض المشاهدين بالهروب **بمريامة** أين يتم تطبيق هذا القانون عليهم ، وكذا القيام بعقاب أحد **الشياب** أو **الأسد** لهذا المشاهد الذي يحاول ذلك وهنا يتبين الترهيب .

- نشر روح التضامن من خلال تلك المساعدات التي يقدمها الجمهور والتي تبين صفة التضامن بين أفراد المجتمع لأن تلك الأموال التي تم جمعها في النهاية سيتم تقسيمها على الفقراء والمحتاجين من تلك القرية.

- لهذه الاحتفالية دور مهم في توطيد العلاقات بين الجماعات والأفراد والتعرف على بعضهم البعض لأن هناك من يأتي من ولايات مجاورة ليحضر هذه الاحتفالية وبالتالي تنتج علاقات أخوة وصداقة.
- تحقيق الفرجة من خلال مختلف المشاهد التراجيدية والكوميدية .
- التعريف بعادات وتقاليد هذا الشعب الذي يبرز ثقافته من خلال إحياء هذه الاحتفالية والقيام بالمحافظة على هذا النوع من التراث .

– لها دور نفسي أيضا، يتمثل في نزع الخوف من الأطفال وجعلهم يتميزون بالقوة لأن في الاحتفالية يوجد من الحضور أكثر من **20%** أطفال يجلبون أوليائهم لكي يشاهدوا الاحتفالية ويستمتعوا بالفرجة من دون أي علم سابق بهذه الأهمية التي تكسب الأطفال هذه الميزة من خلال تعودهم على هذه الاحتفالية.

❖ الشايب عاشوراء بين آيراذ و امعشاروبوجلود وخلفياتها المقدسة :

إن الفنون الشعبية لأي مجتمع ماهي إلا محاكاة لما يدور في مشاعر وأحاسيس أفراده من قيم مكتسبة من البيئة، معبرة عن الثقافات الخاصة بذلك المجتمع وتقاليده، فعندما نتحدث عن الفنون الشعبية لمنطقة **الأوراس** فإننا في الواقع نتناول الفنون الشعبية **لشمال إفريقيا** برمتها والتي تشكل مجموع الدول المكونة لها بكل العادات والأعراف والتقاليد المتماثلة فيما بينها، وإذا كانت هناك من أوجه الاختلاف فإنها لا تعدو أن تكون في بعض الملامح أو الطرق أو التسميات .

الشايب عاشوراء وأيراذ، إمعشار و **بوجلود** هي مظاهر لوجه واحد ألا وهي الاحتفالية أو **الكرنفال** كما يحلو للبعض تسميتها، تميزها طقوس خاصة إلا أن المصطلحات التي تؤدي إلى معناها تختلف من منطقة لأخرى وحتى في منطقة واحدة فمثلا **الشايب عاشوراء أو بوجلود** هناك من يطلق مصطلح احتفالية وهناك من يسميها **بالفرجة الشعبية** وهناك من يطلق عليها اسم **مسخرة** أو **كرنفال** ولهذا عملنا على شرح بعض هذه المصطلحات :

* **مسخرة:** يعرف في معجم اللغة العربية المعاصر بأنه شيء كالتمثيليات الخفية الهزلية، تقام في بعض الأعياد للهو والعبث؛ حيث اختاره الباحث **الأنثروربولوجي** المغربي **عبد الله حمودي** كعنوان في كتابه الذي يتطرق فيه إلى طقوس **بيلماون (بوجلود)** تحت عنوان الضحية وأقنعتها – بحث في الذبيحة والمسخرة في المغرب والذي يبرز دلالات هذه المراسيم والطقوس من منطلقات أنثروبولوجية.

* **كرنفال:** هو استعراض شعبي يجوب الشوارع والأزقة، يعرف حسب معجم المعاني الجامع، بأنه احتفالات ومسيرات رقص وغناء ولهو، تقام عادة في الأسبوع الذي يسبق الصوم الكبير لدى المسيحيين؛ يقال أيضا أنه مشتق من الكلمة اللاتينية **كاروسنافيلسCarrusnavalis** ذات الأصل اليوناني والتي يقصد بها تلك العربة التي تحمل **الإله أبولو** ليطوف بها بين الناس؛ كما يعتقد البعض الأخر أنه أطلق هذا المصطلح في أواخر الحكم الروماني على عيد كان يقام للإلهين، **ساتور وستورن**، وكان يتميز بالفحش والتحرر من جميع القيود.

* **فرجة:** و التي تعني النظر و المشاهدة إذ هي مرتبطة بكل ما هو مرئي، أي **Spectar** مشتقة من الفعل اللاتيني الذي يفسر بأن الفرجة ترتكز بالدرجة الأولى على الراحة لتحقيق الراحة النفسية من خلال فعل المشاهدة و النظر، وهذا ما تسعى الفرجة لتحقيقه، فهي تنفيس عن الهموم و دفع المكبوتات، من جانب آخر ترتكز على عنصر المشاهدة و الإدهاش لشد انتباه مشاهديها، و لجعلهم ينغمسون في العرض المقدم.

و تبدو الفرجة في حقيقة الأمر نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى، كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة فتحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها، أو تكشف عندما تكشف الشخصية في المسرحية و الفرجة فيهما تكون الفعل الغريب، فكل غريب مثير للفرجة، لأنه يجذب المتلقي و يستوقفه ويشغله عما عداه.

* **احتفال:** هي كلمة مأخوذة من اللاتينية، ترمز إلى التجمع والاجتماع في شكل من أشكال التقديس وبدرجة من الجدية يهدف إلى تكريس عبادة دينية أو إحياء مناسبات اجتماعية يعرفها **باتريس بافنيسPatrice paris** بقوله: قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي **أثينا** كانت الاحتفالات بالإله **ديونيزوس** تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء.

وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال .

سواء سميت هذه العادات **بالكرنفال** أو **الفرجة** أو **المسخرة** أو الاحتفالية إلا أنها تبقى مصطلحات لمظهر واحد يحمل رموزا ورسائل بصرية يقوم بها أشخاص في مناطق مختلفة من ربوع الوطن ومن خارجه فكل مُشَاهد لهذه العروض والاحتفالات يتلقى بطريقة واعية أو لاواعية مجموعة من الرسائل المصورة عن طريق العين التي تعتبر عدسة للكاميرا.

و لتحليلها يجب علينا "الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في إطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه؛ يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين الأشياء كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الإشارات **(Signs)** الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معاني مفهومة؛ وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام إشاري واحد **(Codes)**، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا "[1].

- آيراذ بمنطقة بني سنوس بولاية تلمسان :

بني سنوس من أهم مناطق بولاية تلمسان، الواقعة في الجهة الغربية لها والتي تحتوي على العديد من القرى والمداشر يتميز سكانها بأصولهم **الأمازيغية** "وقد كان أهل المنطقة قد ضمر لسانهم **الأمازيغي (الشلحي والزياني)** إلى درجة توقف نقله للأجيال، فإن الثقافة **الأمازيغية** لا تزال حية ترزق، تتجلى في العادات والتقاليد والفنون المعمارية، وأسماء الأماكن، والإعلام والنباتات والحيوانات"[2] فهي تمثل مرآة تعكس الثقافة الجزائرية بصفة عامة و**الأمازيغية** على وجه الخصوص.

1-صالح أبو إصبع وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، منشورات جامعة فيلاديلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص 123 .

2- محمد ارزقي فراد، البعد الوطني في عيد الناير الأمازيغي، بني سنوس نموذجا، تيموزغة، العدد 21، المحافظة السامية الأمازيغية، الجزائر، جانفي 2010، ص 1.

تتميز منطقة **بني سنوس** بإحيائها للعديد من العادات وذلك من خلال القيام ببعض الطقوس في مختلف المناسبات "فإحياء طقوس الاحتفال بعيد **الناير**، كجلب الأعشاب الخضراء لإلقائها فوق سطوح المنازل لتكون السنة الجديدة سنة خضراء ذات محاصيل وافرة، وكذا لاستشراف المستقبل بعين التفاؤل"[1] إذ تمثل جزءا من هذه الطقوس النهارية التي تقام في هذه المناسبة.

ففي الليل أيضا توجد طقوس أخرى يتم التحضير لها هي أيضا في النهار ولكن تقام مع حلول الظلام و تكون في شكل **كرنفال** تقوم به مجموعة من الشخصيات "تتراوح بين 5 إلى 7 شخصيات فإذا كانت خمسة، نجد الأسد واللبؤة وثلاث جراء أما إذا كانت سبعة فنجد خمسة جراء"[2]

كما توجد شخصيات أخرى مرافقة "تغني بعض المقاطع المعروفة والمأخوذة من الاحتفالية التي يلعبها عادة الكبار (الشباب ما بين 15، 20 إلى 30 سنة وذلك للطاقة الجسمانية والرياضية التي تعتبر المقياس الأول في اللعب مع النخبة"[3] حيث تقوم كل شخصية بأداء دور معين "فيؤدي شخصان دور البطولة، اللبؤة الحبلى، والأسد الراعي، يرتديان أقنعة مصنوعة من الجلود والأعشاب وأغصان الأشجار، وهو **الكرنفال** الذي تنفرد به **بني سنوس** دون سواها من مناطق القطر"[4] أين تلقى إقبالا كبيرا من الجمهور لمشاهدة أحداث هذا **الكرنفال** فتقوم "مجموعات من الشباب المقنع يقودها مقدم الجماعة واللعبة يرافقه في مهمته (القلمون)، بمهمته جمع ما يتكرم به من أهالي الديار التي يزورها الأيراد ... ويلعب لعبته، لعبة الأسد واللبؤة وقصة الولادة"[5]

فنجد أن هذا **الكرنفال** يتميز بغناه بالعديد من الرموز "ودلالاته الروحية والفلسفية، المعبرة عن إشكالية تجدد الحياة، من خلال وضع اللبؤة لصغيرها تحت رعاية وحراسة الأسد، وغيرها من رموز الخصوبة المتجلية في الاستعراض"[6] فيقومون بالانتقال بين المنازل "وفي كل منزل يزار تلعب اللعبة، ترفع الفاتحة والمعروف، يكرم المقدم وجماعته وحتى

1- مرجع سابق، ص 2.
2- حسب الدراسة المنقولة عن "سريدج محمد" أستاذ وباحث في علم الأنثروبولوجيا بفرنسا، أجريت المقابلة بتاريخ: 2012/01/14 بمكتبة الكاتيدرائية بوهران أثناء فعاليات الاحتفال برأس السنة الأمازيغية .
3- عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 148 .
4- محمد ارزقي فراد، مرجع سابق، ص 2.
5- عبد الناصر خلاف، مرجع نفسه، ص 148 .
6- محمد ارزقي فراد، مرجع نفسه، ص2 .

تنتهي الفرجة عند الهلال الأول من الفجر... يرحل **الأيراد**"[1] ليعود في السنة المقبلة وفي أول **يناير** من كل **سنة أمازيغية** لتنشر روح التضامن من خلال التعاون فيما بينهم لجمع المال والغذاء وتوزيعه على المحتاجين .

- إيمعشار بمنطقة تيزنيت بالمغرب :

توجد في المغرب العديد من المشاهد الفرجوية التي تتسم بطابعها المسرحي وتحتوي على كل العناصر المسرحية تقام على مدار السنة أما بمنطقة تيزنيت وفي كل سنة "ومع تذكر ليلة عاشوراء، يقفز إلى الذاكرة بكيفية تلقائية مناسبة مهرجان إصوابن أو إيمعشار، الذي هو عبارة عن مهرجان احتفالي بكل ما للكلمة من معنى يستمر خلال ليالي أسبوع كامل"[2]

حيث يتم تسطير برنامج خاصا وذلك تحت إشراف جمعية **إسمون** للأعمال الاجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث" و لصنف ضمن الأشكال الفرجوية لدى **الأمازيغ** مستجيبة لهمومهم و البوح بكل ماهو مضمر مكبوت لديهم، فوراء أقنعة الفرجة هذه تكمن نفس تواقة إلى البوح الصريح عن أشكال التهميش النفسي، و تقفز في خطابها الموجه إلى المتلقين على حدود ماهو مقدس"[3]

ففي هذه الفترة التي تمتد لعدة أيام تقام العديد من أنواع الطقوس، التي تتم أثناء احتفالية **إمعشار** وهي ترتبط أكثر بمراحل الاحتفالية كما يشرحها الكاتب والباحث في التراث **الأمازيغي جامع بن يدير** الذي ألف كتابا خاصا بعاشوراء وبمهرجان **إمعشار**، إذ قسم المهرجان إلى ثلاث مراحل وهي: مرحلة الإعداد ثم مرحلة العروض ليختم دراسته حول هذه الفرجة بمرحلة طقوس الاختتام .

1- عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 148 .

2- أحمد الخنوبي وآخرون،تيزنيت ملتقى تعايش الثقافات، ط1، جمعية إسمون للأعمال الاجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث، مطبعة آفولكي، تيزنيت – المغرب، 2009، ص 46 .

3- مرجع نفسه، ص 115.

يقسم المشاركون في المهرجان إلى عدة فرق فهناك الفرقة التي تقوم بالعزف على الآلات الموسيقية المرتبطة بالمناسبة، والطاقم الذي يمثل ويسمى بطاقم المجسمات وفيه نجد العديد من الشخصيات ومنها التي تضع أقنعة ومجسمات لحيوانات، وفرقة أخرى تقوم بالتنقل في مختلف أزقة و شوارع المدينة " و قد ظلت فرجة **إيمعشار**، و على الرغم ما طالها من تغييرات، وفية لجوهرها الوظيفي والرمزي و محافظة على مقوماتها الكبرى المتمثلة في الطقوس التعبيرية ذات الإخراج المسرحي الجريء و النقدي، و المستلهمة، من نمط الحياة اليومية و الأنشطة البشرية بالمدينة، من خلال شخصيات آدمية و حيوانية."[1]

أما عن إبراز الشخصيات الرئيسية التي لم يتم تغييرها و تبديل أدوارها" **فالحزان** هو الشخصية المحورية و الفاعلة في السلم التراتبي للشخصيات، فهو الإمام والمفتي و المرجع الديني لكن على طريقة **إمعشار** و من خلال أدوات إكسسوارية يتقلدها الترميز إلى هذه المكانة، منها سبحة طويلة من أصداف الحلزون ذو الحجم الكبير، و لحيته الكثيفة والطويلة على أن أبلغ هذه الأدوات دلالة هو كتاب ضخم و قديم يتقلده باستمرار على أنه كتاب التوراة أو زبور داوود و منه يستقيما يقوله: و داخل هذا الطاقم المتجول نجد **توايا** ومعناها **(الأَمَة)** وهناك **(شميحة)** وهي زوجة **الحزان**"[2]

فبداية الاحتفال تكون بالعروض الموسيقية الراقصة ثم العروض التمثيلية التي يتم فيها الأداء على ثلاث صور: أداء فرد ثم ثنائي فجماعي.

- بوجلود أو بيلماون بودماون بمدينة الدشيرة بالمغرب :

تتعدد التسميات والمشهد واحد، **بوجلود، بيلماون** أو السبع **بولبطاين** ممارسات طقوسية واحتفالية بمناسبة عيد الأضحى تكون إما فردية أو جماعية ترتبط بالحياة وبالرغبة في إحياء الأضحية أو القربان وهي احتفاء بالاستمرارية والتجدد في طابع فرجوي مرح، يقوم الشباب خلاله بصناعة لباس من جلود الأضاحي من ماعز وكباش وأقنعة تعلوها قرون، لتجوب الأزقة والشوارع والأطفال متتبعين إياهم لترديد الأغاني والأهازيج ليجمع المقنعون

1- مرجع سابق، ص 11.
2- مرجع نفسه، ص 118 .

ما يتبرع به المارة أو السكان، تحت إيقاعات **الغياط** أو الطبال يقومون برقصات شعبية يثيرون بها المشاهدين.

فحسب بعض الدراسات الأنتروبولوجية للباحث الفنلندي **إدوارد وسترمارك Edvard Westermarck** يذكر أن : **الكرنفال** التنكري من الطقوس المغربية التي ظهرت في العصور القديمة، له ارتباط بعلاقة الإنسان مع الطبيعة وتقديس الحيوان . "وعليه فإن دلالة فرجة السبع **بولبطاين** تنحو أبعادها نحو رمزية، قوة السبع/ الأسد ... بطل الغابة القوي .. فالرجل الذي يتحمل حمل مجموعة من ((البطاين)) الجلود الثقيلة هو الآخر يتميز بالقوة وبالصبر والاحترام."[1] إذ تتطلب دراستها حسب الباحث المغربي في التاريخ والتراث واللغات، **إبراهيم ازروال**، مقاربة من ثلاث أبعاد :

- **البعد التاريخي** : الذي يعتمد على البحث في المصادر التاريخية المتخصصة وفي المؤلفات المرصودة للفتاوى والنوازل والرحلات أو للتشريع أو للعرفانيات أو للجماليات.
- **البعد الانثروبولوجي** : ينكب على ممارسة الفرجة، ميدانيا، وعلى ماهية الوظائف والحاجيات، المشمولة بانعقاد هذه الفرجة المطقسنة، وعلاقتها بالذاكرة وبالمتخيل وبالتعاقدات الرمزية بين الجماعات المختلفة .
- **البعد الأدبي –الاحتفالي** : والذي يعتني بالفرجة من حيث هي تمسرح، وتشخيص لفرجات، واشتغال على اللغة، وتلذذ بالسخرية والفكاهة.

إن كل ما يتجلى في فضاء هذه الاحتفالية ينتمي أساسا إلى تاريخ الشعوب والى نظالات الدفاع عن الهوية في خطاب غني، متماسك ومتناغم "إلى جانب مستويي الفرجة والرقص يرى الباحث **عبد الله حمودي** أن ظاهرة **بوجلود** حسب التعريف الشائع في **الأطلس**، ضاربة في عمق التاريخ، ذلك أن **بلماون** ممارسة للمجوس الذين كانوا يسكنون هذه الجبال قبل مجيء الإسلام وتحمل في أبعادها الدلالية سمة دينية أسطورية ترتبط بالمقدس وتنحو

1- موسى فقير: جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب منطقة الغرب نموذجا، مجلة الفنون الشعبية، مرجع سابق، ص 50.

نحو المدنس من خلال ما تصدره شخصية السبع **بولبطاين** من ألفاظ مشينة."[1] تفضح من خلالها كل الطابوهات والممارسات الاجتماعية الممنوعة، للمصالحة مع الذات و اغتسال من الخطايا وتحقيق للمتعة والراحة النفسية .

- الفرق بين الاحتفاليات :

رغم الحيز المكاني المختلف ورغم الفارق الكبير بين المناطق الثلاث التي تم اختيارها للدراسة لإبراز أوجه التشابه ونقاط الاختلاف، ففي بداية الأمر وبما أن المناطق الثلاث تقع في قارة واحدة وهي تمثل في مظهرها العام شكلا مسرحيا فنجد أن"في **إفريقيا** ، وجدت العناصر والجوانب أو الأشكال المسرحية أولا، في الرقص البدائي النابع من الدين؛ مثل **(أبيسا أبولينان) AbisaAppolonien** ، وفي الرقص بالأقنعة، أو رقصات الصيادين ...الخ"[2]

وهذا ما نستشفه من خلال كل العروض "ولكن إذا كان صحيحا أن القيم الجمالية في المجتمعات الأولية كانت فردية، وغير منظورة وناتجة من اللعب أو من خضوع الإنسان الغريزي للبيئة فإنها تعتمد أكثر على ظواهر اجتماعية أخرى بقدر ما تتقدم الحضارة ويلتئم شمل المجتمع"[3]

فالشيء المسلم به أن كل الاحتفاليات لها ارتباط وثيق باليوم الذي يتم فيه الاحتفال فنجد أن قرية **تكوت بباتنة بالجزائر** لها نفس التوقيت الزمني للاحتفال مع منطقة **تيزنيت بالمغرب** أي في نفس اليوم وفي نفس المناسبة، **(عاشوراء)** بل وحتى في بعض مشاهد الاحتفال عكس ذلك بالنسبة لمنطقة بني **سنوس بتلمسان** التي تقوم **بكرنفال آيراذ** احتفالا برأس السنة **الأمازيغية.**

1- مرجع سابق، ص 49.
2- مارسيل رمزي، قضايا المسرح الإفريقي مجموعة أبحاث، ترجمة فيفي فريد، ط2، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص72 .
3- محمد عزيز نظمي سالم، مرجع سابق، ص9 .

فإذا كان "التكامل الشكلي والرمزي **للأيراد** في تفاعله مع مغزى **يناير** (التجديد النفسي والروحي– التجديد المادي– التضامن والتلاحم الاجتماعي) ذلك لأن **أيراد ويناير** يعتبران حدثا اجتماعيا شاملا (**Un faite Social Total**) من حيث ديانته ويعتبر (**أيراد**) كشكل تعبيري بكل محتوياته الأخلاقية والجمالية متأصلة في المنطقة منذ الأزل، أبدعه أهلها"[1]

فارتباط **بوجلود** بعيد الأضحى وتبقى كل هذه الاحتفالات تذوب في في النسق الأكبر، تدريجيا لتصير جزءا مغذيا للعمق الرمزي والكيان الثقافي بين الشعيرة واللعب وبين الطقس والفرجة تبقى إيقاعات الجسد المأسور بين التنكر والمحاكاة هي الدافع الأساسي للتطهير والتقرب الإلهي إذ ترتبط بمبدعات المتخيل **الأمازيغي** وتثاقفه مع مختلف الثقافات الشرقية منها أو الشمالية.

أصل هذه الاحتفاليات يبقى إلى حد الآن مجرد افتراضات كل يردها إلى أسطورة معينة أو لحادثة تاريخية ما و الشكل يبقى واحد هو المسرح الذي "يود أن يبعث يقظة الوعي، أن يخلق أساطير جماعته، أن يعظم أحداث الأبطال ومواقف ذات حمية تحقق حركة لفكر المجتمع وذلك ليخلق حضارة أصيلة بفضل معرفة جيدة لخصائصها وإمكاناتها."[2]

فاكتشاف قدرة التأثير على الجمهور بواسطة هذه الوسيلة يعتبر بمثابة اكتشاف في ذلك الزمن فالهدف يبقى واحد وهو حفظ التاريخ وإحياءه من خلال المسرح «الذي يعبر عن موروث هذا الشعب سواء في شكل رقصات وملاحم أو احتفالات شعبية"[3]

فهي وسيلة للتعبير عن معتقداته وتحقيق أحلامه والتعبير عن آلامه فتبقى أسطورة **عنتي** وأمه **غايا (ربة الأرض)** "تتركز حول تصور الواقع، وإن كان تصورا خارقا أو تقترن دائما بالطقوس التي تمثلها و إذا أردنا أن نحدد مجال الأسطورة، فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة"[4]

1- عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 150 .
2-مارسيل رمزي، مرجع سابق، ص123.
3- مرجع نفسه، ص146.
4- عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة، 1980، ص 21 .

وهي الأقرب للصحة وهي مصدر الاحتفال في عاشوراء لدى سكان **تكوت**، ويبقى أصله نسبيا لدى الباحثين في **إمعشار** والمتفق عليه أن الحركات والأقوال في مشاهد الاحتفالية تحمل مظاهر التشبه باليهود وتقديس الأضحية من خلال دمجها في طقس التوبة الجماعية ختاما للاحتفالية فاحتفالية **بوجلود** "تنتظم حول شخصية مركزية تدعى بأسماء **بوجلود، هرمة، بلماون أو بوإيسلخن**، إذا ما إقتصرنا على التسميات الأكثر شيوعا.

يتنكر هذا النوع من الحيوان البذيء ذي القدمين في الجلود نفسها للأضحيات المقدسنة والذبيحة، ويقود في تطواف صاخب ومنتهك للمقدسات"[1] لتقام على هامش أضحية العيد مظهر من مظاهر التعبد وتقديس الحيوانات، بلبس جلد الماعز أو الكباش، أما عن أيراذ فيعيدها أغلب الدارسين إلى المعركة الفاصلة بين الملك الفرعوني رمسيس الثاني و**الملك الأمازيغي شيشناق** والتي يقال أنها حدثت في جبال **بني سنوس بتلمسان** .

إن البحث في هذه الفرجات الشعبية تتطلب الإلمام بمختلف الاحتفالات في **شمال إفريقيا** بحكم التجاور الثقافي والهوية **الأمازيغية** الموحدة التي تبينها الفضاءات التاريخية وطبيعة الخريطة في الحقب الماضية وكذا اللغة والعادات والتقاليد المشتركة.

و لهذا تبين هذه الدراسة لهذه الاحتفالية التي يعود أصلها حسب بعض الدراسات إلى حقب غابرة أثبتت مدى تمسك الأسرة **الأمازيغية** بتراثها إلا أنه من الصعب اكتشاف شكلها الأصلي نظرا لما عاشته البلدان من تغيرات والمعتقدات الدينية من اختلافات ولكنه استطاعت الثقافة **الأمازيغية** التكيف معها.

إذ "يمكن أن نجد في أماكن أخرى أمثلة لهذه التظاهرات، على الخصوص في **الجزائر** وتونس؛ غير أن انتشار موضوعاتها وأشكالها، بخلاف الذبيحة، لا يتطابق مع حدود العالم الإسلامي، حيث ممارساتها بعيدة عن أن تكون عامة الحضور والتقبل؛ وبالمقابل فتشابهاتها واضحة مع الثيمات **الكرنفالية الأوروبية والأورومتوسطية.**"[2]

1- عبد الله حمودي، مرجع سابق، ص 10 .
2- مرجع نفسه، ص 10 .

ولهذا لا يمكن نسبها إلى إلا **الإغريق** أو **الرومان** أو لديانات **كاليهودية** أو **المسيحية** بل تكيفت معها وحافظت على شكلها الأسطوري المقدس وهي تصارع دائما وأبدا نظرا لما يشهده العالم من تطور في مختلف التكنولوجيات وبالخصوص وسائل الإعلام والاتصال، والتي تهيمن عليها البلدان المتطورة الأوروبية منها والأمريكية التي تعتمد فيها على إرسال ثقافات على حساب ثقافة هذه البلدان في مختلف الوسائل خاصة منها السمعية البصرية التي تؤثر بنسبة كبيرة على المشاهد لتترك الإنسان ينسلخ من ثقافته ويتبع ثقافة الآخر ثقافة المهيمن تحت اسم الرقي والحضارة والتطور .

المبحث الثالث

إثبات المتلقي للأسطورة من المتخيل إلى الواقع ومن الواقع إلى المتخيل

إن ميدان البحث الأسطوري وتجلياته العلمية والفنية، يتطلب طرح العديد من الأسئلة وتفكيك مختلف الأطروحات السابقة والإحاطة بالإنسان واحتياجاته الروحية والنفسية والاجتماعية، وجعله يسعى "إلى ابتكار حيل يغازل بها الطبيعة ويسترضي بها نفسه عن طريق مسعى تخيلي يعتقد فيه بإمكانية تحويل الطبيعة لصالحه والتحكم فيها بطرق تتجاوز قوانين الواقع والمنطق؛ ويحدث ذلك كلما عجز عن تحقيق غاياته بصورة مباشرة وعملية، كأن يتعامل طقوسيا مع القوى الخفية التي تحكم الطبيعة"[1] ما جعله يؤمن بأن هناك قوى تتحكم في مظهر الطبيعة حيث جعل لها أسامي وأوجد لها طقوس وعمل على عبادتها لكي يستطيع تلبية حاجياته.

و للوصول إلى تجليات الأسطورة في الفكر البشري عبر العصور، يجب دراسة تطور المجتمع الإنساني وعلاقته بما يحيط به في الطبيعة بداية من تبعية الإنسان للطبيعة إلى غاية تكييفها والسيطرة عليها حسب اعتقاداته فولدت الأسطورة وكانت من ابتكار الفكر الإنساني من خلال التأمل والتساؤل لفهم غموض العالم.

لأن أغلب الشعوب لها أساطير تختلف من مجتمع لآخر لما "حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون وكيفية ظهور عناصره إلى الوجود، ووعي الظواهر الطبيعية المحيطة به من جهة، ثم ابتكار الطقوس اللازمة لاسترضاء القوى المحركة لتلك الظواهر من جهة ثانية."[2]

و من خلال ما كان يقوم به من رسومات ونقوش تجسد حيوانات كانت مقدسة بالنسبة له و رغم "أن صور الإنسان كانت قليلة جدا، وما أكتشف منها حتى الآن تظهر ذلك الإنسان ملثما بقناع من جلد الحيوانات، بينما تكون أسلحتهم عبارة عن هراوات، وعصي معقوفة."[3]

شكلت لنا هذه الصور أسطورة الإنسان البدائي الذي نجد تجلياته أيضا واضحة في أسطورة **الشايب عاشوراء** من خلال العناصر الموجودة في هذه الاحتفالية **فأفلاطون** هو أول من استخدم مصطلح الأسطورة.

1- محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018، ص 64.
2- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص149.
3-بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية (أدوارها-مواطنها-أعيانها)، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص50-51.

إلا أنه "لم يعن في تعريفه أكثر من حكاية القصص والتي توجد فيها عادة شخصيات أسطورية، أما أشخاصها الرئيسيون فلم يكونوا آلهة دائما لأن اليونانيين كان لديهم عدد لا يحصى من الأبطال مثل **هرقل وجيسون وثيوس**، وربما أخذ **هرقل** أعماله الإثني عشر بسبب عداء الآلهة **هيرا**، ولكن مغامراته الإنسانية الخارقة لا ترقى إلى حد الألوهية."[1]

وهنا انتقلت الأسطورة من محاكاة الطبيعة إلى محاكاة المجتمع الإنساني ليجعل من الإنسان آلهة أو أنصاف آلهة أو شخصيات أسطورية خلدها الزمن وقدسها الإنسان وجعل لها حكايات أسطورية وقصصا أسست لنظريات ربطت بين "الأسطورة والفلكلور وقد ذكر بهذا الخصوص أحد رجال **الإسكيمو**: أن أقاصيصنا عن تجارب الرجال، وعن الأشياء، وهي ليست أشياء جميلة دوما وعندما أقص الأساطير فأنا لا أتحدث فيها كقصة بل تمثل القصة حكمة أجدادنا الذين يتكلمون من خلالي"[2]

فهذه القصص الشعبية التي كانت تحاكي جيلا عن جيل تبرز مآثر هذه الشخوص الإنسانية في الكون والتي تقودنا إلى اكتشاف طريقة عيشهم ومحيطهم الخارجي بحلوه ومره "ومن هنا لم يكن البعد الميتافيزيقي الذي التصق بمفهوم الأسطورة سوى نتيجة للإيمان المطلق من طرف أصحابها بأنها حقيقة تتجاوز وجودهم ووضعهم الدنيوي، أي حين صارت فكرة متسلطة على الأذهان من فرط ارتباطها بالمقدس، فأصبحت تتمرجع بالمخيال الجمعي أكثر من ارتباطها وعودتها للواقع؛"[3] وبمرور العصور ظهرت العديد من الأجناس الأدبية والفنية.

بعد اكتشاف قوة تعبيرها وتأثيرها فانقسمت الأسطورة واستلهمت منها عدة عناصر ساهمت في تشكيل قالبها فبرزت الملحمة والخرافة، والقصة والمسرح والرواية، لـ "يخضع الفن لقوانين، خاصة، تضبط آليته، بغرض تحقيق غايته التقنية الخاصة، وإيصال معانيه في تحصيل (الجمال والخير والحق) فالفن فاعلية أو نشاط إنساني خلاق، يؤدي إلى إبداع عالم تخيلي يتكون من صورة فنية تجسد نظرة جمالية للواقع الموضوعي، من منطلق رؤية الفنان الملموسة لهذا الواقع، وفق مرجعيات محددة"[4] .

1- آرثر كورتل، مرجع سابق، ص 7.
2- مرجع نفسه، ص 7.
3- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 24 .
4- عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 14 .

وتعتبر اعتقاداته الدينية وثقافته النابعة من اللاشعور ولحظات الإلهام المليئة بالعقد والمكبوتات، والتي فرضتها دوافع نفسية كانت فترات الألم واللذة نقطة إنطلاقها والواقع ميدانا خصبا يتبناها.

يهدف من خلالها إلى تحقيق إبداع بشري والوصول إلى عالم خيالي، حسب تقنيات كل جنس فني فـ"انفردت القصة المأثورة برواية سير عظماء الأمم وتخليد منجزات ومناقب أمجادها، والمغامرات البطولية لسالف العظماء لدى الأمم الذين خلدتهم منجزاتهم عبر الأزمنة والأجيال، فيما اضطلعت الخرافة باستخلاص جانب الحكمة في السلوك والخلق البشريين، وسردها بطريقتها على ألسن غير بشرية.

كما انفرد المسرح الإغريقي القديم بتمثيل مختلف الأسئلة الأسطورية على ركحه الذي شيده بأفكار مقدسة"[1] بواسطة عروض طقوسية تقدم فيه القربان للآلهة وكانت في شكل احتفالات تطورت مع الزمن لتحمل رسائل ودلالات في عناصرها "فضلا عن استخدام الأغاني لزيادة وتيرة الحدة الإيقاعية المسموعة للتعبير عن موقف خاص من الأحداث، وعرض نضال الإنسان المكافح ضد الطغيان والاستلاب من أجل تكريس روح القانون والعدالة الاجتماعية وضمان الحقوق المدنية للناس، وحرية التعبير"[2]فكانت المجتمعات تعبر عن ذاتها من خلال هذه الاحتفالات.

إن **احتفالية الشايب** عاشوراء باعتبارها فن من الفنون تلعب فيها حواسنا الخمسة دورا هاما في الآداء والتلقي حيث يجتمع المكان والزمان ليتحولا من ساحة العرض إلى شكل من أشكال الفرجة التي تبهر المتلقي ليتفاعل معها، فتوظيف المؤدي لمختلف العناصر المشكلة للعرض بطريقة متناغمة تجعله يكون مثل "الفنان يستثمر وسائله، ووسائطه المادية لإثارة الشعور بالجمال عند متلقيه من خلال التصوير، النحت، النقش، العمارة الإذاعة الموسيقى، المسرح، السينما، الرقص، الأدب، الخزف، الخط والزخرفة الأشغال اليدوية، التصميم والفنون التطبيقية وكل ما يخص مرئيات الفنون ومسموعاتها ومحركاتها (أي خطوطها وألوانها وحركاتها وأصواتها وألفاظها)"[3]

1- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 196.
2- عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 27 .
3- مرجع نفسه، ص 13 .

لغرض واحد وهو تحقيق الإبهار وإبراز الجمال الذي تهدف إليه كل الفنون بعد تجسيد الأفكار التي كانت حبيسة الخيال وتحويلها إلى الواقع لأن "كل ما ينقله الفن من رسائل صافية أو خطابات فنية ومصنوعة بطريقة حاذقة، ومحفزة، يتقبلها الجمهور بطريقة واعية أو لا شعورية، فترهف من حساسيته وتصقل ذوقه وتغني أفكاره، وتجدد من عاداته.

وللفن فضلا عن وظيفته الجمالية والمعرفية والنقدية دورا أيديولوجيا سياسيا، يتداخل في إبعاده تلك التجربة الفنية ويحرض كتل الناس للانخراط في مسيرة نضالية أو كفاحية متميزة"[1] تجعله يسعى للوصول إلى مخيال الجمهور والتأثير فيه انطلاقا من حقائق الكون ومخاطبة مدركاته الحسية ولعل هذا أبرز إنجاز في العهد اليوناني الذي جعل من الأسطورة واقعا يلجأ إليه الإنسان لأن"الأسطورة ليست من عمل الخيال المحض بل هي ترجمة للملاحظة الواقعية وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة. فهي تعود في أصولها إلى زمن أكثر بعدا من أي آثار ومخلفات استطعنا كشفها بالحفر. فقبل أن يتعلم الإنسان الكتابة كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية."[2]

يسعى بها الإنسان إلى بلوغ هذه المعاني، التي يكون لمدركات الإنسان دور هام في تحديد وصياغة ما يراه مهما وما يريد أن يراه لاستيعاب خطاب الأسطورة لـ"تنقل به المدركات الذهنية إلى مظاهر حسية، أي من حالة الغياب إلى حالة الحضور، ومن التجريد إلى التجسيد"[3] فالإحساس بالألم يتم ربطه بحدث معين تسبب فيه ذلك.

1- مرجع سابق، ص 18 .
2- صالح محمد عبد القادر، الطقس والاسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، السودان، 2016، ص5.
3- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 24.

لأن هذه الحالة الوجدانية ترتبط بتجربة سيئة تكون فيه الذاكرة واللاشعور مجالا لتشكيل وصياغة المواقف إذ "يعتقد الأنثروبولوجيون بأن لا مكان يسع الأسطورة سوى الذاكرة، بينما يرى علماء النفس بأن اللاشعور هو الذي يحرك ردود فعل الإنسان؛ وفي هذين المكانين مستراح مناسب للأسطورة، هناك حيث يقوم الفكر الأسطوري بـ :استرجاع التجارب الماضية وحفظها في الذاكرة ثم إحياءها دوريا في حياة الإنسان مادامت مكنونة في اللاشعور الفردي والجمعي."[1] وهذا يبين مدى رسوخ الفكر الأسطوري في **احتفالية الشايب عاشوراء** بفضل السلوك البشري.

إن المدركات الحسية للإنسان كان لها الفضل أيضا في بناء أسطورة الشايب عاشوراء وتحديد موقع الإنسان في الكون وعلاقته به.

إذ "خلقت ملكتا الذاكرة واللاشعور من أجل محاكاة محيط الإنسان والتفاعل معه وحفظ تجاربه فيه، وما التمثلات السلوكية الطقوسية، والتجسيدات الطوطمية والوثنية، سوى دليل لتفاعل حيوي لآليات الأسطورة داخل الإنسان (الذاكرة واللاشعور)، مع مظاهرها السلوكية خارجه (نصب، معالم، أماكن مقدسة)، تقام حولها طقوس وممارسات ذات طابع أسطوري"[2]

ما يبين طريقة تجسيد هذه الاحتفالية خارج الحيز الفكري للإنسان ليكون المحيط هو الدافع الأساسي لها والمجال الذي تجد فيه الأسطورة مكانا خصبا لتتكون فيه عناصرها "وهذا النظام الذي يمتزج فيه الموقع المكاني المجسد للأسطورة بموقعها القدسي المجرد لا يترجم علاقة مباشرة واصلة بين الإنسان و تجسيداته الأسطورية بقدر ما يعزز من وجود بينونة فاصلة بين الإنسان والتشكلات الطقوسية الحسية، التي تجعل صاحب الطقس الأسطوري سواء أكان طوطميا أو وثنيا، يعتقد بآخرية المقدس الأسطوري"[3].

1- مرجع سابق، ص 130.
2- مرجع نفسه، ص 131.
3- مرجع نفسه، ص 131.

فمهما كانت مرجعياتها الدينية إلا أنه يخاطب فيها الإنسان آلهته حسب إعتقاداته بالقيام بمختلف الممارسات التعبدية الطقسية كشكل من أشكال التواصل الروحي لتنتقل من العالم التخيلي إلى العالم الواقعي ليتحقق بـ "ذلك المشترك العام، فإنها تنبع من الفكر البشري خيالا وعقلا ووجدانا، وتمثل أشكالا تعبيرية رمزية، وبهذا تكون الأساطير ألصق بالشعوب مهما كانت بدائيتها أو قمة تحضرها"[1] لأن الإنسان يجد فيها ملجئ لإفراغ طاقته السلبية والتعبير عن وجدانه .

وبالتالي كان الاحتفال عن طريق حركة الجسد العنيفة والرقص على إيقاعات الموسيقى وسيلة للتعبير عن ذلك، بعد التخفي وراء تلك الملابس الرثة الغنية بالدلالات والتي يكون فيها القناع أساس ذلك للتحرر من قيود المجتمع وجعل المتلقي ينغمس في الحدث دون معرفة من يقف خلف هذه الأقنعة.

فـ "الوظيفة الرمزية، هي إحدى ركائز النظام الأسطوري، باعتبار أن كل حركة أو وصف أو صورة أو كلمة ترد في أي مظهر من مظاهر الأسطورة، تكون محملة بأكثر من دلالة، ومرشحة لأكثر من تفسير."[2]

وهنا يعمل المتلقي على تحويل تلك العناصر الأسطورية التي استقبلها في شكل من الأشكال الفنية إلى رسائل ذهنية بعدما كانت واقعية لتفكك بكل تفاصيلها دون إهمال أي عنصر يبدو أنه عشوائي أتى في سياق الاحتفال.

كل عنصر إلا ونجده يحمل من الدلالات ما يتم المعنى إذ نجد مثلا أنه "تمتلك بعض الأعداد أهمية بالغة وحضورا مميزا في الفكر الإنساني، ومن أكثر تلك الأعداد شيوعا، ومن أكثرها ارتباطا بما هو أسطوري الأعداد: ثلاثة، وسبعة، وتسعة" وهذا ما نكتشفه أثناء قيام **مريامة** بتخطي الميت سبع مرات لإعادة بعثه وهذا ما يبين الدلالات السحرية لهاته المعتقدات التي لها امتداد في احتفالية **الشايب عاشوراء** فـ "أساطير الموت والانبعاث التي

1- محمد علي السلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص15.
2- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 91.

تبدو هي الأخرى قاسما مشتركا بين معظم تلك المغامرات بسبب ارتباطها بأكثر أسئلة الوجود إلحاحا، أي: الموت، موت الإنسان والطبيعة."[1]

الشايب يموت و**مريامة** تعيد بعثة للحياة تجليات تحدث أثناء الاحتفالية التي أصبحت فرجة عكس ما كانت بالأمس عليه إيمانا مطلقا حيث كان "يأتي الطقس المقدس في قلب **الاحتفال الديونيزوسي**، بل يمكن القول بأن الاحتفال هنا يتحول إلى شعيرة، تمثل فيها لحظة طواف موكب المتعبدين ولحظة تقديم القربان للإله، أكثر اللحظات احتدادا، ولا يكون بينهما سوى الدوران والصراخ."[2]

وهذه الحركات المشكلة للطقوس إما أن تحمل طابع الهزل والكوميديا أو يغلب عليها طابع الحزن و **التراجيديا** لأن "الجهود الفكرية والسلوكية والإنسانية المبذولة من أجل تجسيد الأسطورة على الواقع، هي ما جعلته تتخذ بعدها الدرامي: **(Pathos)**، حينما يقف الإنسان طائعا ومصدقا أمام هيمنة المقدس الأسطوري الذي وجد فيه الإجابة الروحية لسؤال المصدر (الخالق–الإله)."[3]

محققا بذلك التأثير على المتلقي، عن طريق اكتشاف الدراما والمسرح ودوره الفعال في التأثير "فقيمة أية أسطورة لا تتحدد إلا بقوة الطقس الذي يؤسسها، وهي دائما في حاجة لأن تكون دراما (فعل،حركة)، أي أن تكون طقوسا وشعائر؛ ولذلك فمدلول كل أسطورة يظهر دائما في شكل دراما"[4].

1- نضال صالح، مرجع سابق، 2010، ص149.
2-Simon, a. les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, Paris-seuil, 1976, p.188.
3- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 24-25 .
4- عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2006، ص20.

من خلال دلالات الشخصيات المشاركة وكذا طريقة الأداء في فضاء العرض سواء في الشوارع والساحات أو فوق خشبة المسرح التي يقوم فيها المخرج بتوضيب عناصر الديكور رفقة السينوغراف ومع الممثلين لتجسيد تلك الأساطير والطقوس الدينية التي "اتخذت دائما شكلا دراميا، أو ما يسميه **Huizinga** بـ: **Dramenon**، أي شكل دراما تستعيد حدثا كونيا وتتماهى معه، ولا تكتفي بمحاكاته بل تتطابق معه وتنحل فيه."[1] عبر مختلف الحضارات ليجسدها المخرج وفق رؤى تبرز "قدرته على صياغة حركة عناصره التكوينية و الشكلانية للنتاج واجتلابها من عالم المخيلة الجامحة والمشاكسة إلى عالم الواقع الموضوعي وهي التي تدفع بحركة العلامات إلى بث خطابات يتناولها المتلقي بما تثيره لديه من انفعالات، وأحاسيس ومشاعر وعواطف، ترتبط بتغيرات محددة، وخاصة بكل متفرج وعلى إنفراد، وبالذات الوقت بما تثيره فيهم مجتمعين من مناخ سائد يشمل الجميع، تحت تأثير طاقة النتاج، وقوته التخيلية"[2]؛ متحولة بذلك من الواقع الذي جسد فيه المؤدون تلك الأساطير إلى خيال المتلقي الذي وجد فيها مجال للنمو ومن الحكاية والقصة للانتشار .

1- مرجع سابق، ص17.
2- عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 17 .

- **التلقي في أسطورة الشايب عاشوراء :**

إن عملية التلقي في مختلف المجالات تنطلق من فعل التواصل فهو بمثابة عملية إنتاجية إبداعية للمعنى أساسها التفاعل مع الرسالة لاستخلاص القيم الجمالية ففي أسطورة **الشايب عاشوراء** يقوم مجموعة من الشباب المؤدون للاحتفالية من خلال الإيماءات والحركات لبناء مجموعة من الأفكار لتحقيق العملية التي تمثل "موقف ونشاط المتفرج في مواجهة العرض الفني، والطريقة التي يستخدمها في تفكيك المعلومات الصادرة عن النص؛ وهو الدراسة التاريخية لتلقي عمل فني من قبل جمهور، والتفسير الخاص لكل مجموعة في حقبة زمنية معينة؛ وهو كذلك تلقي أو تفسير العمل الفني من قبل الجمهور أو تحليل الحالة الإدراكية، الفكرية و الانفعالية."[1]

فالاهتمام بالقراءة والتأويل وجعل المتلقين أقرب من أعين الممثلين في فضاء الفرجة الذي هدم من خلاله الجدار الرابع ليصبح المتلقي عنصرا مشارك وفعال في الاحتفالية يساهم في البناء والتفسير لهاته المادة الأدبية والفنية والتي ساهمت أيضا في التحرر والإبداع وإنتاج قراءات وتصورات جديدة للعالم فـ "عندما يواجه المتفرج العمل الفني، يستقبل مجموعة من المعلومات (مرئية وصوتية)؛ سواء مكث المتفرج خارج العرض، أو تم احتواؤه داخل العرض، فإن الاستقبال يطرح مشكلا جماليا أدى بالنقاد والمنظرين إلى تقديم تفسيرات مختلفة"[2].

ترى **سيزا قاسم** أن هناك أربع مستويات للقراءة يبدأ بالإدراك من خلال مختلف الحواس ثم ينتقل إلى العملية الذهنية التي تتضمن الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء "العلامة" ثم إلى عملية فك شفرة تلك العلامة لتحقيق المعنى والدلالة وأخيرا مرحلة التفسير التي تتوج برد فعل حيث "يمكن للقارئ أو المتلقي أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يتعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنى تأويلا مألوفا أو يحاول تقديم تأويل جديد."[3]

1-Patrice pavis, dictionnaire du théâtre, editions sociales, paris, 1980, p239.

2- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص54.

3- مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص25-26.

وفق رأي الجماعة التأويلية المنتجة للأحكام والتي يأخذ بها المتلقي تجريبيا في تفسيره للأسطورة أو الاحتفالية سواء أكانت نصا أو مسرحا أو فيلما سينمائيا وبالتالي فتأويل المتلقي لهاته الرسائل تساهم فيها الجماعة وتعدلها وفق قراءات المتلقي "إذ لابد لها أن تقوم أولا على رؤية منهجية تؤسس العملية التحليلية على العلمية والوضوح، تدعمها المعرفة والثقافة، في الوقت نفسه تمنح تلك الجماعات من خلال الابتكارات أسلوبا استثنائيا في محاورة النص والتعاطي معه، لتعكس ذلك الأسلوب على المتلقين ضمن خطة أو إستراتيجيات مبرمجة على وفق برنامج وأساليب الجماعة نفسها."[1]

ما يتيح للمتلقي اعتمادا على قدراته الفكرية وخبراته المعرفية وانطلاقا من رؤى تلك الجماعة لتحقيق التحليل المناسب وفق إستراتيجيات المتلقي التأويلية ووفق "ثقافة المتلقي وخصائصه النفسية و الفزيولوجية وظروف حياته"[2]

وبناء على ذلك ارتبط المسرح على إثارة مشاهد العواطف والانفعالات من خلال الإيهام، بهدف جعل المشاهد يستمتع بطريقة أداء الشخصيات المشاركة في العرض حيث "يقوم الممثلون بتصوير الأفعال أو تجسيدها، كما أن المسرحية ككل تجري أحداثها في عقول المتلقي مثلما تحدث عمليات المماثلة للأحداث والقصص والموضوعات داخل الكومبيوتر، كما في أفلام الكرتون والكوارث الطبيعية مثلا"[3]لتفتح بذلك آفاق إدراك يتحرر الإنسان بواسطتها من التصورات الجاهزة والآراء الجامدة لاستشراف واقع مختلف "وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته، فليس الجمهور عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية بل هو أحد أركانها الرئيسية، إليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها"[4] فهو ركن أساسي في الإنتاج والإبداع والاستمرارية لأن غيابه يمثل موت الأسطورة المشكلة للعمل الفني .

1- مصطفى جلال مصطفى، إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر- النص المسرحي أنموذجا، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2016، ص 21-52.
2- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص49.
3- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 357.
4- لطفي فام، مرجع سابق، ص 7.

أصناف المتلقين :

إن نجاح أو فشل احتفالية **الشايب عاشوراء** مقترن بوجود الجمهور وتفاعله مثلها مثل أي عرض درامي، مسرحي أو سينمائي فإقبال الجمهور على هذا العرض سنة بعد أخرى جعل جمهور الاحتفالية محل دراستنا للكشف عن سمات ومميزات هذه الجموع الغفيرة من الجماهير عن غيرها، وكذا أسباب اهتمامهم وردود أفعالهم.

"ومن هنا فإن الجمهور ليس مجرد متلقي سلبي لأنه يلعب دورا فاعلا، فهو يعيد إنتاج المشهد المسرحي تفسيرا وتأويلا وبمفاهيم مختلفة ومتعددة، فالجمهور عنصرا من عناصر اللعبة المسرحية، والمساهم في بلورة الظاهرة المسرحية التي تتصف بجوهرها التركيبي المتشابك، إذ أنه من الصعب تصور قيام عرض مسرحي في غياب الجمهور."[1]الذي يعتبر ظاهرة تناقشه أغلب الدراسات إذ نجد في **احتفالية الشايب** عاشوراء أن الجمهور يمكن تقسيمه كما يلي :

- **إنطلاقا من الحضور (داخل فضاء العرض):**

- المشاركون :

يهدف العديد من الجمهور إلى حضور هذه الاحتفالية لغرض واحد وهو المشاركة في العرض سواء من خلال تقديم ضريبة (مبلغ رمزي) إلى **الشاوش** (ممثل في الاحتفالية) للزج بأحد الأصدقاء وسط الساحة لكي يعاقب من الأسد بعد أن يخطفه أحد **الشياب** بالقوة من وسط الحضور، أو لغرض أن يجرب حظه في اختطاف **مريامة** تلك الفتاة الجميلة في اعتقادهم وللكشف عن تلك الشخصية التي تجسد دور المرأة من جهة أخرى.

[1]- حميد صابر، الجمهور بين المواجهة والمجابهة- تاريخ العلاقة بين الجمهور والمسرح، ج1، دار صفحات، سوريا، 2017، ص 10.

وهو ما يبين مرحلة تطور المجتمعات وتحويل هذه الأساطير بمثابة لعبة جماعية يشارك فيها المتلقي لـ"أن الحديث عن العرض المسرحي نصا وعرضا يعني الحديث عن مسألة استقباله وتلقيه، وكيف يسعى مبدع العرض مع المشاركين في إنتاج الممارسة المسرحية، فإن هذا المتلقي يعد أحد أهم أركان تلك الممارسة المسرحية."[1]

إذ يعتبر رائد الطب العصبي ومؤسس علم التحليل النفسي **سيغموند فرويد Sigmound Freud:** أن سلوك الأفراد لا يتغير بداخل الجماعة، وإنما تشجع الجماعة أعضاءها على القيام ببعض الأعمال والتصرفات التي يقومون بها خارج الجماعة في الزمان والمكان فيخرج المتلقي من بين الجموع الغفيرة لينتقل من فعل المشاهدة إلى فعل المشاركة والأداء.

ليصبح عنصرا مؤسسا للعرض الدرامي من خلال محاولة اختطاف **مريامة** والهروب بها ليقابل برد فعل سريع من الجنود حراس **مريامة** آلهة الأرض ومنبع الرزق وبذلك تتحقق بداية انغماس المتلقي في العرض، ليستفيق بعدها أثناء تقديم الضريبة أو بوقع الضربات والصفعات التي يتلقاها تحت الأسد وبالتالي يجب أن تتوفر"الشروط التي تؤهل العرض ليكون وسيطا إعلاميا هو الحضور الجسدي للعارضين والمتفرجين، ولكي تتحقق هذه الحالة، لا بد من وجود فريقين من المشاركين، فعالين ومشاهدين، وذلك في لحظة زمنية بعينها وداخل مكان محدد، حيث ينبثق العرض من المقابلة واللقاء بين الفريقين في مواجهة بعضهم بعضا والتفاعل بينهما وتبادل الردود"[2].

- المشاهدون :

تمتاز هذه الفئة بعدم معرفتها بحيثيات الاحتفال وطريقة المشاركة وكذا الخوف من الرد العنيف الذي يقوم به بعض **الشياب** أثناء الأداء فـ "الجمهور في المسرح ليس مجرد مشاهد عارض عابر، أو كما يسمى في العلوم الاجتماعية حشد عارض ،فالعرض يحيا بأنفاس الجمهور"[3] ما يجعلهم يكتفون بالابتسامة أو إبداء الدهشة أو الضحك أو طرح أسئلة على زملائهم من الجمهور حول بعض المشاهد واللقطات التي تثير اهتمامهم فنجد هذه الفئات:

1- حميد صابر، مرجع سابق، ص 12.
2- ايريكافيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 69.
3- حميد صابر، مرجع نفسه، ص 10.

– **فئات تشاهد الإحتفالية لأول مرة خارج الحيز الزماني والمكاني:** في أحد التجارب التي أقيمت لاختبار مدى تفاعل المتلقي مع هذه الاحتفالية ثم نقل العرض من فضائه الطبيعي أي من قرية **تكوت** إلى ولاية **باتنة**، أين تم عرض هذه الاحتفالية في ساحة متواجدة أمام المسرح الجهوي بولاية **باتنة** والتي شهدت حضور كثيف للجمهور .

جرت الاحتفالية في فضاء دائري شكله الجمهور الذي اكتفى بفعل المشاهدة لـ"يفتتن الجمهور أيما افتتان بتلك العروض التي لا تقع في إطار خبرته الثقافية، تلك العروض التي تتأبى على الوسائط المتعددة في فك شفرة أي رسالة، وفي الوقت ذاته فان عملية تحديد ردود الأفعال بشكل نمطي ليست بالأمر السهل حتى بالنسبة للأشكال المسرحية التي تمثل منتجا ثقافيا قابلا للاستيعاب، وهذا ما أظهره البحث السيميوطيقي، وبشكل مشابه تعتبر عملية توظيف كفاءة التلقي موضع إشكال"[1]رغم أن الجمهور بدا مستغربا وعلامات الدهشة والضحك تبدو على وجوههم فكانت الاحتفالية حسب العديد من المتلقين غامضة ما شكل لنا هذه الفئات:

- فئة تعتبر الاحتفالية أنها عبارة عن فولكلور للغناء والرقص .
- فئة تكتفي بالمشاهدة وتعتبره عرض غريب لا معني له ولا يحمل أي رسالة بل عرض سطحي يهدف إلى الإثارة والإضحاك.
- فئة تحب البحث والاكتشاف تطرح الأسئلة وتعمل على البحث لفهم معانيها.

– **فئات همها الوحيد هو الدراسة والبحث:**

إن اختلاف الباحثين والمنظرين وتنوع مجالات دراستهم وتفرع تخصصاتهم سمح لهم بجعل المتلقي صلب أعينهم ودراسته وفق منهجهم فـ "إذا كان الاهتمام بموضوعات الجمهور المتلقي قد وجدت اهتماما عند **(أرسطو)** من خلال مفهوم التطهير، أو عند المسرح الديني بالمشاركة الطقسية والتبشيرية، وعند **(أرتو)** القسوة، والمخرج الكاتب الألماني **(بريخت)** من خلال مفهوم التغريب، والتفاعل عند **(أوغستو بوال)** فإن الآراء المعاصرة وفق نظريات التلقي أولت اهتماما لطبيعة التلقي وحالة الجمهور، ومن منطلقات مختلفة ومتعددة"[2]

1- سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995، ص131.
2- حميد صابر، مرجع سابق، ص 12.

أسست لمنهج همه الوحيد هو المتلقي وعلاقته بالعمل الفني من خلال المسافة الجمالية وبناء أفق التوقع الذي يؤسس له المبدع، ما يمكن المتلقي من أن يحدد طبيعة الأثر من خلال إثارة أسئلة تنمي أفق توقعات جديدة "وكأن العمل المسرحي يوجه بهذا كله إلى القارئ والمتفرج، وخاصة الدارسين منهم، نداءا غامضا يناشدنا فيه أن نتطلع إلى ماهو أبعد من خبرتنا المألوفة وأن نتسامى بأفكارنا إلى ماهو أبعد من خبرتنا المألوفة وأن نتسامى بأفكارنا إلى ما وراء العالم الذي نعيش فيه."[1] لإنتاج خطاب يؤسسه المتلقي فيسهم أفق التوقع في رفع الخبرات الجديدة المتولدة عن تجاهل الخبرات السابقة في النهوض والرفع من مستوى الوعي لتشكيل آفاق جديدة لتوسيع المسافة الجمالية فنجد رغم ذلك :

– **علماء الاجتماع :** يقومون بدراستها على أساس أنها ظاهرة اجتماعية نابعة من جماعة معينة يستلزم الإحاطة بها ودراستها .

– **الباحثون الأنثروبولوجيين و الإثنوغرافيين:** ينطلقون من فكرة أن الاحتفالية شكل من أشكال الثقافة ترتبط بالإنسان كعنصر أساسي فيها يتم إحياءها لدى أقليات معينة ولهذا وجب دراستها من خلال التنقل إلى المنطقة ومعايشة هذا الحدث وسط هذه المنطقة .

– **النقاد المسرحيون :** يعتبرون الاحتفالية عرض درامي يحوي على كل العناصر المسرحية من فضاء للعرض مرورا بممثلين يؤدون أدوارا لشخصيات معينة تحتوي على عنصر الموسيقى والإيماءات ويلعب فيها الارتجال دورا هام وبحضور جمهور يتلقى هذه المشاهد أهلها لتكون عرض مسرحي متكامل وبالتالي وجب دراستها.

"ولعل الهدف الأسمى لمن يتوفر على دراسة العمل المسرحي هو أن يتوقد إحساسه وأن تتسع آفاقه ليمتد إلى الأحجام الفسيحة التي تنشرها أمامه المسرحية"[2] في ذلك الفضاء المفتوح دون حواجز ولا عوائق ولا **بروتكولات**، فالجمهور من طبقات اجتماعية متعددة فنجد الفقراء والأغنياء والبسطاء، وكذا من مستويات تعليمية وثقافية مختلفة يجمعهم العرض في تشكيل واحد.

1- لطفي فام، مرجع سابق، ص 6.
2- مرجع نفسه، ص 6.

وهو ما يسهم أيضا في "أن تقوم صلة روحية – أو على الأصح علاقة أخوية– بين الناقد والمؤلف والجمهور لكي يتسنى إعطاء المسرحية حقها من الفهم السليم ومكانتها التي تستحقها. فالمؤلف في عصرنا هذا لا يمكنه إلا أن يقدم شخصيات تحيى في خبرته الخاصة، ثم لا تلبث أن تتسع دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية بأسرها، فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الكمال الفني أن تؤثر في الجمهور وفي النقاد إلا إذا كانت تحمل نداءا عميقا تتردد أصداؤه على أفواه الشخصيات التي يتفاعل معها المتفرجون"[1].

– **المخرجون السينمائيون** : تمثل الاحتفالية لديهم فكرة لم يتم التطرق لها من قبل وهي عبارة عن شكل متميز لإبهار المتلقي من خلال عنصر الصوت والصورة الطبيعيين اللذان يحتاجان للوسيلة السمعية البصرية لتسجيلها كمرحلة أولى ثم إعدادها وترتيبها ثم تدعيمها بمقابلات واستجوابات لمشاركين وكذا لباحثين من مختلف المجالات لإيصال وتقديم فكرة معينة للجمهور وفق نظرة المخرج التي يلعب فيها المونتاج دورا هاما، لغرض إخراج الاحتفالية من محيطها إلى العالمية بواسطة الصورة.

- **إنطلاقا من الأفكار و الإعتقادات (خارج فضاء العرض)**

– **المؤيدون:** تتمثل هذه الفئة في تلك الجماعة المتمسكة بأصولها وعاداتها وتقاليدها أشد التمسك لأنها تعتز بهويتها وانتماءاتها **الأمازيغية** وتهتم بالأشكال الفرجوية إذ يميل فتحي **أندريه جوليان** "إلى الاعتقاد بأن **الأمازيغي** يبدع في ميادين الخطابة و الارتجال، أكثر منه في الأعمال الكتابية"[2] ما جعلهم يحرصون كل سنة على إحياء هذه العروض في كل الظروف والحالات وكل من يعمل على المساس بها يعتبر إنسانا أجوف لا ثقافة له ولا هوية.

كما أن هناك فئة أخرى تأتي من مناطق مجاورة لمنطقة **تكوت**، تعتبر هذه الاحتفالية بمثابة فرجة تجمع أهالي وسكان المنطقة مرة كل سنة، يخرج فيها الأولياء أطفالهم ليلا لكي يستمتعوا بهذا العرض الذي ينتظروه بشغف وهم فرحين بقدومه لكي يحفظوها في ذاكرتهم.

1- مرجع سابق، ص 7.
2- بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية (أدوارها-مواطنها-أعيانها)، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص41.

– **المعارضون:** هذه الفئة تدعو إلى القطيعة والعزوف عن الاحتفال بهذا الموروث الثقافي لأنها تعتقد أنه يتنافى وتعاليم الدين الإسلامي لأنه بدعة وضلالة يحتوي على خرافات لا معنى لها، يرتبط بعقائد قديمة وهي أعراف فاسدة وفق نظرتهم، والتخلي عنها يقودنا إلى النمو والتطور والازدهار مثلها مثل العديد من الاحتفاليات التي تحمل نفس المظهر.

فنجد في المغرب أنه"عم الاعتقاد بين عامة الناس، أن ظاهرة **(السبع بولبطاين)** أو **(بوجلود)** أو **(بلمون)**، ظاهرة أرتبط ظهورها بعيد الأضحى، غير أن الأنثروبولوجيين اليوم، لم يعد الشك يراودهم في كون أسباب الظاهرة سابقة على مجيء الإسلام في **شمال إفريقيا** بقرون عديدة، حيث أن عبادة الكبش وتقديسه في شمال إفريقيا، استطاعت بفضل لعبة، التحول والتخفي، أن تحافظ على شيء من ماهيتها.

أكثر من ذلك إن إقدام من توكل إليه مهمة لعب دور **السبع بولبطاين** في يوم العيد، عليه الإتيان بأشياء، هي في حكم الإسلام مكروهة أو معيبة إن لم تكن محرمة."[1] فهذه الإحتفاليات مثلها مثل احتفالية **الشايب عاشوراء** تحمل في دلالتها تقديسا للحيوان وبالتالي حرَّموا القيام بها نظرا لما تحمله من دلالات خفية.

تحتوي إحتفالية **الشايب عاشوراء** على مظاهر طقوسية كالاغتسال والتوضؤ عند أرجل **مريامة** والقيام بطقوس الدعوة والصلاة لها تبين تقديسهم لها واعتبارها كآلهة، هذه المشاهد تعتبرها هذه الفئة مظهرا من مظاهر الشرك الذي يجب الابتعاد عنه بدعوى أن شخص الرسول محمد صلى الله عليه وسلم المنزه عن البشرية أجمع أوحى إليه الله سبحانه وتعالى ليتمم الرسالة لم يقدس بهذا الشكل "بعبارة أخرى، إن الرسول لم يستطع أن يدفع بجميع من أسلم في إتجاه الإعتقاد، ببشريته التامة، وإلا لما كانت وصلتنا عبارات مثل: سيد الخلق، وسيد الأولين والآخرين، وهي عبارات لم ترد قط في القرآن."[2]

1- محمد محمد عزوي، دراسة في السيرة النبوية بين الحقيقة والخرافة دراسة مقارنة، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، ط1، 2018، ص 25.
2- مرجع نفسه، ص 24.

بدليل ما ورد في القرآن الكريم في الآية العاشرة بعد المائة –110– من سورة الكهف: ((قل إنما بشر مثلكم يوحى الي أنما إلهكم إله واحد))"إذ يكفي الرسول فخرا أنه كان حاملا لآخر الرسالات وأقربها إلى البرمجة العقلية البشرية، بل المطابقة أيضا لكل القدرات التي جبل الله عليها الإنسان، وجعله قادرا من خلال توظيفها على الإبداع واستحقاق الاستخلاف في الأرض."[1]

فأساس الإبداع هي الحرية لأن "ثمن الحرية باهظ جدا تراوح في كل مرة بين الاضطهاد والاغتيال"[2] فحين سلبت الحرية كانت الضحية بعض المناطق في مختلف الولايات التي عزفت عن الاحتفال مثل بعض قرى وادي سوف كما طال التغيير من الطقوس الموجودة فيها مثل طريقة الاحتفال في بسكرة أين يتم قراءة القرآن في المساجد والزوايا في تلك الليلة.

إذ "تجدر الإشارة هنا شك أن العقائد القديمة، المتجذرة في نفوس الناس قبل ظهور الإسلام، لم يكن من السهل التخلص منها، بل استطاعت التخفي، ولم تختفي أو تتراجع، كما يجري الاعتقاد، وكأن الثقافة الدينية شكليات، مثل اللباس، يكفي خلعها وإبعادها، ثم تعويضها بغيرها لكي تندثر من على الوجود."[3]

فهي راسخة في الذاكرة الجمعية تناقلت عبر الأجيال وتكيفت حسب الاعتقادات والديانات المعتنقة عبر مراحل طور الإنسانية في شكل خطابات موسطة عبر عمليتي النقل المحض والتلقين مهما كان مضمونها فكانت مثلا"العقليات العربية التي توطنت قبل بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم، التي لم تستغرق إلا فترة قصيرة جدا، على الانبهار بالخرافي العجيب – ولا أحسبها برحت ذلك – لم تستسغ حقيقة دين خلو من الخيال والمفارق، لأن أعذب الشيء أكذبه، عملا بالمقولة التي ارتبطت بالشعر، أو لأن أعذب الحياة أكذبها، وكأن في مطلب الدين الإسلامي الداعي إلى الارتكاز على العقل الصرف، والابتعاد عن المبالغة."[4]

1- مرجع سابق، ص 23.
2- أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2016، ص51.
3- محمد محمد عزوي، مرجع سابق، ص 25.
4- مرجع نفسه، ص 25.

فرغم عدم إيمان المؤدين والمحتفلين بالطقوس التي تؤدى، بل تقام لغرض الحفاظ على طريقة إحياء الاحتفالية و جعلها شكل من أشكال إضفاء البهجة والسرور على الجمهور وخاصة الأطفال بصفتهم الفئة التي تلقى حضورا كبيرا إلا أن هذه الفئة التي تسعى لمحو هذه العادات من قاموس الإرث الحضاري للمنطقة تبقى في صراع ضد العديد من المؤدين والمحتفلين من أجل إحداث القطيعة وعدم حضور الاحتفال.

ومن هنا ينتج ما يمكن تسميته بالصراع الفكري المرتبط بالانتماءات والتوجهات من أجل البقاء والحفاظ على هذه الفرجة المكونة للذاكرة الثقافية والحضارية المهددة بالاندثار جراء هذه الأفكار والآراء المتشددة وخاصة في فترات مضت.

إن الوعي بعمق هذا التراث المكون لهويتنا جعل العديد من الشباب الغيور على ثقافته أن يساهم في حفظه والمشاركة في إحياءه كل سنة ومن هنا نرى أن العودة إلى الاحتفالية كتراث أو البحث في أعماق التراث الاحتفالي عن طريق المسرح ضرورة عصرية لأنها ذات أصل تاريخي قديم، شملت الحضارة والثقافة والفلكلور؛ والأسطورة والأحدوثة، والصلة بين المسرح والتراث صلة طبيعية تمتد عبر التاريخ .

الفصل الثاني

الخطاب الدرامي في احتفالية الشايب عاشوراء

1/ المبحث الأول: العناصر الدرامية في إحتفالية الشايب عاشوراء .

2/ المبحث الثاني: جماليات الجسد والفضاء في العرض الدرامي للإحتفالية.

3/ المبحث الثالث: تلقي الطفل لاحتفالية الشايب عاشوراء بوصفها عرضا مسرحيا .

المبحث الأول

العناصر الدرامية في احتفالية الشايب عاشوراء

إن البحث في احتفالية **الشايب عاشوراء** بوصفها أحد أهم أشكال التعبير والذي ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي الذي يحفل بكم هائل من العناصر الدرامية والرموز التي كان يعبر بها الإنسان عن واقعه وطموحاته وهي نابعة من اهتمامها الروحي واعتقاداتها الشعبية يستلزم علينا مشاهدتها للتمكن من تحليلها وتفكيك عناصرها وللوصول إلى تلك النتائج والتحاليل يجب علينا المرور بالعديد من المراحل "فإن تفسير الآليات الاجتماعية بمنظور درامي ليس بالأمر السهل أبدا.

وعلينا– كما يقول **دافيد تيرتون David Turton**– أن نتقبل قدرا ما (قد يكون قدرا كبيرا) من عدم فهم العالم"[1] ولكن هذا لا يعني أن نهمل أهم الرموز والشفرات التي "هي عبارة عن نظام تجتمع فيها عدد من الإشارات يتم الاتفاق عليها بين أعضاء مجموعة بشرية معينة، تستخدم تلك الشفرات وتضفي عليها معانيها التي نتجت عبر الخبرات السابقة الثقافية والاجتماعية لمستخدميها "[2] .

عندما بدأت العناصر الدرامية تتشكل مصطلحاتها وتأخذ معانيها في الفترة اليونانية "فكان المكان المكرس للحفلات يسمى ((مسرحا)) وأصبح بعض المحتفلين يسمونهم كهنة ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين، وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد ونظم الأناشيد الجديدة، يطلق عليهم اسم ((الشعراء)) ثم اتسعت اختصاصات هؤلاء الشعراء إلى أن أصبح يطلق عليهم اسم الكتاب المسرحيين "[3]

وبالتالي كانت هذه المصطلحات التي أطلقت على هاته العناصر بمثابة اللغة الدرامية التي شكلت لنا فنا دراميا قائما بذاته، أبا لكل الفنون ومن خلالها وجب علينا إجراء مقاربة لهاته العناصر انطلاقا من احتفالية **الشايب عاشوراء** .

1 - جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 39 .
2 - صالح أبو إصبع وآخرون، مرجع سابق، ص 125 .
3 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 04 .

فالملاحظ لهذه الاحتفالية من بدايتها يجد أنها تحتوي على العديد من العناصر الدرامية وهذا انطلاقا من المعنى الحقيقي للمسرح الذي "ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمة، والكلمات التي تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر الرقص."[1]

فهذه العناصر الدرامية إضافة الى عناصر أخرى هي التي تجعل من العرض كائنا حيا يحقق جوا انفعاليا عاما يشترك جمهور المتلقين في صنعه، ما ينتج عالما دراميا متكاملا من الحركة والصورة والأولوان والإيقاعات "فالمسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وانما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث: فهي أدب يمشي، ويتكلم أمام أبصارنا"[2] لأن النص المسرحي المكتوب يبقى ناقصا حتى لو كان المتلقي حساس، صاحب خيال واسع، وقادرا على تصور عالم النص المسرحي تصورا خاصا، فجوهر المسرحية يكمن في عرضها وتحريرها من قيود النصوص المكتوبة .

إن عروض **احتفالية الشايب عاشوراء** لا تحتوي على نصوص مكتوبة قبل الأداء على أساس أنها عرض درامي بل تناقلت وتداولت عبر الأجيال، والمتلقي هو الذي يؤلف في مخيلته تلك النصوص بعد تلقيه لهاته الاحتفالية التي تصارع الزمن لتبقى محافظة على عناصرها الدرامية المتعددة، بالمعنى والمفهوم المسرحي.

لأن كلمة الدراما مشتقة من كلمة يونانية قديمة، تعني "يفعل" أو "عملا يؤدي" مثلها مثل كلمة المسرح التي اشتقت هي الأخرى من فعل يوناني قديم يعني الرؤية والمشاهدة.

1 - إدوارد جورج كربج، في الفن المسرحي، تر: ديني خشبة، ط 2، مكتبة الآداب، مصر، 1960، ص 166 .
2 - مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1987، ص 64 .

إذ "يقسم هيكل الجنس الدرامي الى صيغتين رئيسيتين هما **التراجيديا والكوميديا**؛ فالتراجيديا عرض للجوهري الخالد، بينما الكوميديا تقوم على عنصر الذاتية، باعتباره العنصر المهيمن فيها، وعندما لا تكتفي الذاتية بعرض الغرائب الساخرة، وتتناول الطبائع والظروف بجدية عالية، تولد الدراما."[1] فهذا ما نجده في ظاهرة **الشايب عاشوراء** التي تمثل إرهاصات وبوادر ظهور فن درامي متميز ومتكامل من خلال ما يلي :

- **التراجيديا:** تظهر من خلال مظاهر حماية **مريامة** والجري خلف كل من يحاول اختطافها وأخذه إلى الأسد لكي يعاقب أشد العقاب، وبالقوة يضرب ويصفع بعد طرحه أرضا، وكذا من خلال الحركات العسكرية ومبارزة أحد الشياب لآخر بعد عدم امتثاله للأوامر وعصيانه لقائدهم ما تسبب في مصرعه ليتحول ذلك إلى مأتم وحزن الشياب الآخرين،وهنا تظهر التراجيديا لأنها"كانت تحتوي على صراع بين الضوء والظلمة أو بين الصيف والشتاء وأن جوهر المأساة كان مقتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى."[2]

فقيام أحد زملاءهم بالنفخ في رجله ومحاولة بعث الحياة فيه يبوء بالفشل، ليقوم زملاءه **الشياب** بطلب **مريامة** التي تمثل الأرض المقدسة والآلهة حسب الطقوس التي تقام الى إحياء زميلهم.

وبعد القيام بطقوس الصلاة والدعوة لها تتقدم إلى الجندي أو **الشايب** الميت لتتخطاه سبع مرات معيدة له الحياة، وهنا تولد الكوميديا لتتحول إلى احتفال كبير تحت وقع الموسيقى.

- **الكوميديا:** تتجلى مظاهرها من خلال روح الفكاهة واللعب والتسلية التي يقوم بها الشياب المقنعون للمزاح مع الجماهير بمختلف فئاتهم، إذ تعني الكوميديا الأغنية ذات الطقس الديني في الحضارة اليونانية والتي ارتبطت بموكب الإله **ديونيزوس** أثناء الأعياد والاحتفالات وإلى المأدبة الماجنة التي تقام على شرفه في نهاية هذه الاحتفالات التي ربطها أرسطو بمصطلح "**كوموس**" .

---

1 - عبد الواحد ابن ياسر، مرجع سابق، ص 183.
2 - جلبرت مري فيري وإدوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 176.

فالكوميديا كانت نتيجة الاحتفالات الطقوسية التي ساهمت في ظهور العديد من الأشكال الشعبية التي تطورت شيئا فشيئا، وكان هدفها تحقيق الفرجة، فدراسة المراحل التي مرت بها الكوميديا مقارنة باحتفالية **الشايب عاشوراء** يعيد بأذهاننا إلى مرحلة ولدت فيها **إحتفالية الشايب** عاشوراء كانت فيها الكوميديا تستمد مواضيعها من الأساطير التي تعطي درسا أخلاقيا ودينيا للمتلقي خلال القرن الخامس قبل الميلاد وظهور فن الدراما الذي يجمع عنصري الفعل والمشاهدة وهذا ما يعبر عنه في مجال الدراسات المسرحية **Théâtralogie** بكلمات اصطلاحية متزاوجة، مثل: المسرحية والعرض، أو النص والإخراج، أو المؤلف والممثل، ما يدفعنا الى عرض بعض هاته العناصر المشكلة لهاته الاحتفالية، التي نجد فيها ما يلي :

❖ **عنصر الأداء والشخصيات المشاركة في العرض:**

إن دور الممثل في الاحتفالية يختلف في أداءه عن المسرح الدرامي والملحمي لأننا نجد في الاحتفالية تداخل بين الواقع الحقيقي المعاش والعالم الخيالي الأسطوري فالممثل هنا يتحكم في دوره ويلعب به كما يشاء دون أن يلعب به فهو يختار دوره كمشارك متطوع في خضم الاحتفالية التي تحتوي على شخصيات عديدة تؤدي أدوارا مختلفة في صمت وبناء على رابطة وثيقة بينه وبين الجمهور.

لأن "الممثل في الاحتفالية لا ينقل الأحاسيس كما في المسرح الدرامي، ولا ينقل له الأفكار والأوامر كما في المسرح الملحمي وإنما يحيي بصورة الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظرة إلى الواقع، بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي"[1] ليلتحم بالجماعة ويرتبط بها ارتباطا وثيقا بالمكان والزمان لأنه يعيش الحدث ويفكر بما سيقوم به انطلاقا من الموقف العام للاحتفالية وواقعه الفكري والنفسي مما يجعل الممثل قادر على الدخول في اللعبة والخروج منها دون عناء.

فهو يقوم بدوره بارتجال وهذا ما يمتاز به الممثل في المسرح الاحتفالي " ليس مطلوبا من المسرح إيهام المتفرج وتخديره، بل المطلوب أن يشعر بأن ما يجري أمامه ليس تمثيلا وإنما هو لقاء حميم يجمعه بالممثل لكي يسترجعا معا أحداثا تاريخية معروفة يعيدان تجسيدها

1 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 120 .

في إطار فني ووسط جو احتفالي"[1] بكل حرية وبدون أي قيود لتتوالى الإيقاعات الموسيقية التي تثري المشاهد وتدفع بالأحداث وتحييها بذلك الرتم وحسب وضيفة كل شخصية في العرض فنجد دور :

– **الأسد:** الذي يطلق عليه أسم **(آر) بالأمازيغية** والذي لا طالما ارتبط أسمه بتسمية العديد من المناطق والولايات مثل **(تيارت، وهران، آريس بولاية باتنة، ششار بولاية خنشلة)** بحيث يجسد في الاحتفالية من خلال صنع هيكل على هيئة أسد بواسطة بساط من الحلفاء وقناع في المقدمة وذيل في المؤخرة ثم يعمد شابين من بين الشباب الأقوياء إلى الدخول فيه بحيث ينحنيان واحدا وراء الآخر بحيث لا يبدوا منها إلا الساقين.

فللأسد دور رئيسي في هذه الاحتفالية، فهو يصول ويجول في ساحة العرض مٌعينا في بعض الأحيان الجنود على فسح المجال أمام **مريامة،** وجالسا منتظرا أحيانا أخرى لتنفيذ الحكم وإصداره في حق كل من يحاول اختطاف **مريامة** من الجمهور المشاركين.

فهو إذا الآمر والناهي، صاحب القوة المطلقة لا يعصي أوامره أحد، الكل تحت إمرته يؤتى إليه بالذين لا يريدون أن يقدموا الإتاوة ويدفعوا ذلك المبلغ الرمزي لقاء إطلاق صراحهم، بحيث يعاقب في منظر مهيب فيجر إليه المذنب جرا بحيث يقف الأسد أمامه ليمدده الجنود **(الشياب)** ويطرحوه أرضا ليتمدد الأسد عليه ويضعه بين رجليه ليشبعه ضربا وقرصا وتعزيرا "فللأسد رمزية غنية: فهو يجسد حسب الأحوال، القوة، الشجاعة، الشمس، الخلود، الزمن، كما أنه غالبا ما يجسد الحيوية والسلطة الحامية "[2]

فالأسد هو الملك المنتصر الذي لا يرضى إلا بالثأر والعقوبة على كل معتدي على أرضه **(مريامة)** وعلى خيرات بلاده هو السلطة النافذة التي تنتصر على كل من يحاول أن يعلو على الحق.

1 - مرجع سابق، ص 127 .
2 - فيليب سيرنج، مرجع سابق، ص 86 .

- **مريامة:** تعتبر أهم شخصية في العرض فهي الشخصية الرئيسية والمحورية في هذه الاحتفالية، إذ تمثل العنصر الأنثوي الوحيد بين الشخصيات المشاركة، تتميز بجمالها الأخاذ ورقصاتها الملفتة للنظر كما تتميز بلباسها التقليدي الشاوي، فالجميع يسعى إلى التودد

والتقرب إليها للهروب والظفر بها، فيقال أن **مريامة** كانت قديما تجسدها امرأة حقيقية أما اليوم فدورها يؤدى من طرف أحد الشبان الذي يجيد الرقص.

فمريامة إذا هي تلك الراقصة وسط المشاركين والجمهور، تحظى بحرية مطلقة والحماية التامة هي الرفاهية والخصوبة الدائمة هي الأرض بعينها، تعنى باهتمام خاص وبالغ الأهمية فهي تعاد وتسترد مهما كلف الأمر وكانت الأسباب لأنها منبع لا ينفذ للخيرات، منها يقتاتون وفيها يعيشون إن سلبت منهم كأن حياتهم سلبت وأعراضهم انتهكت ولهذا تسترد مهما كانت الظروف والأسباب يتم البحث عنها والدفاع عليها بكل ما أوتوا من قوة، كما أن **مريامة** تحمل العديد من الرموز فخلفيات التسمية تبقى مجهولة.

إلا أن الشيء المؤكد أنها شخصية مقدسة تظهر سماتها من خلال الطقوس التي تقام لها فهي تحمل من المعاني ما يجعلها تخلد في الذاكرة الجماعية للمنطقة .

– **الشياب (إمغارن أو إيشيبانن):** مفرده "**الشايب**"، وهم الجنود الذين يقومون بحراسة **مريم** ومطاردة كل من يحاول الاستحواذ عليها، يدعون بهذه التسمية نظرا إلى أقنعتهم التي تتميز بلحى وشوارب بيضاء متدلية وألبستهم الرثة التي تغطي أجسادهم فمظاهرهم تبعث بالرهبة والريبة في النفوس هذا خلافا إلى طباعهم التي يغلب عليها العنف من جهة .

بحيث يسعى هؤلاء الجنود **(الشياب)** إلى إسعاد **مريامة** والدفاع عنها بكل ما أوتوا من قوة، فتجدهم يحرصونها ولا يتوانون عن إبعاد الجمهور الذي يسعى للتقرب إليها والظفر بها، مستخدمين العصي وذلك سعيا لإخلاء المكان **لمريامة**، فلكل جندي أسم يميزه عن غيره ونذكر منهم :

- **قولبيس** : وهي كلمة مأخوذة من **القلابيس** وهي تعني دمى لعبة **القراقوز** .
- **بوحلاوة** : وهو اسم يرمز لشخصية متفهمة صاحبة الأخلاق والسلوك السوي.
- **الجان لبيض:** يقوم بالدور شخصية سريعة و خفيفة تتميز بلباسها الأبيض.
- **مخلي معرشو** : يمثل الشخصية التي تهدم المجتمع ولا تعمل على التصحيح بل تقوم بكل ماهو منبوذ والخروج عن الجماعة، يظهر من خلال الحركات التي يؤديها متمردا عن البقية من الجنود والذي سيكون ضحية نزال بالعصي مع أحد الشياب الذي يطرحه أرضا ثم يقتله لتتدخل **مريامة** لإحياءه.

يكون "عددهم في أغلب الأحيان **12** وهي ترمز إلى السنة **(12 شهر)**، وهي تنتمي إلى الفلاحة"[1]. فمهمتهم الأولى هي خدمة الأرض **(مريامة)** والوفاء لها وطاعة الملك الذي يتمثل في الأسد (آر) فإن سرقت **مريامة** فقد سلبت الأرض وأعتدي على قداستها فما على الجنود إلا القيام بالتضحيات من أجل استعادتها في أسرع وقت ثم القبض على المعتدين وإحالتهم إلى العدالة .

– **القرد (أزعطوط/ الشادي):** هو شخصية ثانوية تجده في كل مكان يغلب على مزاجه المرح وعلى طابعه التهكم فهو "يلبس لباسا أسود يتوسطه حزام أبيض وله ذيل مخطط باللونين وظيفته هي القيام بحركات بهلوانية"[2].

كما يقوم بتقصي الأخبار والتقرب من الأسد قدر المستطاع وإسعاد الجمهور بتلك الحركات التي يقوم بها لغرض إضحاكهم خاصة بعد معاقبة الأسد لكل من يحاول اختطاف **مريامة**، معلنا بذلك ابتهاجه وسروره متهكما من الشخص المعاقب، مسليا للجمهور ومنذرا

1 - حسب الرواية المنقولة عن " زردومي محمد العيد " حوالي "57 سنة" مشارك في الاحتفالية، أجريت المقابلة بتاريخ: 2011/12/25 بمقر دار الشباب بدائرة تكوت ولاية باتنة .
2 - سعد ساعد، مرجع سابق، ص11.

لهم في نفس الوقت من المصير الذي سيلقونه؛ فهو لا ينتمي إلى طبقة الجنود والمحاربين ولا إلى الحاكم والحكيم (**الأسد والجمل**)، فهو رمز السخرية واللهو الترويح عن النفس.

– **الجمل (ألغم)** :رغم أهمية هذه الشخصية في الاحتفال إلا أن الدور المنوط بها لا يظهر بوضوح للعيان فالجميع تجدهم يتساءلون عن مهمة الجمل الذي تراه يذهب ويغدو بين الجنود وقائدهم أو تجده واقفا لا يجري ولا يهاجم أحدا، فسمته الهدوء، ففي حقيقة الأمر للجمل دور جوهري إذ تجده ينتقل بين الجنود لإرشادهم وإعطائهم النصيحة بعدم الظلم والتعدي واستخدام العنف المفرط فهو يسعى إلى تهدئة النفوس وتلطيف الأجواء وإلقاء المودة بين الجنود والجمهور، ساعيا بذلك إلى فض النزاعات بين الجميع .

يرمز الجمل إذا إلى العدالة الاجتماعية التي يحققها "**ثجماعث**" أو أعيان المجتمع والتي مازالت تمارس في المجتمع **الأوراسي** إلى يومنا هذا؛ فالجمل يجسد تلك العدالة بدعوته إلى التعقل ونبذ العنف والفصل في النزاعات بواسطة العقل فهو الذي يحدد مبلغ الإتاوة ويدعو المقبوض عليهم من الأعداء **(الجمهور المختطف لمريامة)** إلى قبول تسديد ذلك المبلغ الزهيد لتفادي العقوبة فهو رمز القناعة والطاعة.

❖ **عنصر الصوت (اللغة، الصمت والموسيقى) في العرض :**

تعتبر اللغة أهم عنصر للتواصل بين الأفراد وهي تمثل بمثابة إشارات يعبر بها الإنسان عما يختلج في ذهنه ويرمي إلى التعبير عنه وإيصاله لطرف آخر فلفهم ودراسة وتحليل أي لغة يجب على كل فرد كما يقول دي سوسيير:

أن ينطلق "من خلفية لغوية يركز بصورة أكبر على الحراك اللغوي للإشارة وعلاقة ذلك بالمجتمع؛ هناك عنصران أساسيان للإشارة عند **دي سوسيير: الدال(Signifier)** و**المدلول (Signified)**؛ الدال هو العنصر الطبيعي (مثل الكلمة، الصورة، الصوت)، بينما المدلول هو المفهوم الذهني للإشارة وما ترمز إليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة"[1]

وهذا ما نجده يظهر في شكل الدرع الذي يحمله الجنود وهو على شكل حرف الزاد **بالأمازيغية (Z)** والذي يعتبر الرمز المعروف عند القبائل ذات الأصول **الأمازيغية**، فاللغة المستعملة في الحوار بين الشخصيات هي بطبيعة الحال اللغة **الأمازيغية، فالشياب** يلتزمون الصمت طوال مدة العرض فيقومون بإصدار بعض الأصوات بدون التلفظ بأي كلمة واضحة المعنى مكتفين إلا ببعض التمتمات الغير مفهومة والحركات الإيمائية مع بعضهم البعض "وأي فشل في إخفاء هوية المشارك يفقده صفة **إيمعشار** ويعفيه من المشاركة"[2].

فالأسد يزأر و **الشياب** يصرخون و **مريامة** تلتزم الصمت التام، لتكتفي بالرقص والحركات الإيمائية فقط هي أيضا، أما الجمل والقرد فهم يتكلمون بحرية تامة مع الجمهور أو مع مختلف الشخصيات لتوجيههم إن اقتضت الضرورة .

تلعب الموسيقى دورا هاما في الاحتفالية حيث تؤديها فرقة خاصة من شخصان فأكثر، حيث نجد صاحب **الدف** أو **البندير** كما يسمى وهو الذي يقوم بالضرب على الدف مرافقا لصاحب المزمار الذي يكون معه فرقة موسيقية متكاملة تعزف على المشاهد التي يلزمها ذلك، كما لا ننسى أن الصمت يلعب دورا مهما خاصة في مشهد التحية ومشهد القتال كما

1 - صالح أبو صبع وآخرون، مرجع سابق، ص 123 .
2 - جامع بنيدير، مرجع سابق، ص 42 .

لا ننسى مشهد الصلاة الذي يشد انتباه المتفرجين ما يجعلهم تبدو على وجوههم علامات الحيرة والاستغراب ذلك ما يلزم التركيز والاستغناء عن الموسيقى .

❖ السينوغرافيا والفضاء الدرامي ودلالاتها في إحتفالية الشايب عاشوراء :

ارتبطت السينوغرافيا ارتباطا وثيقا بالبدايات والمظاهر الأولى للمسرح حيث "يرجع الدارسون السينوغرافيا **Scénographein** إلى اليونانية القديمة : إلى **سكينغرافين Skenegraphein**، وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح التي عليها الرسوم، كانت في القرن الخامس ق.م تمثل المكان الذي كانت الأحداث تجري فيه"[1] والتي تطورت مع العصور وتختلف حسب طبيعة العرض.

فهي تهتم بتوزيع عناصر الديكور و تنظيم الخشبة الدرامية ماديا وتقنيا وبتناسق تام لتحقيق رؤية سمعية بصرية جيدة، فهي فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله لتحقيق الهدف من العرض في ذلك الحيز الذي يساهم في صياغة الدلالات المكانية من خلال التشكيل البصري الذي يعتمد على التوزيع الجيد للكتل والفراغات والإضاءة والألوان بشكل يساعد على تحقيق وإبراز الحركة .

فالفضاء المسرحي يقصد به ذلك المكان المادي الملموس الذي تجري فيه الأحداث بما فيه الجانب الفكري الذي من خلاله يتم تشكيل صورة ذهنية لدى المتلقي بعدما كانت لدى المؤلف أو الكاتب المسرحي ثم لدى الممثلين والمؤديين بفضل المخرج الذي يشكل بدوره صورة ذهنية.

ولهذا فالفضاء المسرحي يتشكل لدى المؤلف في شكل فضاء خيالي لينتقل بعد ذلك بفضل الممثلين إلى فضاء واقعي ومن ثم إلى المتلقين وهكذا يتحدد للمسرح أولا فضاء نفسي خيالي قبل الفضاء الواقعي المبني وبالتالي فتركيزنا على الفضاء الدرامي بشقيه الخيالي والواقعي له دور مهم لأنه جزء مهم في عمل السينوغرافي في تحديد جملة من العلاقات والشفرات التي يستطيع المتلقي من خلالها أن ينتج فضاءه الخاص فالسينوغرافي

1 - نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 97 .

يساهم في إعداد وتنظيم وإيجاد رموز وشفرات للفضاء المتخيل لدى المتلقي من خلال إيجاد فضاء مادي.

وبمفهوم واضح وبسيط فيمكن أن نطلق اسم الفضاء على ذلك المكان الذي ستدور فيه الأحداث والتي سيلعب فيها الممثل دورا رئيسيا لأنه مركز الحركة والأداء وهذا حسب التشكيل الهندسي للفضاء وكذا موقع وتشكيل الجمهور بالنسبة للعرض من أجل تحديد ظروف الرؤية والاستمتاع من خلال تطويع الفضاء لصالح العمل الفني بكل عناصره وذلك بغية إثراء الفضاء بزوايا نظر مختلفة ومتعددة لتحقيق جانب البصري يدعم محتوى العرض.

ففي احتفالية **الشايب عاشوراء** ساعد الفضاء المسرحي على خلق المتعة الجمالية، من خلال حرية الحركة التي دعمتها ساحة العرض الدائرية التي تحتوي على عدة مداخل ومخارج وكونها تشمل حيز مكاني واسع ومفتوح على الطبيعة يجعل المؤدين أكثر حرية في الأداء.

فعنصر السينوغرافيا يتشكل من خلال الاستثمار لفضاء المتفرجين مع ساحة العرض ليصبح مكان الاحتفالية الذي يمثل المسرح بمثابة فضاء واقعي يتم الاستعانة فيه بأعمدة الإنارة الكهربائية التي تحقق لنا الإضاءة الاصطناعية إضافة إلى الإضاءة الطبيعية للقمر التي تساهم في تحقيق الرؤية لأن الاحتفالية تتميز بزمن إحياءها الليلي والمظلم .

أما عن الديكور فكان ديكور طبيعيا حسب كل منطقة فكانت تختار الأماكن المفتوحة والساحات الشاسعة لكي تحتوي الكم الهائل من الجمهور من جهة ولكي تعطي الممثلين أكثر حرية للأداء و الاحتفال والقيام بمختلف الطقوس، وتأدية الرقصات بكل حرية وأريحية، ففي كل مكان يتم الانتقال إليه إلا ويتم اختيار ساحة تفي بالغرض لتأدية العرض ومنزل قريب منها وغير معلوم من طرف الجمهور لكي يحضر فيه الممثلين أنفسهم للقيام بهذه العروض.

❖ **الأزياء و الأكسيسوارات ودلالاتها :**

إن فن تصميم الأزياء أو الملابس له قواعده وأساسياته وله رموز يدل عليها فهذا النوع من "الفن لا يخضع لقانون واحد إنما يخضع لظروف اجتماعية متعددة تجعله يتلون بشكل معين حسب الأشكال الاجتماعية ونوع الحياة الاجتماعية السائدة ومع مستوى الحضارة الغالبة"[1] .

والتي على أساسها يتم تصميم الملابس التي يجب عليها أن تؤدي الدور اللازم "فللأزياء أيضا كما يحدد **بافيس** علامات ترسلها في الوقت المناسب وحسب جريان الأحداث وتطور العلاقات العالمية وسبق للمخرج الروسي الشهير **تايروف 1885-1950** أن عرف الأزياء بأنها الجلد الثاني للممثل"[2] الذي يرتديه ليتقمص الشخصية التي يريد إبرازها و أداء دورها من خلال تلك الأزياء التي تعيد بذاكرتنا إلى فترة ما أو إلى ثقافة ومكان ما .

– **الملابس :** تعتبر الملابس أهم شيء يلفت انتباه المشاهدين للعرض ويشدهم إلى آخر وهلة من العرض وذلك نظرا إلى غرابة الملابس المصنوعة من مواد محلية وبوسائل تقليدية بسيطة والتي تنم في آخر المطاف عن العلاقة الوطيدة بين الإنسان وأرضه بحيث يستعمل نبتة الحلفاء لصناعة الشبكة التي يضعها فوق الزربية التقليدية المصنوعة من صوف

1 - محمد عزيز نظمي سالم، مرجع سابق، ص6-7 .
2 - عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 69 .

الخرفان أو فوق الجلود التي يلبسها والتي تتميز بدلالتها الخاصة "فترمز الجلود لكل الكائن البشري.

كذلك، فإن الممثل الجيد يجب أن يدخل في جلد شخصيته (بمعنى مثل دوره خير تمثيل)، بدون شك، لم يكن لجلد الحيوان مدلول رمزي خاص عندما إرتداه الإنسان الأول : وإنما وقاية آلية خالصة في البداية وأصبح فيما بعد وقاية سحرية في الصيد والحروب."[1]

فألبستهم رثة بالية تغطي أجسادهم "حاملين أسمالا موشاة بنياشين من علب المصبرات، وقواقع الحلزون وعلى وجوههم أقنعة من جلود الحيوانات وفي أيديهم عصي خشبية طويلة تمثل سلاحهم"[2].

– **القناع :** القناع عنصر جوهري في العرض الدرامي فهو متعدد المظاهر ومختلف المعاني ومتنوع الوظائف يعود أصله إلى الاحتفالات الطقوسية للتعبير عن الظواهر الطبيعية وما فوق الطبيعية وثنائية الخير والشر والمقدس والمدنس فالتقنع هو مظهر يحمل السحر والعقيدة ويمنح الممثل بعدا أعمق من البعد الإنساني أستعمل كوسيلة للتنكر وتقمص

1- فيليب سيرنج، مرجع سابق، ص 253 .
2- سعد ساعد، مرجع سابق، ص11.

شخصيات إنسانية وحيوانية بهدف تفجير مكبوتات اللاوعي والتخلص من الرقابة الذاتية وروتين الحياة اليومية لإرسال شفرات نقدية وهجائية للمجتمع وإثارة مشاعر الخوف أو السعادة في نفوس المتلقين .

يعد القناع من أهم التقنيات المسرحية التي استعملت في المسرح منذ نشأته إلى يومنا هذا، حيث"أنهك كثيرا من المنظرين والفلاسفة و الفنانين أنفسهم بتطوير بحوثهم و تواصلاتهم الفنية لالتقاط أسرار ذلك البعد الإيمائي و الدلالي (للقناع) في علاقته مع هذه الذاكرة التاريخية و الأسطورية الجمعية لمجتمع من المجتمعات."[1]

فتم توظيفه كثيرا في المسرح اليوناني للتعبير عن القيم الإنسانية المتناقضة، فالقناع هو الذي يعكس لنا الشخصية فوق الخشبة من الداخل الركح وخارجه، وهو أيضا بمثابة ماكياج يحدد سمات الممثل الفيزيولوجية و النفسية و الاجتماعية و الأخلاقية، و يبين الدور الذي سيتقمصه الممثل ووظائفه الدرامية من خلال أداءه فيصل إلى غاية "الانفلات من المألوف والسائد إلى حد اختراق كل ماهو مقدس اجتماعيا كان أو دينيا أو أخلاقيا"[1].

وقد تعرض القناع لعدة دراسات و مقاربات يمكن حصرها في المقاربة الإثنوغرافية، و المقاربة الأنتروبولوجية، و المقاربة السوسيولوجية، و المقاربة النفسية، التاريخية و الدرامية.

و قد كان القناع عند الشعوب القديمة و لاسيما في الشرق الأقصى و إفريقيا يحمل أبعادا دينية، و يحوي دلالات روحانية، و يشتمل على علامات صوفية وطقوسية و شعائرية، قبل أن يتحول إلى أداة لتحقيق فرجة درامية، جمالية و فنية ارتبطت أيما ارتباط بالمسرح.

"أما عن تصنيع هذه الأقنعة فقد جرت العادة على استخدام مواد ليست ثقيلة على الرأس فكان الاختيار يقع على كل من الأنسجة القطنية أو الكتانية أو الفلين أو الجلود"[2]

فالقناع المستعمل في هذه الاحتفالية يتم صناعته إما بالجلد وصوف الخرفان أو بالقماش الذي يتم فيه خياطة وإلصاق الصوف.

---

1 - جامع بنيدير، مرجع سابق، ص 42 .

2 - مجد القصص، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروزانا،عمان، 2006، ص20 .

ومن هنا يمكننا القول بأن القناع قد انتقل عبر مراحل تاريخية "وأنه بسبب المواد الخفيفة المستخدمة في تصنيع الأقنعة لم يتوصل الباحثون إلى إيجاد أي منها في الحفريات على مدى السنين وإلى أن المعلومات المقدمة لنا عن الأقنعة كانت من التماثيل والرسومات لهؤلاء الممثلين التي وجدت وتمت دراستها"[1] ليكتشفوا المراحل التي مر بها بداية من مرحلة المقدس إلى مرحلة المدنس، ليتحول بعد ذلك من مرحلة الروح إلى مرحلة الجسد.

- الأكسيسوارات:

توظَف في هذه الاحتفالية العديد من الأكسيسوارات فهنالك "قناع جلدي مفزع ولباس قديم ملفوف بخرق وعلب من حديد تصدر أصوات كلما تحرك أحدهم إضافة إلى العصي التي يحملونها والكم الهائل من شوك النخيل الصلب والحاد الذي يضعونه على أظهرهم "[2] والتي تعيد بذاكرة المتفرج إلى حقب زمنية قديمة قد ولت.

فهي توحي بالعراقة والقدم،كما يتم توظيف "أي شيء يمكن أن يجلب اهتمام المتفرجين ويجلب انتباههم"[3] ومن ضمن هذه الأكسيسوارات ما يلي :

- **الدرع:** يتم صناعته من الخشب لكي يتصدى به الجندي للضربات أثناء المبارزة بالعصي.
- **العصي:** هو وسيلة قتال لديهم تستعمل للدفاع عن أنفسهم.
- **عقد الحلزون:** يقوم بوضعها بعض الشخصيات لتتزين بها من جهة ولتجلب اهتمام المشاهدين من جهة أخرى .
- **غطاء صندوق النحل و سعف النخل:** يتم غرس سعف أو شوك النخيل القاسي في "غطاء صندوقالنحل المصنوع من الحلفاء ويتم ربطه في مؤخرة أو ظهور بعض الشياب لكي يعاقبوا به بعض الجمهور الذي لا يخضع للأوامر ويقومون بدخول ساحة العرض"[4].

---

1 - مرجع نفسه، ص20 .

2 - حسب الدراسة المنقولة عن " د/ لونيسي سليم " أستاذ بقسم اللغة والثقافة الأمازيغية بجامعة تيزي وزو ، اجريت المقابلة بتاريخ: 2011/12/27 بمكتبة بلدية غسيرة دائرة تكوت ولاية باتنة .

3 - حسب الرواية المنقولة عن " شاطري الطاهر " حوالي "53 سنة" مشارك في الاحتفالية، أجريت المقابلة بتاريخ: 2011/12/25 بمقر دار الشباب بدائرة تكوت ولاية باتنة .

4 - حسب الرواية المنقولة عن " قرباعي محند " أكثر من "100 سنة" مشارك في الاحتفالية وأحد أكبر سكان تكوت، أجريت المقابلة بتاريخ: 2011/12/24 بـ "أزقاق أبركان" بتكوت الدشرة دائرة تكوت ولاية باتنة .

- **القبعات:** والتي تتميز بشكلها الهرمي التي يعلوها ريش الديك الرومي والدجاج وهي مصنوعة بالورق.

المبحث الثاني

جماليات الجسد والفضاء في العرض الدرامي

إن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال تتبع عن طريق البحث في ثلاثية العلم، الفلسفة والفن حيث تضم كل القيم والمفاهيم الجمالية ذات المرجعية الفلسفية والتاريخية للجمال لتكون بمثابة التفسير الفلسفي الجمالي للإبداع الفني، والبناء الجمالي.

"إذن لم ينشأ علم الجمال أحاديا حتى في القديم، وإنما ارتبط بعلوم أخرى سابقة عليه فإذا ما رجعنا إلى البدايات، وإلى الشواهد المشابهة في علوم أخرى كما في علم **الإثنوغرافيا Ethnography (الأنثروبولوجيا الوصفية)**، وإلى علم الآثار القديمة والآثار الحضارية للشعوب **Archzeology** فإننا نعثر على علامات وشواهد مشابهة ترجح أن البدايات عادة ما ترتبط بأمثلة مهمة"[1]

مما يستوجب تتبع أصول الإنسان وفلسفته وكذا البحث في مفاهيم الجمال عبر سياق فلسفي جمالي لروح العصر الذي نشأت فيه الاحتفالية، في ضوء المسار التاريخي الجمالي للحضارة والفن **الأمازيغي** وتراثه وبالتالي فـ" الجمال الفني، بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة، أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج للروح؛ ان كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة. وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وارفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح، ولان الروحي أسمى من الطبيعي."[2]

فرغم ذلك أجمعت كل الديانات والفلسفات الجمالية على أن جسد الإنسان خلق في أحسن صورة وهو فاعل وجميل بالقياس فهو يؤثر في العالم ويتأثر به فهو محور التصور الجمالي لكل الحضارات يرتكز على فكرة البعث والخلود وهذا ما نجده في الاحتفالية حيث يموت **الشايب** وتبعثه **مريامة.**

تسكن الاحتفالية تارة فيثبت الأفراد ويخيم الصمت والسكون فتجمد الاحتفالية ثم يتم إعادة بعثها من خلال إيقاعات الجسد الذي يشكل موضوعا جماليا تساهم الموسيقى في إحياءه "هذا الاختيار للموضوع الجمالي على الصورة التي وصلنا إليها، تحيل الموضوع إلى صياغة

1- هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينيما ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط1، الإسكندرية 2008، ص14.

2- هيغل، مرجع سابق، ص8.

مستقلة له، وهي إعادة صياغة في الحقيقة تطل علينا بوجه جديد ففي الطبيعة يتحول نسيج الموضوع – بعد استئصاله من الجسد الحي ودراسته مجهريا – إلى إيجابي في الموضوع.

يدخل في نسيجه المتجدد ليظهر من جديد معدلا يحمل شكلا موضوعيا حيا نابضا بالحياة سواء كان مكتوبا أو مرسوما أو منقوشا، كما يحمل شكلا أحاسيس ينم عن نوعية الجمال في الإنسان بل في المجتمع عامة. "[1]

فهذا الجسد الذي يشكل عنصرا أساسيا من فرجة **الشايب عاشوراء** يعمل أساسا على التعبير عن أفكار و أحاسيس مجتمعه من خلال لوحة على الطبيعة يعرض فيه ذلك بطريقة تجمع بين عنصر الجمال والقبح والنقاء والفساد "**فبومغارتن** هو الذي أطلق اسم الاستطيقا على علم تلك الإحساسات، على نظرية الجمال تلك"[2] ليصبح منذ ذلك لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي.

كما أكد ذلك أيضا هذا الاتجاه، الفيلسوف الألماني **إيمانويل كانط Immanuel Kant** الذي توصل إلى أن الخبرة الجمالية لا تعود إلى النشاط النظري الذهني في علوم الرياضة والفيزياء مثلا، كما لا يرجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي الذي يعتمد على الإرادة، بل يرجع إلى الشعور باللذة الذي يعتمد على اللعب الحر بين الخيال والذهن. حيث "دخل الموضوع الجمالي إلى الحياة الاجتماعية لإنسان العصر بعد الطبيعة والآداب والفنون؛ وهو ما عدد من الموضوعات الجمالية ونشر (جمالياتها) في الحياة العامة للأفراد والمواطنين؛ فكل إنسان يرى الجمال من وجهة نظره الخاصة ، وكل إنسان له موضوعه الجمالي الخاص به والذي يروقه ويتوق إليه. البعض يراه في المظهر والقوام، وآخرون يرونه في الملابس التي يرتدونها، والبعض يرى أن حركاتهم وسكناتهم أحاديثهم يجب أن تنبئ موضوعات وعناصر جمالية"[3]

1 - هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص17.

2 - هيغل، مرجع سابق، ص21.

3 - هاني أبو الحسن سلام، مرجع نفسه، ص18.

فللجسد في المسرح أهمية كبيرة ولغة خاصة فهو مركز الحياة ووسيلة التحرر والتواصل وخاصة في المسرح الطقسي الذي يتيح الفرصة للتلاقي بين الأنا والآخر من خلال تحقيق تناغم الفعل بين الجسد و البيئة المحيطة، فالجسد في احتفالية **الشايب عاشوراء** هو تلك النقطة في الفضاء المفتوح التي تلتقي عندها كافة مستويات وأشكال الحياة لتجمعها ثم تقدمها إلى المتلقي بهدف السيطرة الكاملة على الحواس، لتنصهر فيها كافة المراحل والتجارب التي عاشها الإنسان في مسار حياته ونموه.

إذ "هناك متطلبات قبلية ضرورية لفهم السياق والطبيعة العامة للغة الجسد أو الأداء، تتمثل في تحديد أو فهم الدور الذي يأخذه المرسل وأيضا الملاحظ لذلك الأداء، تتمثل في تحديد أو فهم الدور الذي يأخذ المرسل وأيضا الملاحظ لذلك الموقف، وبشكل أكثر وضوحا، فان المكان، والموقف، والوقت، والملابس كلها عوامل تحدد طبيعة الدور أو الموقف الذي يأخذه الفرد، فالناس يلعبون أدوارا مختلفة، وربما بعض منها في نفس الوقت"[1]

ولهذا يجب وضع هذا الفرد ضمن الجماعة التي ينتمي إليها لكي تسهل عملية الدراسة "كما هو الحال في المجموعات الدينية أو العرقية، فالأفراد فيها يستخدمون رموزا، وايقونات، وأزياء، ولغات، وطقوس، وشعائر مشتركة فيما بين نفس المجموعة. ولهذا تبدو المجموعة متميزة بهذه السمات المشتركة."[2]

وهذا ما نجده في احتفالية الشايب عاشوراء اذ نجد العديد من هاته العناصر الموظفة لا تفهم من قبل جماعات أخرى فهي رموز خاصة تحمل ثقافة وهوية المجتمع الامازيغي كما تبين معتقداته التي كان يعتنقها قديما "فقد كان الفن، في الكثير من الأديان، الوسيلة الوحيدة التي استخدمتها الفكرة الوليدة في الروح كي تغدو موضوعا للتصور. وهذه المسألة هي التي نبغي اخضاعها لتمحيص علمي، أو بالأحرى، فلسفي–علمي"[3]

1 - فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، تر: نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت، عمان، 2007، ص 208.

2 - مرجع نفسه، ص 211.

3- هيغل، مرجع سابق، ص10-11.

وهذا ما دفعنا إلى البحث في الجانب الجمالي وإدراك القيم الجمالية للجسد والفضاء الدرامي لاحتفالية **الشايب عاشوراء** باعتبارها فن دراميا يعكس جانبا تاريخيا، ودينيا، وهو جزء لا يتجزأ من السياقات الثقافية، التي تقضي بأن هناك ارتباطا بين الظروف والشروط اللازمة لإنتاج عمل فني والقيم الجمالية التي يحققها.

ومن بين شروط استقبال وتلقي هذه الأعمال والقيم فـ "هذه الشروط خاصة في الإنتاج والاستقبال لا بد ان تتحقق حتى يخلق العرض، وذلك بجانب بعض الاصطلاحات المتوارثة التي تخلق تقليدا ما، في الوقت الذي يتحرك فيه العارضون داخل الفضاء، بإيماءاتهم ولفتاتهم واستخدامهم للأكسسوار يستقبل المشاهدون أفعال العارضين، ويقدمون تجاهها ردود أفعال ما، قد تتجه ردود الأفعال تلك الى الداخل، انفعالية داخلية، ولكن الأهم ردود الأفعال الخارجية، مثل الضحك، الهتاف، والتنهد والبكاء..."[1]

فردود الأفعال هذه تمثل استجابة من جسد مرسل لجسد مستقبل فهي لغة تبين تفاعل ضمنيا فلا يمكننا أن نتحدث عن الجسد في احتفالية **الشايب عاشوراء** أو في المسرح بصفة عامة إلا من خلال هذا الاندماج الذي يحققه جسد الممثل مع ذوات أخرى من خلال التشخيص والتقمص في ذَاتِ المؤدي، بحيث يتمظهر الجسد في المسرح عبر منطق مزدوج، جسد الممثل وجسد المتلقي مشكلا وحدة مجردة يهدف من خلالها تحقيق التأثير وإصدار شعور معين، كلحظة من النشوة والتسامي مع الذات من خلال الجمهور، كما أن تسامي جسد المؤدي لا يكتمل إلا عبر حضور المتلقي.

وبالتالي "شكل الجسد عاملا مهما من عوامل الخطاب الإنساني منذ أقدم الأزمنة، ولم يكن أداة للقراءة وإيصال المفاهيم بين أبناء الجنس البشري فحسب، بل إنه كان مصدر ديمومة الحياة والتفاعل معها بشكل إيجابي وبمظاهر شتى، فمرة يكون مظهرا من مظاهر كسب العيش الإنساني، وتارة عنصرا مهما من عناصر التفاوض مع الطبيعة والتآلف معها، وبشكل آخر يكون تعبيرا إنسانيا عما يختلج في نفس الإنسان من فرحة وحزن"[2]

1 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 69.
2 - حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ص15.

مشكلة لحظة تفاعل تحققت عبره كينونة الجسد وذلك من خلال مظاهر خارجية كالابتسامة أو الارتعاش الجسدي كما يعني أيضا لحظة تحرر الجسد، لحظة الكشف والمكاشفة، لحظة البحث عن الاندماج، لحظة التقمص بكل ما تحمله الكلمة من معان روحية متعددة تبدأ من المقدس الظاهر في شخصية الأسد و آلهة الأرض **مريامة** وتنتهي بالمدنس ومظاهر الوضوء والاغتسال عند أرجلها وكذا طريقة الصلاة لها.

"وعبر هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلو من التعارض ويعلن الولاء التام للآلهة والتقرب إليها ومحاولة الظفر بحمايتها. تكون الأجساد مصدرا للخطاب الجماعي الذي يعبر عن المعتقد الديني الذي يسعى إلى ديمومة الحياة بما يمدها من عوامل الاستقرار التي لن تتم إلا بعد أن تستنفذ الأجساد طاقتها لتحل بها الطاقة الإلهية ومن ثم تعيد إليها نظام السعادة والنشوة من جديد"[1]

ليقف الجسد ممثلاً للذات اللاواعية، هذا الشيء جعل المجتمعات الغربية تولي اهتمامها بالجسد في المسرح اهتماماً كبيراً في جميع حالاته، كما اهتم المسرح بإحساسات الجسد والعواطف وبروح الجسد وتأدية الطقوس كممارسات جماعية، واستخدم الرقص كعلاج لبعض الحالات المرضية لذلك فان أولوية التعبير الجسدي موجودة وحاضرة في حياتنا وسلوكنا اليومي.

"فقد شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء الى الموضوعة الاحتفالية"[2] .

1 - مرجع سابق، ص16.
2 - مرجع نفسه ، ص15.

إن الجسد هو الموضوع الذي كان ولا يزل حاضراً في فضاء الحضارات الإنسانية منذ القدم، فالشعائر والطقوس التي مارستها كل الحضارات من خلال الاحتفال، شكل العامل الأول للنشوة والإشراق والصراع والجاذبية خاصة من خلال الرقص لأنه يرتبط بالشعائر القديمة، التي تمثل الأصل في المسرح.

وبما أن الإنسان عندما يرقص يستعمل جسده الراقص لتنظيم الفضاء وإعطاء إيقاع معين للزمن فهو يخاطب المتلقي لا شعوريا ليقول له قف وارقص إلى أن تنبعث قوة سحرية تنبثق فيها الحياة والعاطفة والأحاسيس كما تذوب وحدة الأنا وتسود وحدة المجموعة فـ "تتردد النغمة داخل الجسد الذي تهزه، وتتلاشى داخل الفضاء لتصبح مسموعة من قبل المتكلم أو المغني نفسه ومن قبل الآخرين.

وتظهر العلاقة الحميمية بين نغمة الصوت والجسد في حالة الصراخ، والتنهد، والأنين، والبكاء، والضحك، حيث يمكن إدراك العملية الصوتية التي تستغرق الجسد كله: يتلوى الجسد، وينقلب من الداخل، ويتوتر خارجيا، حيث يبالغ الصوت في السيطرة على الجسد"1من خلال سماع إيقاع **البندير** و أصوات الموسيقى النابعة من الآلات النفخية سواء **(القصبة) أو (الزرنة)** متعالية في ساحة العرض متحكمة في حركات الجسد فقوتها تبرز في تناغم الحركة مع الصوت وهكذا فأن الرقص يعد منذ القدم ظاهرة مقدسة.

وقد أخذ أبعادا خاصة حسب الحضارات التي ينتمي إليها، إلا أن غايته الأساسية هي البحث عن المقدس والسير نحو الأفق الذي تلتقي فيه السماء بالأرض من خلال جسد المحتفي لنفي احتفالية **الشايب عاشوراء** .

ذلك يكون حسب إيقاعات تلك الموسيقى التي تعتبر "عنصر أصيل يشكل هيكل الزمن، ولا يمكن أن يوجد العرض من دونه. حتى في الدراما الكلاسيكية التي يمثل فيها تطور الحدث والشخصيات عنصرا أساسيا في تشكيل مسار العرض، للإيقاع فيها دور مهم أيضا، يظهر داخل المشاهد في أثناء الحركة والحوار أو الموسيقى أو الرقص، ويكون له

1- ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 231.

معنى هام، على العكس من ذلك يعد الإيقاع العنصر القيادي في فنون العرض والمسرح منذ ستينيات القرن الماضي، بل هو المحور الرئيسي لتشكيل وتنظيم زمن العرض"[1].

الذي يحركه ويدفع بأحداثه إلى الأمام لكي تُؤدي الشخصيات أدوارها على أكمل وجه لتتجاوز المألوف وتعود بهذا الشكل الاحتفالي المقدس الذي يعتمد على جسد المؤدين كمحرك ودافع أساسي لإضاءة الفضاء الدرامي وتحقيق القيم الجمالية كهدف رئيسي والذي كان "يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة، يتضح لنا بوجه الخصوص أن الإنسان لجأ على الدوام إلى الفن كوسيلة لوعي أسمى أفكار روحه واهتماماته. وقد صبت الشعوب أرفع تصوراتها في نتاجات الفن، وعبرت عنها ووعتها بواسطة الفن"[2]

ليتجاوز حقيقة الجمال الفني مجال الشكل الاحتفالي، إلى مجال المضمون عبر تنمية الوجدان والارتقاء الذوقي الذي يتم من خلال الجمع بين الموقف الذاتي والموضوعي، ما يعني انه لا انفصال بين جسد الإنسان باعتباره يجمع بين الظاهر والباطن في الاحتفالية، وبين الموضوع الجمالي المراد إدراكه في العرض لدى المتلقي، لأن التصور الفني يخاطبنا من خلال الجمع بين العقل والجسد والنفس، أمام معادلة الإنسان، ضمن تربية جمالية ذات ذوق وإدراك جمالي راقي يحقق الغاية وفق الانسجام بين مختلف العناصر في طيات العرض.

و لأن "ثراء النص كخطاب فكري وجمالي، وما يتمخض عنه من (صورة درامية)، تنتج عن مفردة الجسد بشكل خاص، وما تنسجه مخيلة المؤلف من مفردات أخرى لا يمكن أن يستوعب وجودها إلا بيئة النص"[3] ولا يبعث فيها الروح إلا الأداء ولا يتحقق دورها إلا بوجود متلقين.

1- مرجع سابق، ص 244.
2 - هيغل، مرجع سابق، ص10.
3 - حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ص11.

فما يجمع كل هذه العناصر هو مكان العرض الذي ينسج العلاقة بين كل هذه العناصر "وتفصل **آن أوبرسفيلد** الفضاء الدرامي إلى دنيوي ومخصص واحتفال، فالفضاء المسرحي، مادي في طرف منه يخص مكان الجمهور وتجريدي يخص علامات العرض الواقعية والافتراضية من جسد الممثل إلى البيئة البصرية المحيطة به، مناظر، أدوات.

إن فضاء النص يبقى مجردا عند القراءة، و يطاله المتلقي عن طريق الخيال في حين يصبح فضاء العرض (حقيقتنا) لأن الجمهور يرى حركات الممثلين بنفسه وهذا ما ينتج سينوغرافيا عن علاقة المتواجدين أنفسهم الجمهور والممثلين و(الجسد) وهو الفضاء الذي يخلقه الممثل بواسطة (اللعب)"[1]

ليشكل بذلك نوعا من أنواع الاستمتاع البصري الذي يهدف إلى تحقيق السعادة فاللعب الدرامي الذي يتجلى في رقصة **الشياب** وكذا **مريامة** هي بمثابة تعبير جماعي عن المشاعر التي تتولد عن الإحساس بإعادة الحياة لشخصية **الشايب** المتمرد الذي قتله احد زملاءه من جهة ومن جهة أخرى هي بمثابة احتفال باستعادة **مريامة** التي يحاول المتلقون كل مرة اختطافها والهروب بها وبالتالي يندمج كل الحضور في اللعب الدرامي المشكل للعرض.

ف "العمل في الحقل المسرحي يتطلب مستوى ونوع من الدراية والمعرفة الفنية، وكل ما يشتمل عليه فن التمثيل من قواعد وتقنيات في مجال التشخيص الدرامي في علاقته بالفضاءات المسرحية والتعامل مع الأدوار رئيسية كانت أو ثانوية، بكيفية تتجاوب شكلا ومضمونا مع قواعد اللعبة الدرامية"2فكل شخصية لها دورها في الاحتفالية ولها ملابسها و إكسيسواراتها التي تعمل من خلالها على تحقيق الإيهام وخلق اللعب الدرامي والدفع بأحداثه إلى تحقيق الصراع و الذروة و إدماج المتلقي في الاحتفالية.

إن ابرز عنصر يجلب أنظار المتلقين ويجعلهم يشاركون في الاحتفالية هو القناع الذي يضعه الممثلون فوق وجوههم وكذا تلك الملابس التي تغطي أجسادهم "وما وراء استغلال الإنسان لجلد الحيوان، في تشكيل الزي والقناع، إلا إرادة منه لتقمص خاصيته، غير تخصيته وأن تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله هي غاية في حد ذاتها لكي يعيش هذا الإنسان فترة من

1 - عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 67 .
2 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص7.

الزمن أحداثا ووقائع في عالم غير عالمه الحقيقي، عن طريق الوهم بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه هي حركات غير حركاته المعتادة، وهو يردد الأصوات المحاكية لأصوات أخرى، غير مألوفة لديه وهكذا تكون قد بدأت المسرحة عبر التقليد والمحاكاة."[1]

فاستعمال جلود الحيوانات كالألبسة والأقنعة وخاصة جلود الكباش لها امتداد في التاريخ حيث كان الكبش في فترة من فترات التاريخ حيوانا يقدسه الإنسان، إذ يمثل استعمال هذه الجلود امتدادا لذلك فنجد العديد من الاحتفالات في مختلف أقطار العالم تستعمل الجلود في العروض الدرامية.

فنجد مثلا في المغرب " **بوجلود– مهرج – مسرحي**– يرتدي جلود المعز، ويتجول في الشوارع (خاصة بمدن الشمال) صحبة **عياط وطبال**، ومن أجل إضحاك الأطفال وتسليتهم، وخاصة أيام عيد الأضحى."[2]

فقد ارتبطت الملابس والأزياء ارتباطا وثيقا بالإنسان إذ تحدد هويته وانتماءه الطبقي والديني ومنطقه الفلسفي والحضاري "فالملابس يمكنها أن تحدد هوية الشخص(مثل: زي رجل الشرطة)، وذوقه، ومنزلته وهيئته، وقيمته وشخصيته، واتجاهاته نحو الآخرين، ويمكننا أن نستنتج الكثير من الملابس التي يرتديها شخص ما"[3]

فهي تحدد البعد الجمالي والاجتماعي والثقافي وتشكل انطباعات المتفرجين فهي غطاء للجسد وتنكر وتمويه لمعالم الشخصية فهي تحمل دلالات رمزية وتعبيرية وتضيف عمقا دراميا للدور المجسد عوض استعمال الكلمات والجمل الطويلة والحوارات الفضفاضة بل "استخدام الإيماءات بدون كلمات للتعبير عن الأفكار والأحاسيس، وغالبا ما تؤدى بواسطة الوجه، أو اليد، أو الذراع، أو الكتف، أو إيماءات الوجه. وهي تعتبر تلميحات قوية لتدعيم باقي حركات الجسد."[4]

---

1 - مرجع سابق، ص14-15.
2 - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 67 .
3 - فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق، ص 204.
4 - مرجع نفسه، ص 207.

على اعتبار اللغة الرئيسية التي يخاطب بها **الشياب** بعضهم البعض أو مع المتلقين لكي لا يكتشف المتلقون نبرات أصواتهم التي تفضحهم وتجعلهم يفقدون حريتهم في الأداء والقيام بكل ماهو ممنوع في ساحة العرض بل يصدرون أصواتا غير مفهومة وصيحات غير محدودة وكأنها تعبير عن الألم الذي عاشه الإنسان في مقاومته للطبيعة وللآخر المعتدي المحتل.

فإن هول **Hall 1959** تحدث عن الفراغ الذي يحتاجه الإنسان من خلال عمله الذي أطلق عليه اسم **(اللغة الصامتة the silentlanguage)** حيث "يشعر بأن قدرا كبيرا من التاريخ البشري يدور حول الصراع لأخذ مساحات أكبر من الأراضي والمقاطعات من الآخرين، أو الدفاع عن الفراغ أو المساحة أو الأرض التي يملكها الفرد من مطامع الغزاة، وهذا المفهوم يشكل ما يعرف بالملكية أو التبعية، ويبدو أن الناس تحتاج إلى نوعين مختلفين من الفراغ، أرض للعيش، وفراغ ذاتي"[1] للتفكير والتعبير عن همومهم وعن كل ما يتعلق بذات الإنسان .

كان التعبير الجسدي لدى الإنسان البدائي مقتصرا في تقليد أصوات وحركات الحيوانات التي تحيط به من كل جانب "فبعد أن كان الاحتفال مقيد بالهرج والمرج في جملة الأصوات الصاخبة والحركات المبهمة، التي انتقل بها الإنسان إلى مجال التنظيم والتوظيف فضبطها في شكل رقصات.

كما حولت الأهازيج إلى إيقاع وأنغام، وهذبت الكلمات وصيغت في شكل قصائد وأغاني وأناشيد فانبثق عن هذا العرس ميلاد – **الميم**– و**البانتوميم** وكذا الوجود السينوغرافي بوجود مكان العرض ومن يؤدي الأدوار ومن يشاهد العرض الذي عرف تدريجيا الزي والقناع والموسيقى الراقصة والكلمات المعبرة، وكانت الأحداث التي هي موضوع الاحتفال، تحتوي على القصة أو الحكاية في سبيل أحداث التسلية أو المتعة"[2]

1 - مرجع سابق، ص 213.
2 - عبد الكريم جدري ، مرجع سابق، ص14.

هذا ما يتجسد في احتفالية **الشايب عاشوراء** من خلال تلك الرقصات الجماعية وكذا الإيماءات التي تستند على حركة الجسد المعبرة في الفضاء الاحتفالي والتي تبرز الأداء، فولد المسرح من رحم هذه الحركات الطقوسية وجعل من الجسد والإيماء والرقص أسسا جمالية للتعبير والتأثير.

"هذا الشكل الجديد من الأحاسيس يصل بنا إلى المعيار أو القياس **Criterion** وإلى أن الأحاسيس – وهو الأهم – لا يمكن أن تولد أو تتواجد – جماليا – إلا عبر المرئيات والبصريات Visual باعتبارها مثيرات للصور الذهنية ، وكذا عبر السمعيات Audio حيث القدرة على السمع والاستمتاع بما تلتقطه حاسة السمع "[1] من موسيقى وأصوات المؤدين أو وشوشات المتلقين وضجيجهم.

فردود الأفعال هذه، الصادرة بعد الوهلة الأولى من اقتراب **شُيَابِ عاشوراء** إلى فضاء العرض ومرافقتهم من طرف الأطفال وهم يجرون ويصيحون،تعتبر بمثابة رسائل يبعثها المتلقون إلى المؤدين تعبيرا عن فرحهم وابتهاجهم بحلول هذا اليوم الذي طال انتظارهم له ولكي يجيب **الشياب** عن ذلك يقومون بإصدار أصوات غريبة وآهات وصيحات وكذا قرع العلب الحديدية التي يضعونها كأكسيسوارات فوق أجسادهم.

وبهذه الأصوات يعلن المؤدون عن قربهم من مكان العرض ليتجمع المتلقون في الفضاء الدرامي الذي يشكلونه ويصنعون حدوده فهنا "يتشابه الصوت مع الرائحة في طبيعة استقبال المتلقي لها، لأنه يفرض نفسه على الذات المتلقية ويحيط بها لتخترق الجسد، الذي يتحول بدوره إلى صدى للصوت، وقد يترجم إلى ألم جسدي، حيث يمكن للمتفرجين أو المستمعين حماية أنفسهم ضد الصوت فقط في حالة سد آذانهم، وهذا أيضا في حالة الرائحة أي: سد الأنف ضدها، بمعنى انه لا يمكن منع أو إيقاف الصوت أو الرائحة لان هذا يعني تعدي حدود الجسد"[2] .

1 - هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص17.
2 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 220.

إن احتفالية **الشايب عاشوراء** تتحقق في فضاء حقيقي يؤدي فيه الممثلون أدوارهم من خلال اللعب المسرحي وسط الجمهور لينتقل إلى فضاء درامي محسوس يحققه المتلقي عبر خياله، هذا كله يجري فيما يسمى بالمكان المسرحي الذي يشمل مكان واسعا في قرية او مدينة او شارع معين حيث "ألحت فنون العرض والمسرح منذ ستينيات القرن الماضي على التعامل مع الفضاء الأدائي، باعتباره مرادفا للأجواء، وقد أثر ذلك على جماليات العرض من خلال تسليط الضوء على ثلاثة جوانب :[1]

1. كون الفضاء حدثا في العرض، وليس عملا فنيا مستقلا، لأنه مراوغ ومتغير.
2. إدراك المتفرج لتجسيده داخل فضاء الأجواء بشكل أو بآخر، حيث يدرك كونه عضوا حيا يستطيع أن يتفاعل مع المحيط الخارجي، لأن الأجواء تدخل جسده، مما يجبره على تخطي حدود الجسدية.
3. التعامل مع الفضاء الأدائي، باعتباره فضاء متأرجحا، تتم بداخله التحولات.

فالفضاء الدرامي هو العالم الذي يحدث فيه الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع فهو لا يقتصر على المسرح فقط بل يتعداه إلى الشعر والقصة والرواية ويتشكل هذا الفضاء في الأشكال الأدبية عبر الخيال في حين يتشكل في العرض المسرحي عبر مختلف العناصر المرئية والمسموعة الملموسة.

"أما الفضاء المسرحي فتقابله في الفرنسية كلمة **Espace** وبالانجليزية **Space** وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات"[2]

1 - مرجع سابق، ص 221.
2- أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 22 .

إن مفهوم المكان في الدراسات الفنية كثير التنوع والتباين لأنه مرتبط بشكل التجربة الإبداعية ولان المسرح يؤدى فوق مكان ذو شكل هندسي معين يتحقق من خلاله طريقة وأسلوب التلقي الذي يحقق الترابط الاجتماعي و "لقد انشغل المهتمون بسيمياء الفضاء (المكاني) الاجتماعي بالبحث عن مدى ارتباط عمل الفضاء بقرينة اجتماعية، وبمدى هذا الارتباط، ويتجلى هذا الاهتمام في أعمال **رولان بارث وإرنست كمديش**E Gomdich **وكلود ليفي–ستروس** Cloud Levi–Strauss **ومارشال مكالوهان** M Macklohan وآخرين، ومسعاهم في تحليل وفهم مختلف ضروب السلوك؛ باعتبار ارتباطها بقرينة اجتماعية."[1]

مثل ما يتجسد ذلك في الاحتفالية إذ كانت في خضمها تحل المشاكل العالقة بين الأشخاص والعائلات لتفض النزاعات كما كانت وسيلة للدعاء والتقرب إلى الله لتحقيق الأمنيات، فمن لم يرزق بولد ومن أراد القيام بمناسك الحج... يطلب أحد المؤدين من المحتفلين أن يرفعوا أيديهم إلى الله للدعاء وطلب تحقيق ذلك "أن رجلا كهذا يمنح الناس قوة لمواجهة المشاكل ويجدد عزيمتهم على الكفاح، بل ينفرد الممثل الهزلي بفضل آخر، وهو أنه عندما يؤدي دورا هزليا إنما يضحي بكبريائه ليخفف عن الناس آلامهم"[2] وبالتالي يحقق تلك العلاقة الحميمية بين المؤدين والمجتمع الذي يحيي الاحتفالية .

يبقى الجسد اليوم في احتفالية **الشايب عاشوراء** يكتسب روحا إنسانية على الرغم من رغم عمقها الدلالي، فيرتدي الممثل قناعه الاحتفالي بعد أن يفقد قناعه الاجتماعي مبرزا ذاته وأعماقه الدفينة ليبدأ في خلق شكل جديد يستمد طاقته المتجددة من قوة الإيقاع والنفس والفكر والجسد والعقل مشكلا كيانا واحد يولد بدوره انفعالا جديدا.

1 – مرجع سابق، ص36-37.

2 - لطفي فام، مرجع سابق، ص 33.

ف "إذا كان القناع قد خرج من رحم الطقوس المقدسة لمختلف الشعوب والثقافات، فإنه وجد في مسارحها أيضا مرتعا خصبا للتشكل والتعدد والتنوع. فسواء عدنا إلى المسرح اليوناني أو المسارح الآسيوية أو مسرح الأسرار والمعجزات القروسطوي في الغرب أو الكوميديا ديلاريتي الإيطالية"[1] التي تشترك مع احتفالية **الشايب عاشورا** في اقترابها من الواقع واعتباره فن مسرحيا جماهيري وشعبي واعتماده على الكوميديا كموضوع أساسي لاجتذاب الجماهير واستعمال الإيماءات وتميزها بسرعة الاستجابة من طرف المتلقين والرد عليها وكذا تمثيل أدوار النساء من طرف الرجال في فترة ما كما يحدث إلى حد الآن في احتفالية **الشايب عاشوراء.**

"**فمايرهولد** لم يعمل على محاكاة أقنعة الكوميديا الإيطالية بشكل حرفي، وإن كان الاشتغال الجسدي في الأستوديو يحيل بشكل دائم على اللعب المقنع سواء في البحث عن الحيوانية Animalité أو عن العجائبي أو الفوق– طبيعي؛"[2] إذ يعتبر حضورها رمزيا من خلال الطاقة التي يولدها لتحقق مع المعنى الهيئة النهائية للعملية الجمالية.

"فبموازاة التسنين الواقعي لكائنات المجتمع عن طريق اللباس، هناك تسنين مسرحي لكائنات مسرحية عن طريق القناع؛ إلا أن هذا التسنين المسرحي يدخل عنصرا آخر في اللعبة هو الفضاء المسرحي، حيث ترتبط دلالة الأقنعة بطبيعة الفضاءات التي تحتويها"[3]

وبأفكارها ومعتقداتها ولعل هذا ما تؤكده أوديت أصلان **OditteAslan** حين تقول : "لا يحترم **الإفريقي** قناعا – شيئا **masqe–objet**، وإنما يحترم الروح التي تسكنه؛ فالقناع الطقسي ذاكرة أسطورية، تنعش **الكوسموكونيا** وتصل الإنسان بالقوة المقدسة للأجداد والآلهة وتسمح بالولادة من جديد، لهذا فالانخراط ضمن قناع مقدس شرف، لأنه يمثل خطرا"[4]

1 - حسن يوسفي، المسرح والأنثربولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 16.
2 - مرجع نفسه، ص 23-24.
3 - مرجع نفسه، ص 18.
4 - Odette Aslan – du Rite au jeu Masqué (in) Le Masque du Rite au theatre ;p27

فحركات الجسد المتمايلة والراقصة التي يقوم بها **الشياب** المقنعون هي ذات أصول طقسية ارتبطت هي الأخرى بمفهوم ديني فبلجوء الإنسان إليها يفجر إمكانياته العقلية حين يولد الإيقاع ينشط العقل فيندمج الجمهور المتلقي في حوار حقيقي مع العرض المقدم لتحرر بذلك هذه الإيقاعات كافة الطاقات الفكرية والحسية والعاطفية من خلال الفعل الدرامي الذي يعتبر"نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحديث ... وهو يتضمن التطلع والإعداد والتحقيق لتغيير في التوازن وهذا التغيير هو جزء من مجموعة التغييرات"[1]

فاللجوء إلى الرقص يساهم في إيقاظ الوعي والإدراك لينتهي الأمر بالمتلقي إلى الاندماج في العرض كما "يرى **مايرهولد** أنه لابد من التعامل مع المتفرج باعتباره مشاركا في خلق الحدث مع العارضين، وفي الوقت نفسه لا بد أن يستغني العارضون عن محاولة توصيل المعنى للمتفرجين، ويركزوا فقط على توليد المادية والحسية في العرض، مما يجبر المتفرج على المشاركة في إنشاء أغراض جوهرية للمسرح."[2]

للجسد في احتفالية **الشايب عاشوراء** قدرة هائلة استطاع من خلالها المؤدين وكذا المتلقين تحرير طاقتهم المخزنة بسبب العوامل الاجتماعية والنفسية وتحويلها من حالة الاستقرار والجمود إلى حالة الانفعال والتعبير حيث كانت الملابس والأقنعة دافعا للتخفي والرقص على إيقاعات الموسيقى هي الدافع إلى القيام بكل ما هو مرغوب فيه ومنبوذ بكل حرية ودون أي عقدة.

إذ "يذكرنا **كورس شليف** برأي نيتشه عن ميلاد التراجيدي من روح الموسيقى، بوصفه ترميزا للصراع بين مبدأ **ديونسيوس** الذي يظهر في نشوة الجسد، وبين مبدأ أبوللو الذي يظهر في النظام الرمزي للغة، وتزال نتيجة نتيجة هذا الصراع مفتوحة، في عرض **شليف** ظهر الإيقاع والفضاء والصوت في علاقة متوترة، لم يوجد أي تناغم بينهم، بل حاول الإيقاع فرض تسلسل هرمي ضد سيادة أحد العناصر بينهم"[3] .

---

1 - حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972، ص493.

2 - ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 253.

3 - مرجع نفسه، ص 246.

إن القيم الجمالية تتميز بعمقها، فهي قيم إنسانية وكونية، تختلف من شخص لآخر، في إدراكه لها إذ تتحكم فيها خلفياته النظرية والمعرفية، واتجاهاته الأيديولوجية، وسياقاته الثقافية، وبالتالي يكون تعميم هذه القيم تعميما للتسامح وتقبّل الآخر، وهو ما جعل كثيرا من الفلاسفة، ومن بينهم **كانط**، يخصص نظرياته النقدية للحكم الجمالي وللقيم الجمالية.

فـ "لاشك بأن الملابس المسرحية تضفي على العمل الفني قيما كثيرة منها جمالية وأخرى تعبيرية بالإضافة إلى قدرتها على تحديد ملامح الشخصية المسرحية رجلا كان أو امرأة "[1].

فالقناع واللباس المستعمل في احتفالية الشايب عاشوراء حافظ على الجسد بشكل كبير كما حافظ على الاحتفالية في حد ذاتها اذ يعتبر بمثابة الغطاء الذي يحميها من التلف ويقيها ممن يريد ان يفسدها اذ يحقق ستر عيوب الجسد ومفاتنه فلولاه لما لقي الاهتمام من المتلقي ولما كان صالحا للتناول عبر ازمنة وأوقات مختلفة فلا يجب ألا "ننسى أن الممثلين في المسرحية الكلاسيكية كانوا يضعون قناعا يغطي كافة الرأس لذا كان يتم وضع أي من هذه الأكاليل على القناع ليتناسب مع الإحتفال أو مع الآلهة التي يتضرع لها الممثل"[2]

فالقناع يتميز بطابعه الديني وهو همزة وصل بين العالم الإنساني والإلهي الذي كان نموذجا في العرض على شكل صورة حية تمثلت في شخصية **مريامة** إلا أن هذا النموذج لم يحمل طابعه المقدس حاليا بل أعطى مساحات جديدة للتلقي وأعطى صورة متميزة للجسد وابرز الشخصية الاجتماعية التي أظهرت خباياها وأطماعها في سرقت **مريامة** الجميلة و الظفر بها جراء الرقصات المغرية مبرزة قدرات " جسد لا متناهي، جسد ضاج بالحياة يستلهم طروحاته من قضايا عصره ويبلورها في فرجة مبتكرة، يبرز بجلاء مسرح يلغي الثرثرة، يستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة"[3].

1 - مجد القصص، مرجع سابق، ص22.
2 - مرجع نفسه، ص26.
3 - طامر أنوال، مرجع سابق، ص 275.

وكون الجمال متطلباً من متطلبات الحياة فرض على المؤدين، أن يحققوا لأنفسهم كل ما هو غريب ومميز الصنع ومتوازن الشكل واللون وكامل الهيئة ومحلي الصنع، وابرز دليل على ذلك استعمال الألوان و الأشكال التي تجذب أنظار المتلقين كلباس **مريامة** الذي يتميز بلونه الأحمر ولباس **الشياب** الذي تعتبر مادته الأولية ما تدره ارض وطبيعة المنطقة .

ففضاء العرض بكل مظاهره الفنية والعقائدية، ارتبط بالذاكرة الجماعية لدى أفراد الجماعات البشرية، لأنها تقوم على التطابق بينها وبين واقع المجتمع وانتماءاته شكلا ومضمونا فاحتفالية **الشايب عاشوراء** من المظاهر التي ارتبطت بعقيدة الإنسان قديما ترافقها إيقاعات البندير وأصوات الزرنة لزيادة الإيقاع الحركي بشكل تصاعدي وإثارة شعور المحتفلين مرغما إياهم المشاركة في تفعيل العرض وإمتاع الحضور بالأساليب الأدائية محققا بذلك جمالية التلقي.

فالفضاء المفتوح الذي يتميز به مكان العرض ومستوى الإرسال والتلقي مع الحضور يشكل نوع من التقارب بين الممثل والمتلقي وينشأ نوع من الاحتكاك الذي يدفع بهذا المتلقي إلى محاولة المشاركة ودخول الدائرة لكسر الفضاء المغلق ومحاولة اختراق الفضاء المقدس لاختطاف **مريامة** أو المشاركة في الرقص .

فالفضاء المفتوح والتكوين الدائري يعطي الممثل نوع من الراحة في الحركة والأداء كما يحقق جمالية لدى المتلقي الذي يكون له مجال واسع لاستقبال كل مشاهد الاحتفالية كما يجعله أساس العرض عكس الفضاء المغلق الذي يجعل من الممثل ذا سلطة في العرض وهو في مستوى أعلى من المتلقي.

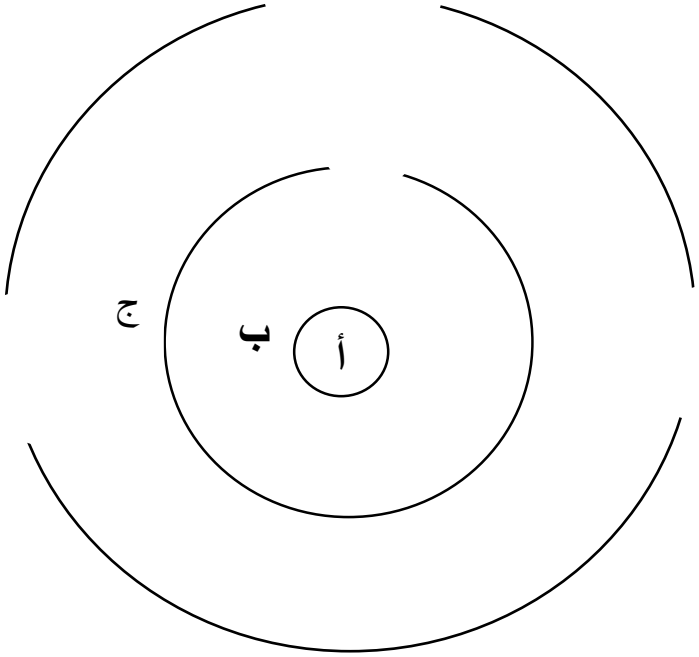
كما يحقق فضاء الاحتفال في **الشايب عاشوراء** الزمن المفتوح على كل الاحتمالات فيحقق الحرية لدى المتلقي في إتمام العرض أو الانصراف أو التصفيق، أو الضحك، فالمؤدي هنا لا يتحكم في مسافة التلقي بل يقوم بتحريك مجريات العرض وللمتلقي حرية نقطة تركيز انتباهه وله السلطة في التحكم في تلك المسافة من خلال حرية اختيار الزاوية التي تساعده على المشاهدة الجيدة وتمده بإمكانيات أوسع للاستقبال والتلقي .

إن طبيعة الفضاء المسرحي في الاحتفالية تنشأ وتنظم حسب طبيعة الحركة داخل الفضاء حيث يقوم **الشياب** بتنظيم ذلك الفضاء في حالة تقلصه والدفع بالمتلقين إلى الخلف أو القيام بحركات عنيفة تجعل من الجمهور يشعرون بالخوف فيعودون بخطوات إلى الخلف فيتسع ذلك الفضاء وبالتالي يبقى هذا الفضاء مرنا وسهل التشكيل .

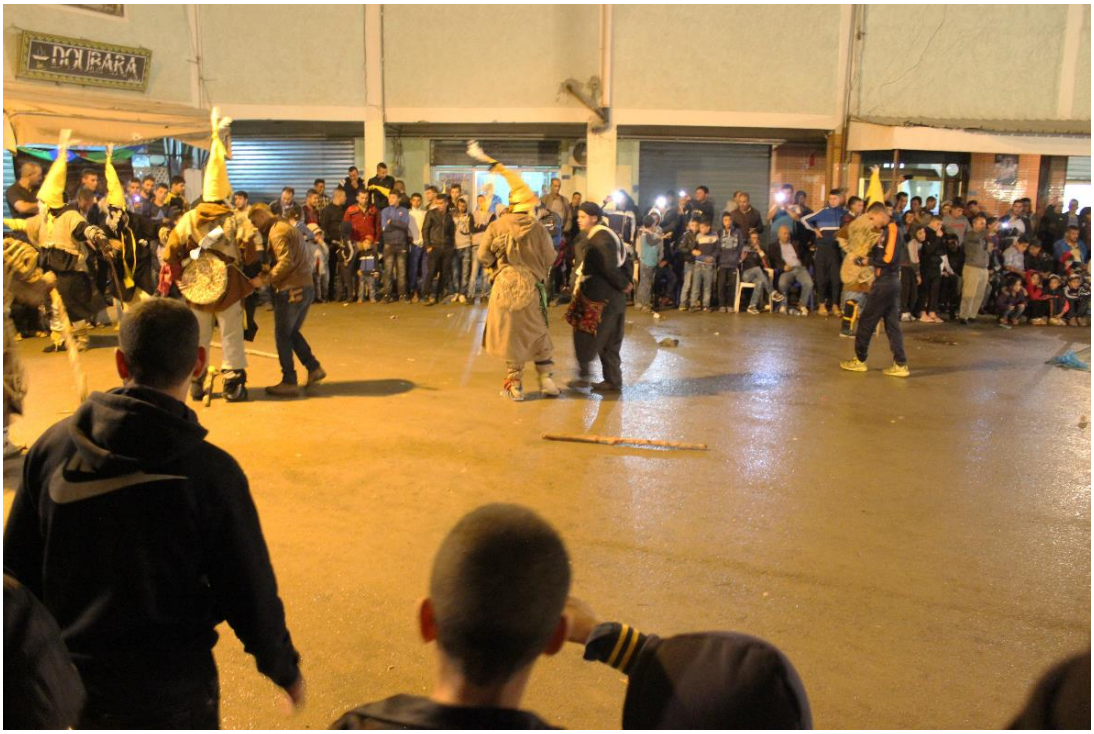
يمكن تقسيم فضاء الاحتفال **بالشايب عاشوراء** إلى عدة مجالات، ففي الفضاء (أ) يتم التجمع بعد الوصول مباشرة إلى ساحة العرض في شكل رتل لتسدى الأوامر ثم ينطلقون واحدا تلو الآخر لتنظيم مكان العرض وفي هذا الفضاء يمكن فحص الأشياء بنظرة واحدة وفي الفضاء **(ب)** يتم معاقبة كل من يحاول اختطاف **مريامة** بطرحه أرضا وضربه من طرف الأسد كما يتم في هذا الفضاء القيام بمختلف الحركات والرقصات وهو يسمح للمتلقي بفحص الأشياء بصفة تدريجية أما في الفضاء **(ج)** فيحدها الجمهور وهو يحتوي على مساحات فارغة في شكل مخارج تساعد المتلقون الراغبون في اختطاف **مريامة** تجريب حضهم عند اقترابها من هذا الفضاء حيث يقوم **الشياب** في هذا المجال بحراسة **مريامة** وتنظيم

فضاء العرض كما يتم اختراقه أحيانا من طرف **الشياب** وبأمر من **الشاوش** لجلب أحد المشاهدين لمعاقبته أن قدم أحد زملاءه ضريبة إلى **الشاوش** للقيام بذلك، ففي هذا الفضاء يتحرك المؤدون في حرية كما يحدث صدام مع المتلقين في بعض الأحيان .

شكل يوضح تقسيم فضاء العرض في احتفالية الشايب عاشوراء



صورة تبين جمالية الأقنعة وأشكال القبعات التي يضعها شياب عاشوراء



صورة لفضاء الاحتفالية رفقة أحد الجمهور المعاقب وسط الفضاء

المبحث الثالث

تلقي الطفل لاحتفالية الشايب عاشوراء بوصفها عرضا مسرحيا

تقدم احتفالية **الشايب عاشوراء** للأطفال قصصاً في شكل عروض مسرحية تجمع بين سحر الصورة والفولكلور الذي يسجل فيه الجسد إثباته من خلال الحركات الراقصة، فالمسرح يؤدي دورا هاما في توجيه الأطفال وإنماء مدركاتهم فهو نافذة يطل عليها الأطفال أحيانا ويتجاوزوها أحيانا أخرى من خلال مشاركتهم والانفعال مع الشخصيات المشاركة "وفي لعب الطفل توجد لحظات يقوم فيها بتمثيل الشخصيات، كما توجد أيضا مواقف عاطفية، وهذا ما جعلنا نطلق عليه اسم اللعب الدرامي"[1] كعنصر في العرض.

فهو مدرسة يقدم خطاب يحمل من المتعة والترفيه ما يجعلهم أوفياء للاحتفالية سنة بعد أخرى إذ يساهم في تنشئة أجيال وتكوينهم وتفجير طاقاتهم الإبداعية والسلوكية، فطلب الأطفال من طرف أولياءهم مشاهدة الاحتفالية وتلبية الطلب رغم منعهم من الخروج في أوقات متأخرة من الليل في سائر الأيام ينمي في الطفل رابطة الحب بينه وبين أبيه ويجعل الثقة التي يضعها فيه أهم من كل شيء مما يجعله يرتبط أكثر بعاداته وتقاليده المشكلة لهويه وثقافته .

وتتعاظم الأهداف والمقاصد من وراء هذه الاحتفالية التي تعتبر بذرة لنشأة مسرح طفل متكامل بالمنطقة وتكوين جمعيات وفرق تهتم بذلك، رغم نقص ثقافة التنقل وقطع مسافات إلى قاعات المسرح البعيدة عن المنطقة لمشاهدة عروض موجهة لهاته الفئة.

فمسرح الطفل هو أحد أهم الوسائل التربوية والتعليمية التي تساهم في تكوين الوعي الجمالي الذي "يرتبط بالقيمة الجمالية التي تنبثق من شكل جميل فان ما يحدد جمال الشكل هي تلك الكيفيات الحسية التي ذكرناها والتي يمتلك الطفل منها خمس كيفيات اللون الصوت الحركة الضوء الإيقاع وإن كان الطفل لا يعي الشكل بالمفهوم الجمالي والاصطلاحي له فانه ينتبه لتشكل الصور أو يعمل على تذوقها وهي تلك الصور التي يتيحها له محيطه من خلال الكيفيات التي يمتلكها"[2]

1 - بيترسليد وجون نيكسون، دراما الطفل نظريا وعمليا، تر: كمال زاخر لطيف، المكتب العربي للمعارف، ط1، مصر، 1997، ص30.

2 - وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي لدى الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص22.

إذ يساهم أيضا في تنمية الذوق الفني وتفجير ملكات الإبداع الكامنة في أعماقه في خطوة نحو فتح المجال للطفل من أجل إبراز مواهبه التي من شأنها أن ترسم معالم شخصية تكون لها بصمتها في الحياة لتكوين جيل متميز.

إن مسرح الطفل له دور هام في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، كما أنه وسيلة اتصال تساهم في تكوين ميولات الطفل وقيمه فهو يؤثر بشكل فعال ما جعل بعض الدول المتطورة تجعل منه مادة تدرس في المؤسسات التربوية وتساهم في ابتكار أنواع مسرحية أخرى مخصصة للطفل كعروض لمسرح العرائس الذي يمتد بتاريخه الضارب في عمق الثقافة الفرعونية التي أثبتت "أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل، وذلك من نحو أربعة آلاف عام"[1] .

إن الإقبال الكبير للأطفال على الاحتفالية يبرز فعالية التلقي ما جعل المحتفلين يهتمون أكثر بالأطفال من خلال التقرب منهم وإدخالهم ساحة العرض لكسر حاجز الخوف وجعلهم يشاركون في اللعب من خلال القيام ببعض الرقصات التي تساهم في إبراز دور فنون الأداء في التلقي لاسيما الأشكال الحية و الفرجوية التي تقام في فضاءات مفتوحة على الطبيعة.

إن هذا التكامل الذي تنتجه الاحتفالية الدرامية بين العقل والجسم لدى المتلقي من جهة، ولدى المؤدين من جهة أخرى، ستساهم في الوقت نفسه على الحفاظ على الشكل الشبيه باللعب الخاص بهذا العرض. ويعمل أداء الممثلين على استثارة حركات أزلية لدى المتلقين للحصول على فعالية التلقي التي تنتج كتلة من العلاقات ذات الدلالات المتعددة التي يفترض أن يحاول المتلقي تجديدها وسير أبعادها، أي أن المتلقي يسعى باتجاه تلقي الأفعال المرسلة اليه ثم يعمل على ترجمتها إلى أفكار ومشاعر.

إن هذه العملية لا تتم إلا بتفاعل حيوي بين المشاهد وخطاب العرض، إذ يقوم المتلقي بردم الهوة التي بينه وبين العناصر المرسلة عبر إكمال فراغات العرض وفك شفراته التي لابد أن تسهم ذات المتلقي في إنتاج معانيها .

1 - أبو رية جمال، المسرحية التلفزيونية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص43.

- **جانب اللعب ومشاركة الطفل في الاحتفالية :**

اللعب استعداد فطري وطبيعي عند الطفل في مرحلة الطفولة، وضرورة من ضروريات الحياة كالأكل والنوم؛ فالطفل ليس في حاجة إلى تعلم اللعب بقدر ما هو في حاجة إلى توجيه هذا الميل والرغبة والاستعداد الفطري إلى ما يعود عليه بالنفع حتى يصبح في حالة صحية جيدة .

إذ "لم يعد هناك الآن خلاف أو اختلاف حول أن اللعب/التمثيل كما نجده عند الأطفال هو في أساسه نشاط فطري يعبرون به عن طريقتهم في التفكير والاستيعاب والفهم، ثم التوصل من خلال ذلك كله إلى تمثل المعنى المجرد. هكذا تتحقق لهم المعرفة في صورتها الشاملة. نحن إزاء حقيقة، لعلها أن تكون جديدة نسبيا في عالم الطفولة الذي ظل خفيا لقرون طويلة"[1] للبحث ودراسة مشاركة الطفل في احتفالية **الشايب عاشوراء** ونمطها الذي يتحكم فيها سن المتلقي؛ كما نجد كذلك العديد من الأطفال يتعلمون اللعب عن طريق المشاهدة ثم المشاركة في الاحتفالية وهنا يلعب التلقي دورا هاما.

إن اللعب هو أساس النمو العقلي والنفسي للطفل، فالطفل الذي لا يلعب معرض لعقد نفسية حسب بعض الدراسات عن طريق استعمال عدة طرق ومناهج، حيث "يتعامل علماء الفيسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء) وعلماء النفس مع ظاهرة اللعب عند الحيوانات والأطفال الراشدين من خلال جمع البيانات أثناء عمليات الملاحظة والوصف للسلوك الإنساني والحيواني في أثناء اللعب ويجتهد هؤلاء العلماء في تحديد طبيعة وأهداف اللعب من أجل وضعه في المكانة التي يستحقها في حياتنا."[2]

فقد لازمت اللعبة الإنسان منذ العصور الأولى للتاريخ، ووجد علماء الأنثروبولوجيا في مصر القديمة الدمية، وقد وجدت أيضا في العصر الفرعوني وما زالت توجد إلى حد الأن في العصر الحديث.

1- بيترسليد وجون نيكسون، مرجع سابق، ص 17.
2 - يوهان هوتسينغا، مرجع سابق، ص 37.

فالألعاب الشعبية والاحتفالات الطقوسية كانت منذ آلاف السينين و "من خلال دراستنا للثقافة الإنسانية تبين لنا أن اللعب كان موجودا قبل ظهور الثقافة، ثم صاحب نشأتها وتطورها، ثم تغلغل في ثناياها منذ فجر التاريخ مرورا بنشأة الحضارات التي نعيش في كنفها الآن. لقد تواجد اللعب طوال الوقت باعتباره حدثا مستقلا ذا طبيعة متميزة تجعله مختلفا عن السلوك البشري المعتاد."[1]

إن الاهتمام بالطفل وتوفير الفرصة له بلعب آمن وبعيد عن المخاطر يلزمنا متابعته وإبعاده عن كل اللعب التي تشكل خاطرا عليه كالألعاب المصنعة كالبنادق والسكاكين والسيوف، التي تحول اللعب بهذه الأشكال من اللعب إلى وسائل خطيرة تبث العنف لدى الطفل بدل استغلالها كوسائل تربوية .

فمشاركة الطفل في احتفالية **الشايب عاشوراء** بوصفها عرضا مسرحيا يمتاز بعدة خصائص ومميزات انفرد بها عن غيرها من العروض والاحتفالات فهو متنوع في شكله، موجه لمختلف الأعمار، يمارس بصورة جماعية وفردية فله أبعاده المختلفة بخلاف المتعة والتسلية والفرجة، فهو يمنح الأطفال القدرة على النمو الاجتماعي وبناء الشخصية واتخاذ القرار وخاصة أثناء مشهد الهروب **بمريامة** التي تجعل الطفل يبادر بالهروب **بمريامة** على الرغم مما يدور من حولها من حراس (الشياب) متخلصا من الخوف منتهزا الفرصة المناسبة لاتخاذ القرار ومحاولة الهروب بها و اختطافها .

كما يتميز الطفل طوال العرض بالحرية أثناء الممارسة، متقيدا بقوانين الجماعة وحدود الاحتفالية.

"وبهذا، كان منطلق الاحتفال دائما هو الجماعة، الجماعة كوجدان وذاكرة وتراث وأخلاق وعادات؛ إنه ينطلق من هذه المكونات ثم يعود إليها، يعود إليها بعد أن تصبح أكثر نقاء وصفاء ودقة"[2].

1 - مرجع نفسه، ص 42.

2 - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993، ص211.

مما يجعله متأثر بالبيئة التي يمارس فيها اللعب الدرامي في عاشوراء، ويساهم في تمسكه بها وبتوطيد علاقته بعاداته التي تشكل هويته، أصوله وانتماءه، كما تساهم الاحتفالية أيضا في تنمية الابتكار لدى الأطفال، حيث يقومون بصنع الأدوات اللازمة للعب من مختلف المواد المتاحة له في البيئة المحيطة للمنطقة التي يعيش فيها.

تتميز الاحتفالية بأنها قابلة للانتشار في المناطق التي لها نفس اللغة وتتشابه في عادات وتقاليد هذه المنطقة (تكوت)، فكثير من مثل هاته العروض توجد مثيلاتها وطنيا في مختلف الولايات **كبوسمغون** في **البيض** و**بسكرة**، و**بني سنوس** في تلمسان وكذا في واد سوف وتيزي وزو وغيرها وكذا عالميا **كإمعشار** و**بوجلود** و **بيلمون** في المغرب وبتسميات أخرى في تونس وغيرها، إلا أن مشاركة الطفل فيها تختلف من احتفالية لأخرى إما عن طريق الاكتفاء بالمشاهدة أو المشاركة الفعلية في بعض المشاهد.

إن الغرض الأساسي في الاهتمام بهذه الاحتفالية وجعل الطفل يشارك في العرض هو ترسيخ الاحتفالية في ذاكرتهم وجعلهم يتمسكون بعاداتهم وعادات أجدادهم فهي تعطي صورة حية لطريقة ممارسة هذه الاحتفالية من طرف شباب منطقتهم فهي تنبذ العزلة وتكون علاقات محبة وأخوة بين الأشخاص "ويؤكد **كاول Cowell** على أن لمهارات اللعب أهمية في تكوين علاقات الصداقة بين الأطفال وفي تنمية الإدراك الاجتماعي لديهم وفي اكتسابهم لسمات القيادة والتعاون"[1].

انطلاقا من هذه الاحتفالية يمكن أيضا أن نصنفها لعبة من الألعاب الشعبية التي تحتاج إلى جمع وتوثيق للحفاظ عليها وعلى ما تبقى منها لأنها تعبر عن روح الأمة وقيمها فهي أسلوب حياة وتفكير سكانها منذ القدم حتى الآن فهي واجب وطني يدفعنا للحفاظ عليه لأنها أكثر الفنون التصاقا بالبيئة والعادات والتقاليد ولا شك أنها تنمو وتتطور من خلال الاهتمام بها.

1 - ايمان عباس الخفاف، اللعب، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 28.

أهتم الأنثروبولوجيون في العالم بدراسة مثل هذه الاحتفالية ودور الأطفال فيها باعتبارها لعبة حفظت كثيرا من عناصر التراث التي كان يمكن أن تختفي دون أثر، لولا مشاركة الأطفال فيها وعملهم على تنظيمها وتنسيقها بعد كبر سنهم فشجعوا على ممارستها كما شجعوا من قبل، إلا أنه ورغم ثرائها بالدلالات تبقى تعاني التجاهل وعدم الاهتمام في مناطق أخرى حتى كادت تختفي وتندثر.

رغم أنها تساعد في تنمية وتطوير شخصية الطفل الذي يتميز دوما بمحاولة إعادة وتشكيل ما يحدث حوله في العالم ورغم الأثر الذي يجعله يشعر بالسرور والرضا وتكوين علاقته بالمجتمع، فاللعب وسط يتعلم فيه الطفل الكثير عن نفسه وعن الآخرين وعن كل ما يدور حوله من أفعال .

إن اللعب يحمل العديد من الفوائد للطفل على عدة مستويات سواء الفوائد العضوية أو النفسية أو المستوى الفكري والإدراكي، وهو ما جعل الباحثين كل حسب تخصصه يعملون على دراسة الآثار المترتبة عن فعل اللعب، ولهذا يجب ألا نقلل من قيمه النفسية والاجتماعية، فهو وسيلة مهمة للنمو وتهيئة المخ للقيام بوظائف مختلفة مثل التعلم وإتباع نظم معينة .

فإحتفالية الشايب عاشوراء تنمي الخيال وتهيء الطفل لعالم الكبار، فهي من الألعاب التي تحتاج إلى مجهود عضلي وبدني تنمي التوافق الحركي عند الطفل مثل الجري، لأنه يساهم في الوقاية من العديد من الأمراض، كما يحمل اللعب أيضا في إحتفالية الشايب عاشوراء العديد من الفوائد النفسية للطفل فهو يساهم في تحسن بعض حالات الأمراض المتعلقة باضطراب السلوك أو الأطفال الذين يعانون من مشكلات نفسية بحيث يعتبر علاج للإنطواء والشعور بالعزلة والخجل وكذا القلق والإكتئاب، ومن المعروف أن كثيرا من المشكلات النفسية تتكون في السنوات الأولى من عمر الإنسان فالحرمان من اللعب من العوامل التي يمكن ان يكون لها أثر بالغ السلبية فيما بعد.

- **مشاهد اللعب الدرامي المتواجدة في الاحتفالية :**

إن فعل اللعب بالنسبة للطفل يعتبر بمثابة عمل يشترك فيه الأطفال على إختلاف الأجناس والثقافات والبيئات وطرق اللعب ففي إحتفالية الشايب عاشوراء ليس مجرد طريقة لقضاء الوقت بالنسبة للأطفال بل هو وسيلة للإستمتاع والنشاط الفكري والبدني يحتوي على عدة طرق وعناصر تكون للعبة الدرامية إذ تحتوي على مايلي :

– **الجري** : إن عنصر الجري في الإحتفالية يكمن في مشهد محاولة إختطاف مريامة أين يحاول الطفل مباغتة الشياب الذين يمثلون الجنود أي حماة مريامة، للهروب بها والإمساك بيدها والجري بسرعة فائقة، ما يجعل الحراس يتفطنون لذلك مباشرة ليسارعوا للإلتحاق به والقبض عليه وإدخاله إلى ساحة العرض ليعاقب، فإذا كان سريعا وأحس أنهم قريبين منه فإنه بالطبع يتركها ويلذ بالفرار ولكن الجنود يلحقون به بأقصى سرعة إلى غاية الإتيان به، فقلما يفر أحدهم ويفلت من قبضتهم.

- **الرقص :** يمثل الرقص أهم عنصر يشارك فيه الأطفال فهو يمثل أكثر من 50 % من مشاهد اللعب الدرامي التي يحب أن يشارك فيها الأطفال فهو يساهم في تحرير قدرات الجسد كما "يوضح فانير واخرون Vannier&et.al أن للعب دورا هاما في تنمية الحركات الأساسية للطفل وفي تحسين توافقه العصبي والعضلي وفي نمو وإستقرار مهاراته الحركية."[1] والتي تكون فيه حركة مختلف أعضاء الجسم هي البارزة والمؤدية لعملية الرقص والتي تختلف من شخص لآخر .

1 - ايمان عباس الخفاف، مرجع سابق، ص 28.

– **لعبة الحلقة :** لا نجد الأطفال يشاركون كمؤدين في هذا المشهد إلا أنهم يكتفون بالمشاهدة فمظهر وشكل هاته اللعبة نجده بكثرة في فترات سابقة يلعب في المدارس، بمشاركة العديد من التلاميذ وخاصة من طرف الإناث، إذ تعرف باسم لعبة المنديل.

يشكل الشياب دائرة كبيرة يحيط بها الجمهور ثم يقف أحدهم وهو حامل كومة من القش في شكل كرة صغيرة ليدور حول الشياب الجالسين ويضعها خلف أحدهم، وإن لم يتفطن لها بعد أن يتم دورة كاملة يقوم بإدخاله إلى وسط الدائرة أو الحلقة التي تمثل سجنا لكل خاسرا في اللعبة، وإن تفطن لها يقف بسرعة ويجري خلف من وضعها. فإن أمسك به قبل أن يتم دورة كاملة يقوم بإدخاله وسط الحلقة ليعتبر فائزا، ثم يتم نفس طريقة اللعب إلى أن يتم إدخال جميع من خسر اللعبة ومن يبقى أخيرا فهو الفائز .

– **المبارزة** : هي مظهر من مظاهر اللعب الدرامي والذي يبين الصراع لإثبات الذات، وإبراز القوة حيث يكون بين طرفين من الشياب وتكون هذه المبارزة بالعصي، فهي من الألعاب التي يجب أن يتعلمها الأطفال لما تحمله من الخفة والنشاط "فلقد دلت آثار المصريين القدماء على براعتهم في المبارزة بالعصي والمصارعة وكذلك ممارستهم لأنواع الصيد والسباحة وإستعمال الأقواس والسهام والنبال والحراب وغيرها من أدوات اللعب حيث توجد منقوشة على جدران مقابرهم إلى جنب صلواتهم ودعواتهم الدينية مما يدل على إهتمامهم وتقديرهم للألعاب."[1] لتتطور وتصبح رياضة تقام في منافسات دولية .

1 - ايمان عباس الخفاف، مرجع سابق، ص 18.

إضافة إلى ذلك نجد عدة عناصر وهي :

- **الحركة :** وهي ذلك الفعل الإبداعي الخلاق مثل الرقص، التي تؤدي حركاته إلى تنمية العقل والحواس، كما تتضمن الحركة جميع المظاهر التي يقوم بها المتلقي أو الممثل في الفضاء الدرامي للإحتفالية فهي وسيلة للتعبير عن الذات وترجمة للأفكار والدوافع التي يستطيع الممثل تطويرها وإضافة قيم جمالية وفنية يتم تبريرها طيلة مدة العرض .

- **التعبير** : يرتبط التعبير بالإلقاء إنطلاقا من الكلمات والنبرات الصوتية وصولا إلى الحركات والإشارات إلا أنه في إحتفالية الشايب عاشوراء يرتبط بالحركات الجسدية باعتبارها عنصرا للتعبير الجسدي وهو وسيلة إتصال بين الذات والآخرين كما يساعد على التقارب والتواصل والتلقي.

- **التشخيص:** يقصد به طريقة الأداء سواءا الفردي أو الثنائي أو الجماعي حيث يقوم على عنصرين أساسيين هما كيفية تقمص الشخصية للدور والعيش فيها وكذا التعبير عما يقدم من خلال طريقة الإلقاء التي تجمع بين الكلمة والايماء والحركة .

- **الميم** : ويعني التعبير الصامت أي الفعل بلا كلام وترجع أهمية الميم إلى الدور السيكولوجي الذي يؤكد تأثر الناس عن طريق المشاهدة والذي يعتبر اللغة الأساسية للممثلين في الإحتفالية لأن النطق بالكلمات يؤدي إلى كشف الجمهور للمتخفين وراء تلك الأقنعة من خلال أصواتهم وبالتالي فشل العرض.

- **تلقي الخطاب الدرامي الموجه للأطفال في الإحتفالية :**

إن المسرح هو أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص وهنا تكمن أوجه التقاء مشتركة بين الطفل والمسرح كالتقليد والمحاكاة، والاندماج في العرض، "فالفن قد يتشابه مع اللعب في أن كلاهما غير نفعي أو موجه لغاية عملية، إلا أن الخيال في كلا منهما يختلف عن الآخر، فالخيال في اللعب خيال خادع ينتهي بإنتهاء اللعبة، أما الخيال في الفن خيال بناء إبداعي يضيف صورة جديدة ورمزا جديدا يدوم ويستمر."[1]

بعد الإندماج في الإحتفالية وخاصة اثناء مشاركة أقرانه، كما يندمج الممثل مع المجموعة، وهناك عناصر مشتركة أخرى تثير الإهتمام وتبين فعالية خيال الطفل كمشاهد الدهشة والإيماءات التي تظهر على وجهه ومواقف اللعب الفردية والجماعية التي تكون كإستجابة ورد فعل بعد تلقي الخطاب الدرامي وهذه العناصر يجب أن نولي إهتمامنا بها لكي يكون دور الطفل فعالا أثناء عرض الإحتفالية.

فالأطفال لهم عالمهم الخاص الذي يختلط فيه الواقع بالخيال، ولهم إهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما نهم في طور النمو والإدراك والتعلم مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر ولهذا يجب أن يتناسب الخطاب المقدم وطبيعة المرحلة العمرية وسلوكيات الطفل و عاداته، كالميل إلى اللعب مع أصدقاءه، وتقليد الشخوص الأخرى، وتقمص أدوار البطولة، والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وكذا الأشكال والألوان الغريبة، وإيقاعات بعض الآلات الموسيقية، وهنا يكمن دور إحتفالية **الشايب عاشوراء** في جذب الإنتباه ولفت النظر وحضور الأطفال بشكل كبير اثناء العرض نظرا لسرعة الطفل إلى الإستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك أو البكاء لاستثارة مشاعره وهنا يستعان بعنصر الفكاهة والإضحاك الذي يعتبر "رد فعل يصدر عن الإنسان الذي يعيش في المجتمع، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك متماشيا مع المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان، أو على الأصح مع الحضارة التي يسير الإنسان في ركبها"[2] .

1 - وفاء إبراهيم، مرجع سابق، ص 26.
2 - لطفي فام، مرجع سابق، ص 12.

حيث تشكل الإيماءات والحركات التي يقوم بها المؤدون اللابسين الأقنعة والألبسة البالية تساهم في جذب انتباههم وإضحاكهم ومن خلال تقديم وتوزيع الحلوى عليهم يتهافت الأطفال ويجعلهم يقتربون بدون أي خوف لأخذ نصيبهم من الحلوى ولالتقاط صور تذكارية يفتخرون بها أمام زملاءهم .

إن إستثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة إستجابته وإنفعاله بالحدث من خلال عنصر الحركة والعناصر المرئية ومشاركته في العرض يجعله يتخلص من بعض المكبوتات النفسية من خلال دخول ساحة العرض التي لا يدخلها إلا القليلون ومشاركة الشياب أو مريامة والرقص على إيقاعات الموسيقى متحررا من الخوف الذي يراوده ليعتز ويفتخر بقوته وسط أصدقائه الذين إكتفوا بالمشاهدة فقط.

إن مشاركة الطفل واللعب وسط ساحة العرض أو مشاهدة الإحتفالية يعتبران كلاهما نوع من أنواع الدراما الإجتماعية، وكلاهما وسيلة للتطهر والتنفيس عن الطاقة المكبوتة والزائدة. فالطفل يميل إلى التقليد فهو يحاكي حركات الأشخاص المقربين منه وكذا أبطال القصص والمسرحيات والأعمال الدرامية التي يشاهدها فدفاع الشياب عن مريامة والجري وراء كل من يحاول سرقتها ومعاقبته وسط الساحة تغرس في نفوس الأطفال صفات الشجاعة والمغامرة وحب المرأة والدفاع عنها لأنها أساس الحياة ورمز الاستمرارية .

فتقديس مريامة من خلال مشاهد الوضوء والجلوس عند رجليها يبرز مكانتها فهي الشخصية الوحيدة التي تمثل المرأة في العرض، "ومن ثمة صارت الإحتفالية، عادة يتداولها الصغار والكبار على السواء وذلك للتعبير عن موضوع مشترك يستجيب مع ميولات ورغبات الفرد والجماعة فكان الفن ثمرة البيئة الإجتماعية، وجزءا منها فهو الموحد للمشاعر وكان إجتماعيا في جوهره وغايته ونتائجه."[1] فقد أثبت ذلك يوهان هوتسينغا من خلال تعريفه لعنصر اللعب في أنه ((نشاط تفاعلي يتواصل على نحو مطرد في سياق زماني ومكاني محدد، وفي إطار تتابعي وفق قواعد حرة وغير ملزمة ليس لها علاقة بتحقيق المنافع المادية)).

1 - عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص14.

يستمد هذا العرض المسرحي مادته من التراث الأمازيغي العريق محاولا من خلاله ربط الجمهور وخاصة الأطفال منهم بماضيهم الثمين وجعلهم في إتصال دائم معه ليقدم لهم قيما خالدة لا تتغير بتغير المكان والزمان حيث "كشفت الدراسات الخاصة بالجمهور الذي يتعرض لوسائل الإتصال عن إرتفاع مستوى مشاركة المتلقي في الفنون أكثر من الوسائل الإتصالية الأخرى، ذلك أن الجمهور الذي يتردد على قاعات العروض الفنية، إنما يقبل بمحض إرادته للمشاركة في العملية الإتصالية، متفاعلا مع ظروف الإستماع أو المشاهدة التي تتطلبها طبيعة العرض"[1]. وبالتالي ينغمس فيها متأثر بهاته القيم كالشجاعة، الوفاء، الكرم، التسامح، المحبة، التعاون.

1 - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص22.

الفصل الثالث

الشايب عاشوراء من خلال السينما الوثائقية الاثنوجرافية فيلم :

"الأسطورة شايب عاشوراء طقوس إحتفالية بعيون درامية"

1/ المبحث الأول: الإخراج من المسرح الى السينما ودور اللقطة في ابراز الآداء وبناء المعنى .

2/ المبحث الثاني: السينما الوثائقية الاثنوجرافية ومنهج جان روش في دراسة الثقافة وتوثيقها.

3/ المبحث الثالث: البناء السينمائي لاحتفالية الشايب عاشوراء وفق نظرية سينما العين لدزيغا فيرتوف فيلم: "الأسطورة شايب عاشوراء طقوس احتفالية بعيون درامية"

المبحث الأول

الإخراج من المسرح إلى السينما ودور اللقطة في إبراز الأداء وبناء المعنى

إن المسرح و السينما هما وجهان لفن يجمعها الإبداع ولو اختلفت الوسائل، فالمسرح يعتمد على العروض الدرامية الحية، عكس ما تقوم به السينما من خلال تسجيل تلك المشاهد بالطريقة التي يريدها المخرج ثم تعرض في الشاشة العريضة، صحيح هناك عدة أوجه تشابه لا يمكن أن ننكرها بين المسرح والسينما، كاستخدامهما للتمثيل كأسلوب رئيسي واعتمادهما على طاقم فني وتقني من كاتب ومخرج وممثلين يقوم المخرج بالتنسيق بينهم.

كما أن الدراما والسينما كلاهما من الفنون الاجتماعية التي تؤدى لغرض العرض أمام متلقين ويتم التفاعل معها بصورة جماعية أو فردية وبما أن احتفالية **الشايب عاشوراء** عرض درامي يعتبر "فنا جماعيا يشترك في تكوينها أكثر من مبدع، بالطريقة الجماعية، في الفكرة والرأي، والتنفيذ وهذا ما يجعلها أكثر استيعابا للتكوينات الدرامية والموسيقية، والسينمائية الأخرى، مما يجعلنا في مستوى العصر التقني الذي نعيشه "[1]

فالسينما ليست مجرد تسجيلات للمسرحيات لأن لغة الوسطين ومادتهما تختلفان في الأساس، وخاصة في معالجتهما للزمان و المكان بل هي أشمل وأكثر لان كل فن وأسلوبه في معالجته الأفكار.

إذ نجد "في المسرح يجتمع المكان والزمان وهما يتحولان أمام عيون الصالة لان العرض المسرحي يقوم على تفاعل الكتل الخاصة بالمنظر والأدوات **(الأكسيسوارات)** والممثلين والإضاءة وطراز الأثاث وتفصيلات الأزياء وطبيعة معمار المسرح وفضاء الخشبة (ايطالية، دائرية، دوارة آلية شاقولية، مستعرضة، طائرة فوق رؤوس المتفرجين، ضوئية **(ليزرية)**."[1] "وسوى ذلك من فضاءات مفتوحة، وكذلك تضاف الحركة إلى تلك الجوانب الإطارية (الزمانية، والمكانية) وللسينما مثل هذا تضم الجمع للمكان والزمان والحركة، ولكن وفق معالجات خاصة تتحكم فيها طبيعة الفيلم ووسائطه، وحركة الكاميرا، والمونتاج، والسيناريو، ونوع الشاشة وتكويناتها التشكيلية، وأساليب الإخراج، وخامة الممثلين التكوينية والجسمانية"[2].

1- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 102 .
2- عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص 15 .

بل أنه وفي السينما يكون هامش من الحرية خاصة في التمثيل فالخطأ يمكن استدراكه من خلال إعادة تلك اللقطة أو المشهد وإعادة مشاهدة نسخة من الفيلم مرات عدة ومحاولة تصحيح بعض الأخطاء، عكس ما نجده في المسرح فالخطأ غير مسموح به وردة فعل المتلقي تكون آنية فالنجاح يرتبط بتلك الفترة المحددة للعرض ولهذا فان المؤدي في احتفالية **الشايب عاشوراء**.

أو "المبدع في هذه الحالة لابد له من أن يحمل راية الواقع في إبداعه والواقع في المنظور الاحتفالي ليس له حجم ثابت ومحدد لذلك فانه يتطلب عيونا وافية لرؤيته، وتفحصه، لأنه لا يملك وجها واحدا أو بعدا واحدا أنه في الواقع مجموعة من المستويات والإبعاد المتداخلة فيما بينها ولأنه يقوم على التركيب، فهناك الظاهر والباطن، الثابت والمتغير، الموجود بالعقل والموجود بالقوة، الحقيقة والوهم، الواقع والخيال، اليقظة والحلم، البسيط والمركب، وفرز هذه المتغيرات والمتناقضات من خلال الواقع نفسه يتطلب بالتأكيد من المبدع الاحتفالي، نظرة ثابتة ورؤية متجددة "[1] لتحقيق عرض متميز ومتكامل يؤثر به في الجمهور.

إن العلاقة بين المتلقي و العمل الفني تختلف حسب نوع العمل الفني، فالمتلقي في المسرح يبقى ثابت، والمسافة بينه وبين مكان العرض ثابت أيضا رغم أن الممثل يستطيع الاقتراب من المتلقين والابتعاد عنهم حسب دوره وحسب ما يراه مناسبا في العرض، إلا أنه بالمقارنة مع المكان في السينما، فان المتلقي يركز نظره في شاشة العرض وكأنه يشاهد من عدسة آلة التصوير التي يوجهها المخرج بطلب من المصور وفق رآه الإخراجية التي تسمح للمتلقي إن يحرك عيناه في اتجاه معين ليركز انتباهه على جانب من الكادر الذي يحدد اللقطة.

1- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص 106 .

هذه هي بعض الاختلافات المكانية فهي لا تفضل وسطا على آخر وهدفها واحد كما يرى **د.كمال عيد** "أن كل إبداع فني النظر **بومجارتن** يظهر عن طريق القول أداء شعريا أو أداءً تمثيليا على خشبة المسرح أو شاشة السينما، وحتى عن طريق الاستماع كما في فني الموسيقى والأوبرا، أو بالمشاهدة البصرية كما في الفنون التشكيلة والتطبيقية والمعارض الفنية، للوصول إلى نقطة مركزية مهمة سماها الاستحسان**Approval** المتضمن لعامل الإعجاب **Admiration**، والموصل لتسلم الرسالة الفنية الجمالية **Receiving**. وبالاستدلال Positivity، وبالإيجاب **Constructivism** فإن كل هذه السلسلة تقتضي وجود حلقة اتصال حسية بالدرجة الأولى بين المرسل الفنان والمستقبل الجماهيري، أو بين العمل الإبداعي والمستمتع به، أي بين الفنان والجماهير"[1].

من خلال العمل الفني الذي يبدع فيه المخرج رفقة طاقمه سواء في المسرح أو السينما ليشكل رسالة تحمل العديد من الدلالات والرموز التي يهدف إلى إرسالها إلى المتلقي والتأثير فيه من خلال عملية العرض لان "الاتصال ذي المعنى يحدث عندما تؤثر الرسالة في الجانب المعرفي أو البصري للقارئ، ولكي تكون الرسالة البصرية ذات معنى فإنه لابد من إتباع بعض القواعد للتصميم الجيد"[2] التي يسعى المخرج إلى تحقيقها .

فالمسرح هو ذلك المكان الثلاثي الأبعاد،الذي يضم أشخاص يحضرون الديكور حسب طبيعة العرض وتقنيي الإضاءة لتركيز المشاهدة على جزء ما أو إضاءة مكان العرض كله لكي تكون الرؤيا واضحة وتوظيف موسيقى مناسبة للموضوع لكي يكون العرض أكثر واقعية من خلال كل هذه العناصر وأخرى يعمل المخرج المسرحي على التنسيق بينها في عرضه ف "كل عنصر مسرحي له إيقاعه الخاص:

1- هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص13.
2- فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق، ص324.

الضوء الذي يتغير من ثانية لأخرى، حركة العارض، والصوت، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، ونبرات الصوت، ويتشابك كل هذا ويتداخل بشكل معقد ليخلق الإيقاع، الذي قد يعزل العناصر أو يدخلها في تسلسل بعينه لينشئ هيكلا زمنيا متفردا لكل عنصر على حدة، بمعنى أن المتفرجين يعيشون زمنيات مختلفة غير متزامنة لكل عنصر من العناصر، لان الإيقاع هو الذي يحدد طبيعة العلاقات بين العناصر، والذي يخلق التواصل بينها"[1].

بينما نجد انه في السينما يوجد بعدان للمكان والأشياء ولا يوجد تفاعل مباشر بين الممثلين السينمائيين وصانعي الفيلم كطرف والمتلقين كطرف آخر، عكس الممثل المسرحي وطاقمه، الذي يكون في تفاعل مباشر مع المتلقين، ففي السينما يعمل المخرج على اختيار الممثلين ودمج التقنيات، وتحديد فكرته وتوضيحها لطاقمه لكي يحقق فيلما معبرا وناجحا فاختيار ممثل ما لتأدية دور معين قد يساهم في نجاح الفيلم او فشله وهنا تظهر خبرة المخرج في إسداء الأدوار إلى أشخاص مناسبين ووضعهم في أماكنهم، أما عن توظيف التقنيات في إخراج المشاهد فهي أكثر صعوبة.

لذلك فإنّ على المخرج أن يتمتع بالخيال الواسع والقدرة على تجسيد أفكاره للحصول على الفيلم الذي كان يتوقعه لتحقيق أكبر نسبة مشاهدة من الجمهور "لذلك فان الفيلم السينمائي وثائقيا كان ام روائيا فهو يخاطب من خلال ما يطرحه من مدركات المشاهد الحسية تلك المدركات التي تختزن الجمال، وبالتالي تسقطه على المفاهيم والأفكار التي يطرحها الفيلم والتي تحاكي الواقع اليومي للمشهد من حيث النواحي الفكرية والسياسية والاجتماعية، لان عقل المشاهد يدرك هذه النواحي ومن ثم يستشعر الجمال فيها."[2]

فمدى نجاح الفيلم وتاثيره على المتلقي مرتبط بمدى اهتمام المخرج بالجانب الجمالي الذي تتحقق من خلال التوظيف الفني والجيد للغة السينمائية في اللقطة التي تبرز أداء وحركة الممثلين .

1- ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 245.
2- كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، دار ميزوبوتاميا، ط1، بغداد، 2012، ص17.

أما في المسرح فالمتلقي يميل إلى السماع قبل المشاهدة كما استنتج الناقد والمخرج السينمائي **رونيه كلير René Clair** في إحدى دراساته، بأن الأعمى يمكنه أن يدرك الأمور الجوهرية لأغلب المسرحيات، في حين لاحظ أن الأطرش يستطيع فهم أغلب معاني الفيلم، وهذا يدل على أن السينما تعتمد أساسا على الصورة في تواصلها مع المتلقي، بينما يركز المخرج المسرحي في اغلب العروض التي يقدمها على اللغة المنطوقة ورغم ذلك تبقى "من مظاهر القدرة التي يمتلكها الخطاب المسرحي هو ثراء أدواته الإيصالية بين خطاب تدويني قرائي زاخر بالدلالات (نص) وخطاب سمعي بصري (عرض)"[1].

وإذا كان الجسد هو مركز جماليات المسرح، فإن جمالية السينما تعتمد على تقنيات التصوير السينمائي وعملية المونتاج الفيلمي حيث يكون للمخرج السينمائي حرية أكبر في استخدام اللقطات، والانتقال من مكان لآخر واختصار المسافات والأزمنة، عكس المسرح الذي يتم في مكان محدد وفي إطار ضيق إلا أن المشهد في الفيلم يمكن أن تكون له القوة الدرامية للشخصية في المسرح فأداء الممثل سواء في السينما أو المسرح يعتمد على الحضور الجسدي للعارضين و إفراز عملية التحول وتوليد المعنى لدى المتلقين.

وبالتالي "لا تهدف جماليات الأداء هنا إلى احتلال موقع جماليات العرض أو استبدال النظريات الجمالية الأخرى، بل تهدف إلى الإضافة للنظريات المستقرة، فيما يخص جماليات العمل الفني والإنتاج والاستقبال، وتفتح المجال للإضافة إلى النظريات الجمالية الموجودة فعليا، التي حاولت تحليل ووصف العمل الفني والإنتاج والاستقبال"[2].

فمن وجهة نظرة درامية يجب تحويل احتفالية **الشايب عاشوراء** إلى عرض مسرحي تحكمه قواعد وأساليب إنتاج الأعمال المسرحية وكذا العمل على توثيقها بمختلف الوسائل وخاصة من خلال تأليف كتب تساعد المخرجين على تقديم عروض غنية سواء سينمائية أو مسرحية لصياغة هذه القصص في قالب درامي لأن هذه الفنون تحتاج إلى موضوعات صالحة، أي تلك الموضوعات التي تحمل حبكة وحركة لتصور بها شخصياتها، وتجعل المتلقين يحملون مواقف معينة تبدأ بالرغبة في مشاهدة العرض وتنتهي بالرغبة فإعادة المشاهدة لمرات عدة.

1- حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ص11.
2- ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 319.

لأن "الصور البصرية يمكن أن تساعد في تفسير الرسالة وتعزيز التعلم، كما يمكن أن تضيف قدرات إضافية للرسالة بتقديم العنصر الانفعالي المستهدف في كافة أساليب الاتصال، كما يمكن تعزيز الواقعية بإضافة العنصر البصري"[1] إذ تحمل تخفي هذه الصور البصرية قضايا إنسانية عديدة تهدف من خلالها إلى إيصالها للعالم من خلال قدرة المبدعين من مخرجين وكتاب إيصال فكرتهم الى الجمهور بواسطة تلك الوسائل البسيطة المتاحة لهم وخاصة في فنون العرض.

فالوصول بالمتلقي إلى معايشة الحدث والتوحد مع الشخصيات تحدث عدة تأثيرات إذ "يعد الانغماس في تلك التخيلات السارة التي يقدمها المسرح والسينما لنا أحد أشكال الهروب من الرتابة، فما يتم الاحتياج إليه وافتقاده عند مستوى حياتنا الرتيبة، قد يوفر على نحو مباشر من خلال تلك التخيلات، التي تستثار بفعل الترفيه، في أثناء مشاهدتنا لمسرحية أو فيلم سينمائي."[2]

والتأثير على سلوكات المتلقي يكون إيجابا او سلبا حسب طبيعة الفيلم إذ يشمل التأثير النواحي السلوكية والثقافية والتربوية والاجتماعية هذا كله يبدأ من خلال تجاور اللقطات التي تعتبر الوحدة الأساسية التي يبنى عليها الفيلم .

ان تحقيق جمالية المشاهد تبدأ من التأطير الجيد للقطات، فالتأطير هو عبارة عن خاصية مشتركة تجمع العديد من الفنون وأبرزها السينما فحتى الحركة التي يحويها إطار اللقطة ليست مقتصرة على السينما فقط بل المسرح هو الآخر يؤطر الحركة ويحتويها فالإطار يرتبط عادة بالأشكال الفيزيائية والهندسية للصورة الثابتة ولكن هو في حقيقة الأمر له معنى اشمل وأوسع في السينما.

إذ يتميز الإطار السينمائي بالحركة وهو يحتوي على فضاء تمثيلي يؤدي فيه الممثل دوره، يشكله المخرج رفقة المصورين ليخلق من خلاله فضاء بصريا من خلال مجموعة العناصر التي تتوزع في الكادر حسب قواعد تحقق المتعة البصرية.

1- فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق، ص320.

2- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 352.

إذ "يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة، ويرى أن جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين تتحدد بما يتميز به هذا العنصر في الحجم، والشكل، والضوء، واللون، والحركة، واتجاهاتها، بالإضافة تقابله مع ما يحيط به من أشياء ووضعه في الكادر. فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر يمكن أن يوازن جسما صغيرا متحركا في الجانب الآخر، ذلك لأن كلا منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو ناحية الصورة."[1]

فالتأطير ارتبط بمفهوم الإخراج والتشكيل الحركي أثناء تصوير مختلف العناصر الموزعة في مكان التصوير سواء كان طبيعي أو مصطنع من ديكور وإضاءة وحركة الممثلين "ويختلف مركز الثقل في التكوين حسب وضع الجسم في الصورة. فالجسم المنعزل يكتسب ثقلا أكثر من الجسم الملتحق بغيره أو المضاف إلى كتلة أو جسم آخر والأجسام الغريبة أو المعقدة تبدو أكثر ثقلا بسبب ما تثيره من اهتمام أكثر من غيرها، والجسم المتماسك يكون أثقل من الجسم المفكك الأوصال، والجسم الذي يتخذ شكلا رأسيا يبدو أثقل من الجسم الذي يتخذ شكلا مائلا. والجسم المضيء يبدو أكثر وزنا من الجسم المظلم"[2].

إن التأطير السينمائي هو عبارة عنصر بنيوي تكويني يرتبط بالتقطيع التقني قبل التصوير، وبمرحلة التصوير أثناء تجسيد ذلك التقطيع، وبمرحلة المونتاج حيث يتم اختيار أفضل اللقطات وتركيبها، "ان كلمة كادر في السينماتوغرافيا لها أكثر من معنى.

أولها الكادر كوحدة مونتاجية إنتاجية في الفيلم لها طولها ومحتواها، وتتألف المواد المصورة في الفيلم من هذه الكوادر التي هي مقياس وجزء يحدد كامل عملية الإنتاج التقنية للفيلم من التحضير والتصوير والمونتاج وتركيب الصوت إلى طباعة النسخة الجاهزة"[3]

والقيام بالعرض لهدف تحقيق بناء المعنى والتوصل إلى أقصى قدرة تعبيرية في تلك القاعة المظلمة حيث "يظهر كل كادر على الشاشة فترة زمنية معينة، وإذا لم يكن تكراره من ضروريات المشهد فسوف لن يتكرر مرة أخرى امام المشاهد.

1- هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص184.
2- مرجع نفسه، ص185.
3- محمد نعيم الخيمي، دكتاتورية التباين السينمائي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 9.

المشاهد بدوره لا يرى هذه الكوادر كمتذوق يبحث في لوحات تشكيلية وصور فوتوغرافية ملونة، إذ انه ينظر في الشاشة كما لو انه ينظر من خلال نافذة وكل اهتمامه مسلط على القصة ولعب الممثلين، وجزء صغير من المشاهدين فقط يسلط اهتماما خاصا على الحل البصري في الفيلم"[1].

فبناء المعنى وإتمام حركة الممثلين من خلال تسلسل هذه اللقطات كان بعد عدة تجارب لمخرجين عالميين كبار ومن أبرزهم المخرج الروسي **كوليشوف** الذي استطاع من خلال تجربته تغيير ترتيب ثلاث لقطات على الحصول على رد فعل متغير إذ تحتوي اللقطة الأولى على صورة لوجه مبتسم و اللقطة الثانية لوجه فازع أم الثالثة فكانت لقطة لمسدس موجه إلى شخص معين.

ففي الترتيب الأول قام بلصق الوجه المبتسم ثم لقطة المسدس ثم لقطة الوجه الفزع وفي الترتيب الثاني قام بعكس اللقطتين الأولى والأخيرة فكانت الأولى لقطة الوجه الفزع ثم لقطة المسدس ثم لقطة الوجه المبتسم، فتحصل من خلال هذا التجاور للقطات على معنيين متضادين ففي الترتيب الأول ظهر لنا الرجل شجاعا أما الترتيب الثاني ظهر لنا الرجل في صفة جبان.

وبالتالي فتوجيه انتباه المتفرج والتحكم في بناء أفكاره وتحديد الدلالات والمعاني يكون بفضل تجاور هذه اللقطات من خلال عملية المونتاج وفي تجربة أخرى قام بربط عدد من اللقطات المصورة في أزمنة وأمكنة مختلفة إذ تحتوي الأولى على لقطة كبير لوجه الممثل "**موسوخكين**" تم تركيبها ثلاث مرات مع لقطات مختلفة، لقطة لطبق شوربة موضوع على مائدة، ثم لقطة لامرأة بكفن في تابوت وبعدها مع لقطة لطفلة صغيرة تلهو بلعبة في شكل دب، وعندما شاهد المتفرجون أعجبوا ببراعة أداء **موسوخكين** الذي جعلهم يتوهمون بنظرته لطبق الشوربة التي تبين الجوع وبإحساس الأسى والحزن على المرأة الميتة، وبالسعادة والابتهاج برؤية الطفلة وهي تلعب رغم أنه في الحالات الثلاث كانت نفس تعابير الوجه في اللقطات المستعملة.

1- مرجع سابق، ص 10 .

من خلال هذه التجارب أثبت **كوليشوف** قوة تعبير اللقطة من خلال عملية المونتاج التي تعد عملية رئيسية في العملية الإبداعية التي يتم فيها اختزال الواقع وخلق مسافة سينمائية سماها بـ "الجغرافيا الخلاقة" .

بفضل المونتاج في السينما أصبح الجمع بين اللقطات سهلا وأصبح من الممكن تركيب الزمن في المكان ومشاهدة الحركة عن قرب ومن عدة زوايا لتصبح الصورة السينمائية أكثر إغواء وأكثر تأثيرا في قدرتها على عرض الأحداث وخاصة بقوة المؤثرات البصرية والسمعية التي تستخدمها، لينجح بذلك المخرج السينمائي في معالجة موضوعه وبناء مضمونه الدرامي وتحقيق الصراع وتفجيره، وأحداث الأثر الذي تعجز العديد من الفنون والوسائل من تحقيقه.

الأمر الذي جعل العديد من المتلقين يفضلون السينما رغم أنها تشترك مع المسرح في العديد من العناصر فـ "مهما كانت قيمة المنتج السينمائي بشكل أو بآخر فهو يخضع في مضمونه الى القياس الفني– الدرامي القصصي، من حيث بناء وتحديد الصور الإيحائية التي في جوهرها مقترنة بوجود الحدث الذي هو في حد ذاته تعبيرا عن وقائع خيالية، وأخرى واقعية وبنفس البنية التي يكون عليها الحدث المسرحي وعلى الرغم من تطور الصناعة **السينماتوغرافية**، بقي العرض السينمائي يتقاسم عدة إمكانيات بشرية ومادية مع العرض المسرحي، كالديكور والماكياج واللباس بالإضافة إلى طاقم الإخراج والممثلين والموسيقى"[1]

ولكن تبقى طريقة توظيف هذه الإمكانيات تختلف حسب الوسيلة والخبرة الميدانية والتجارب التي قام بها المخرجون وطاقمهم في إخراج الأفلام أو المسرحيات وكذا المستوى الثقافي ومدى التحكم في تلك المعدات من طرف كل شخص وبالتالي "إن الرؤى والاستراتيجيات الإخراجية التي وضعت لهذه التجارب قد وضعت في الأساس لخدمة ثلاث عمليات متلاصقة ومترابطة بعضها مع بعض:

1- عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص6-7.

1) عنصر تبادل الأدوار بين العارضين والمتفرجين.

2) بناء جماعة بين العارضين والمتفرجين .

3) خلق وسائل متنوعة لتبادل الاتصال بين الأطراف الفاعلة، أي دراسة العلاقة بين البعد والقرب، بين العام والخاص أو الحميمي، وبين الرؤية والسمع في عملية الاتصال."[1]

فتبادل الأدوار بين المؤدين والمتلقين في احتفالية **الشايب عاشوراء** يرتبط بمدى فهم واستيعاب تلك الإشارات والحركات التي يقوم بها الممثلون فـ "لغة الأداء (أو لغة الجسد) تمثل ما يطلق عليه البعض اللغة الأكثر فهما وشمولا وانتشارا بين كل الثقافات وعبر الأزمنة المتعاقبة. وعلى كل فليس كل لغات الأداء أو الجسد تكون مفهومة على الدوام، وبعض الأداءات (مثلها في ذلك مثل الكلمات) لها معان متعددة أو ليس لها معنى على الإطلاق."[2]

فهذه الحركات والإشارات نجد العديد منها تختلف حسب الثقافات إذ يجب أن يتقنها المؤدي ويكون على دراية من يستقبلها لكي لا تبقى مبهمة فيصعب على المتلقي أن يفسرها، ورغم ذلك تبقى هذه اللغة أكثر دقة في التعبير عن الانفعالات "فأي حدث أو أداء له صفة رمزية ويمثل بعض الأحداث الأخرى، والمعرفة المسبقة والمعلومات المختزنة تمكن الإنسان من إعادة بناء الأحداث الماضية، وفهم الأحداث الجارية، والتوقع بتلك الأحداث المستقبلية.

وباستخدام هذه التعريفات، فنحن نرى أن هذه الرموز غير اللفظية يمكن تصنيفها كلغة، وهذه الشفرات غير اللفظية تتشابه إلى حد كبير مع تلك اللفظية"[3] فهي تهدف إلى تقديم المعلومات للمتلقين وجذبهم للحدث من خلال تفاعلات الجماهير الذين يبدون مظاهر مودتهم وحبهم لهاته الاحتفالية ما يسهل لهم تحقيق أهدافهم ونشر أفكارهم وبالتالي السيطرة على مجريات الحدث الذي يبين الضبط الاجتماعي .

1- ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 74.
2- فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق، ص 199-200.
3- مرجع نفسه، ص201.

فبفضل شكسبير تم إضفاء طابع حديث على الملابس والمناظر وحركة الممثلين وإيقاع خطواتهم في المسرح وبفضل **جون كوكتو Jan cocteau** تم الاهتمام بخيال المتفرج الذي استطاع أن يسمو به لحد الكشف عن الأجواء الغامضة التي تحيط به عن طريق تلقي الأنغام والأصوات التي تسبح في فضاء العرض والتي يلتقطها القلب المتعطش إلى الهروب من الواقع وتحقيق السعادة عن طريق ما يسميه **جاك كوبو** بالتخفيف من:

"التزامات البذخ والكماليات في شراء الملابس الباهضة الثمن، والمناظر الغنية الفاخرة، وأجهزة الإخراج المعقدة، كما حملته هذه النزعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفسي ومغزى داخلي تهز مشاعر المتفرج وحساسيته، كما تثير خياله في الوقت نفسه، كذا لم يغب عنه أن ينمي في الممثلين وعيا حماسيا مرهفا بقيمة فنهم الذي يتعين عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالأداء الممتاز في التمثيل إلى جانب الانسجام المتناسق مع بقية أفراد الفرق المسرحية."[1]

إلى جانب الأداء نجد في فضاء العرض المسرحي العديد من الديكورات التي تحمل رمزية هي الأخرى تكمل العرض وتشكل الدلالات والمعاني في ذهن المتلقي لان "الوحدات الديكورية في العرض المسرحي تبدو وكأنها منفصلة عن سياق العرض، لكنها ضمن فضاء العرض العام تندرج في إطار رؤية وظيفية خاصة على المتلقي فهمها والتوصل إلى استيعاب وتمثل علاقتها بجوهر العرض فهي ثابتة في منطقة معينة من مناطق المسرح. وقد تتغير أمكنتها بين حين وآخر، وظاهرة بطريقة موحية ولافتة ومحفزة تقترح على المتلقي رؤيتها في ربط العلاقة مع مرحلة محددة من مراحل العرض المسرحي"[2]

1- لطفي فام، مرجع سابق، ص 87.
2- محمد صابر عبيد، التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 87.

هذه التقنيات وأخرى انتقلت من المسرح إلى السينما بفضل مخرجين كبار في تاريخ السينما العالمية ساهموا في بناء هذا التوجه والذي استفادت منه السينما كثيرا. فكان من أبرزهم **جورج ميلياس Georges Jean Méliés**الذي يعتبر "أول من استخدم النماذج المصغرة وقسم الفيلم على أساس المناظر وطبع الصورة فوق أخرى واستخدامه القصة السينمائية والملابس والديكورات والتصوير داخل الأستوديو في محاولة منه لخلق واقع فيلمي من خياله الخصب وإيقاف التأثير في منتصف المشهد لكي يدخل ويخرج شخص ما واستخدامه للخدع السينمائية "[1] .

فإذا كان **جورج ميلياس**، أول من وجه الفن السينمائي على درب المسرح، **فان ادوين س بورتر Edwin S. Porter** كان أول من وجه هذا الفن على درب السينما لأنه أول من اكتشف أن السينما تعتمد على التقطيع والمونتاج الذي يمكن اعتباره اليوم أساس الإبداع الفني في السينما وبالتالي سبق **غريفيث و سيرغاي ايزنشتاين** في اكتشاف دور المونتاج في السينما باعتباره لغة تتميز بها عن المسرح.

ولهذا فان "مجرد اختيار الموضوع المصور عبر الكاميرا، حتى قبل المونتاج والبناء، يعني مسألة تعبير وهذا يعني مسألة تأويل، فتصوير الموضوع من مسافة وزاوية معينة والعناية بوضوح الصورة وترتيب علاقات الظل والضوء كذلك تحديد مدة كل لقطة واعتماد نوع من الفلم الخام، كعوامل في إعادة إنتاج التقنية، هي عوامل ذات طابع تأويلي معبر، وكل هذا لا يمكن أن يعطي صورة "أمينة" للواقع الحقيقي"[2].

أما في المسرح فالتأطير يبدأ من اللحظة التي يتم فيها بناء الديكورات وتشكيلها في ذلك الفضاء لينتقل إلى السينوغراف أثناء العرض من خلال تحديد الإضاءة على عناصر معينة في ذلك الكادر ليقلص من حجم الكادر ويركز انتباه المتلقي على جانب معين في فضاء العرض، كما يساهم من جهة أخرى المتلقي في تركيز الانتباه على جانب معين وتركيب تلك الكوادر في مخيلته بحيث يقوم بتحقيق المعنى وفك الشفرات وإنتاج الدلالات.

1- رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 60.
2- كاظم مرشد السلوم، مرجع سابق، ص19.

إذ "يشكل مركز الثقل، التوازن، التماثل التام، التماثل غير التام، التوكيد، التكرار، التقابل أو التضاد، دائرية الأسلوب، التكوين المتنوع، الإيقاع، التكثيف، التضليل، التباين والتوافق. تشكل كل هذه العناصر جماليات الصورة في المسرح وفي الفنون التشكيلية بل في كل الأنواع الأدبية والألوان الفنية على تنوعها واختلافها؛ زمانية كانت كالموسيقى أم مكانية كالفنون التشكيلية، أم زمكانية كالمسرح والباليه والسينما"[1].

فتكوين الصورة تتحكم فيه الموهبة الإبداعية للمخرج يهدف إلى تشكيلها وجعلها بالغة الثراء لتحقيق العلاقة التكاملية مع المتلقي وخلق البعد الثالث الذي يمنح المتفرج القدرة على التفاعل وهو جالس في قاعة المسرح أو السينما حيث نلمس ذلك في "وصف المخرج **جوسوا لوجان** لهذه العلاقة قائلا :

"إن الواجب الأول للمخرج تجاه المتفرجين، حتى أعظم المسارح تصبح فاقدة القيمة، إذا لم تكن عروضها تفاعلا حيا مع جمهورها. فالمسرح ليس عطاء فحسب ولكنه قبل كل شيء أخذ من الجمهور وعطاء له"[2].

إن مشاهدة الاحتفالية من طرف المتلقي تتحول في ذهنه من فكرة سمع عنها ذات يوم أو نص تلقاه عن غير قصد إلى موضوع غني بالرموز والدلالات، انتقلت عبر محاكاة الواقع إلى الخيال، ومن التعبير اللفظي إلى التعبير بالحركة والمنظر مثل ما نجده يتجسد "عند سارتر، فنرى أن الصورة تتسع فتتحول الملهاة إلى مأساة أو إلى دراما تاريخية، يتخللها عنصر عاطفي من حين إلى آخر، ونرى المناقشة تزداد عمقا وقوة، فتقل نزعتها الأخلاقية لتحلق في الموضوعات المعنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية وعلاقات الإنسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الإنسان حين يخلو إلى نفسه"[3]

1- هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص183.
2- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص9.
3- لطفي فام، مرجع سابق، ص 156.

ليسترجع بخياله تلك المشاهد محدثتا انفعالات تهز مشاعره وتبقى خالدة في ذهنه وهنا يمكن القول بان العرض حقق هدفه والمخرج حقق مهمته وكل الطاقم التقني والفني أبدع في عمله فكان التأثير باديا والعمل جماعيا ولبناء المعنى "شاركًا الجمهور معه، في تفاعل إبداعي خلاق، لتطوير ذائقته الجمالية وهذا ما سعى إليه أرسطو من خلال عناصر الدراما وهي الشخصية، الفكرة، القصة، اللغة، اللحن الميلودي، المنظر، إن هذا التأطير الفلسفي العبقري لأرسطو، مازال فعالا، إلى يومنا هذا، ولا يمكن لأي كاتب مسرحي، أو مخرج، الخروج عن هذا الإطار، أو عن هذه الفواعل الإبداعية في المسرح، ولكن المختلف عند المبدعين المسرحين هو درجة التركيز على عنصر أكثر من سواه، من هذه العناصر"[1].

مهما يكن الأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراج أية مسرحية أو فيلم سينمائي فان عليه مراعاة بعض الأسس الهامة في عمليته الإبداعية، كالاهتمام بحركة الممثلين وطريقة أدائهم لأنها عامل من عوامل حياة وانتعاش العرض ولأنها أهم وسيلة من وسائل التعبير في هذه الفنون.

"ومع التطور الحضاري، تطورت أيضا وسائل الاتصال الأخرى وبعد أن كانت الخشبة المسرحية سيدة الساحة الفنية – الأدبية. حذو الرواية والقصة والشعر والموسيقى والغناء – جاء دور– السينما فانقلبت آنذاك الموازين والمفاهيم ولاسيما حين التجأ السينمائيون إلى تبني تقنيات مبينة على أسس علمية، في سبيل إنجاز العرض السينمائي من الابتداء في تصوير اللقطات إلى غاية تركيب الفيلم والبث النهائي"[2] وهذا لا يعني أن هذا إعلانا عن موت المسرح بل دافع محفز لتطوير الطرق والأساليب الإخراجية لكي ينافس السينما على من يحقق التأثير ويستقطب عقول الجماهير .

1- باسم إبراهيم العزاوي، دلالات ومتغيرات في المسرح، الحامد للنشر والتوزيع، 2012، ص 47-48.
2- عبد الكريم جدري، مرجع سابق، ص6.

المبحث الثاني

السينما الوثائقية الإثنوجرافية ومنهج جان روش في دراسة الثقافة وتوثيقها

يحتل الفيلم الوثائقي مكانة مميزة في العديد من بلدان العالم، بل إنه أصبح ينافس الفيلم الروائي في كثير من الأحيان، وما ساعد على الانتشار الكبير للفيلم الوثائقي هو نوع المواضيع التي يختارها ويقدمها لنا في الكثير من الأحيان، وخاصة تلك المواضيع الحساسة التي تهدف إلى الكشف عن حقائق جديدة أو نفض الغبار واللبس عن البعض الآخر، ومن أنواع الفيلم الوثائقي التي تعمد إلى تحقيق ذلك، الفيلم الوثائقي الإثنوجرافي:

- فيا ترى كيف نشأ هذا النوع؟
-وما هو دوره وظيفته ؟

لاكتشاف المعنى والتعريف الدقيق للفيلم الوثائقي الإثنوجرافي يجب علينا أن نقوم بشرح كل مصطلح على إنفراد لكي يتسنى لنا تقديم تعريف واضح ودقيق، فالفيلم هو ذلك الشريط الخام الذي يحوي مجموعة من الصور 24 صورة لدى الفيلم التلفزيوني و25 لدى الفيلم السينمائي أما عن مصطلح "الوثائقي" فأول من أطلقه هو **جون جريرسون**، أثناء مشاهدته لفيلم "**نانوك الاسكيمو**" لمخرجه **روبرت فلاهيرتي سنة 1922** ليصبح هذا النوع السينمائي قائما بذاته ومشتهرا بهذا الاسم:

"ويسمى في مصطلح آخر الفيلم التسجيلي، ويعرف حسب تعريف الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية عام **1948** هو كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر من مظاهر الحقيقة، يتم عرضه بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة. ثلاث عناصر تجعل البرنامج من النوع الوثائقي، قصة ووقائع حقيقية دون تأليف، أشخاص حقيقيون، مكان حقيقي."[1]

أما عن الإثنوجرافيا فيعرفها جاكوبز Jacobs و ستيرن Stern بأنها : ((الوصف العلمي للأنساق الإقتصادية الإجتماعية، وللتراث الثقافي للشعوب ذات المستويات التكنولوجية المختلفة)) ويعرفها آخر فيقول:

1- أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2007، ص44 .

"الإثنوجرافيا هي الإثنولوجيا الوصفية، أي ملاحظة وتسجيل المادة الثقافية من الميدان؛ ويعتقد **دياس Diass** أن مصطلح إثنوجرافيا قد ظهر في عام **1807** على يد (**كامبل**) **Campl** ليعني (وصف الشعوب)؛ وهذا هو المعنى العام للكلمة حتى في أيامنا هذه، على الرغم من أنها اكتسبت معنى آخر في بعض البلاد. يعرفها دياس بأنها: ((الدراسة الوصفية للثقافات المختلفة أو لقطاعات من ثقافة معينة))"[1].

وفي ظل كل التعاريف المقترحة "يتفق معظم العلماء على أن مصطلح (إثنوجرافيا) يطلق على الدراسة التي تعمد إلى وصف ثقافة ما في مجتمع معين"[2]من خلال مختلف الطرق والأساليب التي يعتمد عليها علم الإثنوجرافيا.

ومن خلال شرح مختلف المصطلحات سنجد بعد ربطها أن الفيلم الوثائقي الإثنوجرافي هو ذلك النوع من الأفلام التي تعتمد على تسجيل وتوثيق ثقافة شعب من الشعوب من خلال وصفها ودراستها كما "يعني الفيلم الإثنوجرافي صورا غريبة ودخيلة لطقوس وحركات فنية متقنة، وزينة وحلي للجسد، وتقاليد عريقة لا تتغير"[3] فهو يقوم بالإحاطة بكل ماله علاقة بالإنسان وثقافته.

"من هنا يجب أن يوضع الفيلم الإثنوجرافي، شأنه شأن الفيلم الوثائقي التلفزيوني في متصل واحد رسالته أن يفصح عن طبيعة الإنسان، وطرق حياته، وأساليب تفكيره وبناءه للعالم، وما يسعده أو يشقيه، وإثارته للصراعات وأساليبه في حلها، وقدرته على التغيير"[4]

فالفيلم الإثنوجرافي يتميز بالغموض والتعقيد إذا انفرد المتخصص السينمائي في صناعته للفيلم واستغنى عن المتخصصين الأنثروبولوجيين والباحثين في التراث والثقافات وكذا اللغات الخاصة بتلك الشعوب التي ستدور حولها الدراسة .

1- ايكه هولكترانس، مرجع سابق، ص 15 .
2- عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 78.
3- جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 49 .
4- مرجع نفسه، ص 37 .

ونلمس ذلك بوضوح في قول **تيموتاي آش:** "إن أحد المبادئ التي نحاول شرحها للطلبة هي أن الفيلم الإثنوجرافي معقد بدرجة لا تسمح بإخراجه دون التعاون مع أنثروبولوجي يعرف الثقافة واللغة، ولديه أفكار واضحة عما يجب تصويره"[1] لأن الموضوع هو الأهم ولهذا يجب الاعتماد على مختص أما الفيلم فهو بمثابة وسيلة يعمل من خلالها السينمائي والأنثروبولوجي إلى إيصال وإبراز دراساتهم.

إن السينما الإثنوجرافية ككل الأنواع السينمائية الأخرى التي اعتمدت على مجال من المجالات ومنه استنبطت وأخذت مواضيعها "لقد ارتبطت السينما والأنثربولوجيا ببعضهما منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ فلقد ساهم إختراع الآلات الأولى لتسجيل الصور المتحركة والصوت بتحقيق فوري للإنجازات الإثنوجرافية الأولى عام 1893، نفذ **ف. رينيو** وثائق هي عبارة عن صور متسلسلة عن السلوك الطبيعي لأشخاص منتمين إلى إثنيات مختلفة، لقد اخترع السينما الإثنوجرافية بتصويره (إمرأة من الألوف) تصنع الخزفيات خلال المعرض عن إفريقيا الغربية."[2]

ليعلن بذلك الطبيب **لوى رينول Felix–Louis Regnault** عن إنتاج فيلمه هذا الذي كان بمثابة اكتشاف لنوع سينمائي أصبح بعد مدة قائما بذاته "وبالتالي وضع أسس علم تجريبي يستمد مقدماته من "فيزيولوجية إثنية مقارنة"؛ وبمعاونة الدكتور أزولاي Azoulay، الذي سجل أول التسجيلات الأنثروبولوجية على شريط إديسون Edison، إستطاع رينول منذ عام 1900 أن يضع الخطوط العريضة لبرنامج الأنثروبولوجيا المرئية. وكتب يقول: (بفضل السينما يستطيع الإثنوجرافي أن يصور كما يشاء حياة الشعوب البدائية...)"[3].

1- مرجع سابق، ص 194 .
2- بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، مرجع سابق، ص 570.
3- جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 100 .

كما ساهمت آلة السينماتوغراف بدور كبير في إثراء هذا الميدان وذلك بالعديد من "التسجيلات، التي نفذت بكاميرا لوميير، هي الأفلام الميدانية الأولى. صور سبنسر عام 1901 (إحتفال المطر) ثم عام 1912 لدى شعوب إيرلندا في أستراليا، وصور بوش في غينيا الجديدة وفي إفريقيا الجنوبية، حيث قادته الصعوبات التقنية إلى إجراء مباحث في تطوير العدسة على الأرض حيث يعمل. وهذا ما كرره روبرت فلاهيرتي لاحقا."[1]

مفسحا بذلك المجال لإنتاج مثل هذه الأنواع السينمائية من خلال هذه التجربة ليصبح **جون روش Jean Rouch**، رائد السينما الإثنوجرافية بعد مدة فيقول **جان بول كولين** "**جون روش** هو بلا شك أحد المعلمين، إن لم يكن المعلم الأكبر (إذا لم يكن هو الساحر الأكبر؟) للسينما الإثنوجرافية. كثيرا ما روى تجربته بألفاظ متشابهة غالبا."[2]

فمعظم أفلامه إن لم نقل كلها تم تصويرها بلا حامل الكاميرا لمدة 45 عام فهو صاحب المائة فيلم، كتبة عنه العديد من المقالات وأبرزها نجده في "العدد رقم 17 من مجلة **Cinéma Action** (الذي أشرف على تحريره **رينيه بريدال René Predal**): في موضوع عنوانه: جون روش. ساحر إفريقي من بلاد الغال (فرنسا)"[3] وهو من مؤيدي تيار سينما الحقيقة **Cinéma Verité** مثله مثل **فرانسوا ريشنباخ Francois Reichenbach وكري ماركيه Chris Marker**.

فكان الغرض والهدف الأساسي لهؤلاء المخرجين من وراء هذا التيار "تحقيق أكبر قدر من المصداقية في الحقائق التي يعرضونها كمبدأ أساسي في قاعدة السلوك، وذلك عن طريق الإنتقال المستمر والحركي للكاميرا بغية ملاحقة أحداث العالم –أيا كان نوعها السياسي أو الإجتماعي أو البيئي– لتصويرها وعرضها كمشكلات حية في تيارهم هذا"[4] فكانت المواضيع الفيلمية تدور أغلبها في القارة الإفريقية وكانت مواضيعها تدور حول الطقوس التي تقوم بها الشعوب الإفريقية .

1- بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، مرجع سابق، ص 570.
2- جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 69 .
3- مرجع نفسه، ص 69 .
4- هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص104 .

إن دور السينما لم يقتصر على التسلية والترويح عن النفس والقضاء على أوقات الفراغ فقط كما يضن العديد من الأشخاص، بل هي أسمى وأرقى من ذلك، إذ لها عدة أدوار أهمها:

* **الدور الثقافي والتربوي** : يتميز دور الفيلم الوثائقي الإثنوجرافي عن العديد من الأنواع السينمائية الأخرى فهو بمثابة مرجع ومصدر يعتمد عليه العديد من الأشخاص رغم تفاوت ثقافتهم ومستواهم العلمي فهو يتميز بعدة أدوار حساسة تساهم بالتأثير في الفرد والمجتمع وهي كما يلي:

- معرفة وفهم ثقافات الشعوب .
- تنمية الاعتزاز بالتراث والعرفان بالجميل للأجيال السابقة .
- تنمية روح المغامرة والبحث والابتكار .
- تنمية الشعور المتوازن بالأدوار الاجتماعية .
- التنمية الخلقية.
- تنمية الإحساس بقيمة الإنسان .
- مساعدة الأفراد على التكيف مع الثقافة وإحساسهم بهويتهم الاجتماعية والثقافية وتعزيزه لها .
- تكوين وإنتاج الشخصية الثقافية للفرد .
- إعادة الاعتبار للعديد من المواضيع المهمشة وإلى بعض العادات التي يهددها شبح الاندثار والزوال.
- تقدم لنا العديد من المعارف والمفاهيم من خلال مختلف التحاليل والدراسات التي يتميز بها هذا النوع من الأفلام.
- إنها عامل تشويق يثير اهتمام المتعلم
- تتميز بالدقة والوضوح
- لها القدرة على إثارة نفسية المتعلم و التأثير فيه نفسيا وعقليا.
- تعمل على تشجيع المتعلم على استثمار ملكاته العقلية من ملاحظة وتأمل و تفكير، وبذلك تتحقق لها المعارف و تنقل له المعلومات و تتضح لديه الأفكار .

*** الدور الإعلامي:**

كما يسهم هذا النوع من الأفلام في تغيير وجهة النظر العامة من خلال الدور الإعلامي الذي تسهم فيه مختلف وسائل الاتصال بدء من التلفزيون الذي يعتبر من وسائل الإعلام الكلاسيكية في هذا الزمن مرورا إلى أشرطة الفيديو وصولا إلى الإنترنت التي لها دور حساس ومهم في نقل المعلومة وإيصالها إلى كافة فئات المجتمع عبر كامل أنحاء العالم فهي تعمل على :

- المساعدة على تفهم مشكلات العصر .
- تذويب الصراع الفكري والتناقضات بين الطبقات .
- التعريف بالشعوب وثقافاتهم .
- الهروب من مشكلات العصر والحنين إلى الماضي وإلى كل ما يتميز بالأصالة والعراقة.
- مساعدة الأفراد والجماعات على تفهم القيمة الحقيقية للحرية .
- التوفيق بين إشباع الأفراد لاحتياجاتهم الأساسية وبين واجباتهم الاجتماعية.
- إرساء العلاقات الاجتماعية بين الأفراد على أسس مثالية .
- تنمية الإحساس بالجمال .
- القدرة على التكيف مع المجتمعات وإقامة علاقات اجتماعية وثيقة وطيبة.
- القدرة على تقريب البعيد مكانا و زمانا و الغوص في الزمن.

- **دور التراث في ترسيخ الهوية والتشبث بها ومساهمته في نشأة المسرح :**

إذا كان إجماع الباحثين حول فكرة أنه لا وجود لشعب بدون هوية، فإنهم اختلفوا في الشكل الذي يحددها، والواقع أن مسألة ثبوت الهوية أو تغيرها قد طرحت للنقاش أكثر من مرة في العديد من المحاضرات والملتقيات، وأثبتت المجادلات العلمية أن هوية أي مجتمع ليست أمرا ثابتا بل قابلة للتغير بحسب الظروف والفكر الطاغي على ثقافة ذلك المجتمع لكن يبدو لي أن تغير الهويات ينبغي أن يخضع لقانون التوازن بين الثوابت المميزة للهوية والعناصر القابلة للتحول، وإلا كانت الهوية عرضة للخطر والتدمير.

فالهوية تتضمن مكونات ثابتة وأخرى قابلة للتغيير، ويعتبر الدين واللغة من الثوابت الراسخة، بينما تكون المكونات الأخرى من تراث، عادات وتقاليد وقيم وطرق تفكير قابلة للتغيير في الشكل الإيجابي الذي تحدده حركية المجتمع وتفاعله بمحيطه الخارجي

– فكيف يمكن للتراث أن يساهم في ترسيخ هوية الشعب ويسهم في نشأة فنون أخرى كالمسرح ؟

– مفهوم التراث وأنوعه :

التراث هو جزء لا يتجزأ من تاريخ الشعوب فهو الصلة التي تربطنا بالماضي والحاضر والمستقبل، فحسب الدكتور حسن حنفي يمثل "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة فهو إذن قضية موروث" وبذلك يعتبر الذاكرة الخاصة بمجموعة معينة أو أمة بأكملها توارثها الأجيال وكان الإنسان الرائد في ذلك وهنا طرح **الدكتور محمد عابد الجابري** الطريقة المثلى للتعامل مع التراث فقال "اندماج الذات في التراث شيء، واندماج التراث في الذات شيء آخر.

أن يحتوينا التراث شيء، وأن نحتوي التراث شيء آخر... إن القطيعة التي ندعو إليها ليست القطيعة مع التراث بل القطيعة مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحولنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث، أي إلى شخصيات يشكل التراث أحد مقوماتها، المقوم الجامع بينها في شخصية أعم، هي شخصية الأمة صاحبة التراث"[1]ولهذا فيجب على الإنسان أن يعرف كيف يتعامل مع تراثه فلا يتخلى عنه ولا يعيش مقيدا بتراثه منعزل ومنزوي لوحده بل يكون التراث بمثابة جزء يعمد إلى إحيائه والحفاظ عليه .

ويقول **روبرت نيسبت** في دراسته: "يمثل التراث مكانة خاصة بين العادات والمواضيع الاجتماعية، والأساليب الشعبية وأنماط الأذواق التي تمثل العناصر الأساسية للثقافات الإنسانية، وهو يتميز عنها جميعا بأن له عمقاً واضحاً في أغوار الماضي، وحوله هالة من التقديس.

1- محمد عابد الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص21 .

" فالسّمة البادية لهذا التعريف أنه يختص بالمستويات الأعلى من المنتجات الثقافية، أو تلك التي استطاعت أن تحرز مكانة أسمى من عناصر الحياة اليومية. فنجد أن التراث ينقسم إلى نوعين وهما التراث المادي والتراث اللامادي أو المعنوي.

فالتراث المادي يضم آثار المدن مثل **آثار تيمقاد** التي تعود إلى الفترة الرومانية و**ضريح إيمدغاسن** الذي يمثل بقايا **الحضارة النوميدية** ورسومات **الطاسيلي** التي تعود بنا إلى فترة الإنسان البدائي والتي تبين لنا طريقة عيشه كما يضم كل العناصر الملموسة التي ورثناها عن الأجيال السابقة عبر الأزمان،أما عن التراث اللامادي فتصنف ضمنه القصص والأساطير والحكايات والمعتقدات الشعبية والاحتفالات ومختلف الطقوس التي تمارس فيها كما يضم العديد من العادات.

فللتراث دور مهم في بناء الحضارة الإنسانية كما يعتبر منبع إلهامهم وإبداعهم كما يساهم في تشجيع السياحة وفهم الماضي والافتخار والاعتزاز به كما يساهم بجزء كبير في كسب الأفراد والشعوب لهويتهم وأصولهم منه فنجد مثلا في الجزائر أن الحضارة النوميدية أول من قامت بها والتي ساهمت ببنائها،ولتأتي العديد من الشعوب لتحتل المنطقة ولتستقر بها لمئات السنين ولكن دون أن تستطيع أن تمحو الثقافة الأمازيغية.

ولهذا يبقى السؤال المطروح:

- كيف أمكن لهذا الشعب أن يتمسك بهويته **الأمازيغية** في خضم كل الثورات التي شهدها؟
- وكيف ساهم التراث وبالخصوص اللامادي منه، في ذلك؟

- **التراث اللامادي ودوره في الحفاظ على الهوية الثقافية الأمازيغية :**

إن التراث الثقافي **الأمازيغي** يرسم ملامح القبائل والسكان الذين تعود جذورهم إلى "تاريخ مماليك **الأمازيغ** وإلى جذور الوجود البربري، فأولى هذه المماليك المعروفة برزت مع أولى بوادر علاقات **الأمازيغ** مع جيرانهم الفراعنة في مصر، تلك العلاقات التي تميزت بالاستقرار أحيانا والتوتر في أغلب الفترات. فالآثار والنصوص التاريخية تدلنا على تطور وازدهار مماليك **أمازيغية** على ضفاف النيل، نذكر منها على سبيل المثال، مملكة **هيراكليوبوليس** تحت حكم **شاشناق الأول**، مؤسس الأسرة الفرعونية الثانية والعشرون.

إذ منذ تلك الحقبة إلى يومنا هذا توالت الأحداث وظهرت إلى وجود مماليك أخرى استقرت على الوطن الأم، شمال إفريقيا "[1] التي تزخر إلى حد الآن ببعض العادات والتقاليد التي تكون تراثه وتترجم ثقافته وتبين هويته كما تترجم الواقع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لها فتلعب دورا هاما في عملية الضبط الاجتماعي .

فإحياء التراث الثقافي الشفهي أو اللامادي مثل القصص والأساطير والأمثال والأشعار البدوية والأغاني التقليدية والطقوس ومختلف الاحتفالات هي بمثابة الثقافة الجمعوية التي تزيد الإنسان ارتباطا وتمسكا بهويته الأمازيغية وتجعله يفتخر بأصوله مما يكسبه قوة الشخصية كما يقول **صالوست:** (إن الإنسان الأمازيغي يستوعب كل الحضارات ولكن لا يستوعب من أية واحدة) فرغم كل المراحل التاريخية التي مر بها والتي جعلته لم يستقر أبدا "حتى نهاية القرن الخامس ميلادي (تاريخ زوال الرومان من شمال إفريقيا) لم يكن هناك اندماج حقيقي للأمازيغ في الرومان، ذلك أن الأعراف المحلية ظلت نافذة المفعول وباقية ثابتة كما سوف تستمر عبر القرون"[2] فيكتب رينان بدوره قائلا: (إن مختلف الفاتحين قد اختلفوا دون أن ينجحوا في التغير المحسوس لإثنوجرافيات اللغة الأمازيغية.

فبقايا **الفينيقيين والإغريق والرومان والوندال** قد ذابت فيها تماما في قوة الجنس الأمازيغي، ذي الحيوية والطاقة، ذابت فيها البقايا وابتلعت. كما فرضت عبقريتها على الغالبين أنفسهم) .

فإذا كانت الهوية تمثل الثوابت في الموروث الحضاري فالتراث أعم وأشمل من كل هذا لأن التراث هو كل الموروث سواء كان دينياً أو غير ديني، سواء كان ثابتاً أو قابلاً للتغير والتطور بمرور العصور وبتغير المكان.

1- حميد بيلاك، إشكالية الملتقى، فعاليات (إمارة كوكو، ممالك الأمازيغ في العهد الإسلامي)، المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر، 2011، ص 39 .

2-Gilbert Menier,L'Algérie des origines. De la Préhistoire à l'avènement de l'islam, La Découverte, Paris, 2007, p 87 .

عندنا في حضارتنا على سبيل المثال علوم الحضارة سواء منها علوم الشرع أو علوم العقل أو علوم التجربة الإنسانية، هذه العلوم تراث، ولكن الهوية هي التي تطبع هذه العلوم. ومن ثم يمكننا أن نأخذ من العلوم الطبيعية من الحضارة الغربية بشرط الاحتفاظ بهويتنا الحضارية، فالأخذ غير الواعي عن الغرب يوقعنا في خطر التغريب الذي يقود إلى الاغتراب.

"وقد أدرك الباحثون أهمية التراث الشعبي، في تأكيد الهوية الثقافية للشعوب والأمم منذ وقت مبكر، كما أدركوا أهمية تثمين أسباب التقارب بين تلك الشعوب والأمم، من حيث كونه يزيح اللثام عن بعض الطقوس والعادات والمأثورات والقصص الشفوية المشتركة بينها"[1]

فقضية التواصل الثقافي أو التقارب الثقافي العالمي يمكن أن تأتى ثمراته في شكل وحدة المعرفة، من خلال البعثات الثقافية بين مختلف الدول،والتي تمكننا من فهم أكثر للشعوب المختلفة. وعن عوامل أزمة الهوية فتسببها العديد من العوامل وفي مقدمتها ضعف الانتماء إلى الوطن، وإلى اللغة القومية اللغة الأمازيغية، وكذلك الاهتمام بالأخبار الخارجية أكثر من الوطنية، وتراجع الاهتمام بالأعمال الأدبية والفكرية الكبرى في تراثنا، واستخدام لغة الأجنبي ومفاهيمه عند تناول قضايانا، والاندفاع إلى الهجرة خارج الوطن للعمل وكسب الرزق، وهذه من أكثرا لأسباب التي تساهم بطريقة غير واعية في الاهتمام بثقافة الآخر وتراثه مما يجعلنا نتأثر به فنتقمص شخصيته ونفتخر بتراثه ورموز ثقافته مما ينتج عن ذلك جدار يفصل بين هوية ذلك الإنسان وشخصيته .

- منهج جان روش في السينما الإثنوغرافية ودوره في دراسة الثقافة وتوثيقها:

يعتمد منهج **جان روش** في صناعته للأفلام على الاتجاه الواقعي من خلال تصوير العلاقات الاجتماعية بين الناس والقوى التي تتحكم فيهم والروابط المشتركة بينهم وبالتالي يستمد هذا المنهج مادته الفيلمية من الواقع المباشر لحياة الإنسان في المدن والقرى والأسواق.

1- عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف- وزارة الثقافة، الجزائر، 2010 ص 65 .

"وهي تمثل ذلك التوجه نحو تصوير الأشخاص والأحداث بل يصل أسلوب السينما المباشرة بعض الأحيان إلى ترك الكاميرا ثابتة أمام واجهة محل تجاري مثلا لتصوير الداخلين والخارجين أو تصوير الناس وهم جالسون في مقهى"[1]محاولا إبراز ما يكمن في أعماق هذه الأماكن ويلقي عليها الأضواء إذ نجدها في أمريكا تسمى بالسينما المباشرة وفي بريطانيا بالسينما الحرة وفي فرنسا ظهرت في الستينات وأطلق عليها اسم سينما الحقيقة.

"وقد تبنى ذلك الاتجاه مجموعة من الشباب بقصد تطوير القواعد التقليدية للفيلم التسجيلي فبدؤوا، في تصوير حياة الأشخاص في المواقع المختلفة، معتمدين في ذلك على الكاميرات صغيرة الحجم وعلى أجهزة التسجيل الصوتي الصغيرة، التي تيسر لهم حرية الحركة ومتابعة الظروف المعيشية للأفراد، ثم يقومون بإعادة تركيب الفيلم في الأستوديو وتوليف الصوت والصورة لإخراج الفيلم في شكله النهائي، وهو ما عرف بإعداد السيناريو بعد التصوير."[2]

كان **جان روش** يصور أفلامه في إفريقيا بعين باحث في أصول سكانها وتقاليدهم وعرضهم بمصداقية من خلال عملية المونتاج الطبيعية وبالتالي أسس لعلاقة متميزة بين السينما والإثنوغرافيا فشغف اهتمامه بالثقافة الإفريقية تولد بعد ذهابه إلى النيجر للعمل كمهندس للطرقات أين لفتت انتباهه العديد من الطقوس التي تقام جعلته يحول بعدها إلى باحث في هذه الطقوس معتمدا على الكاميرا التي لا تفارقه.

فكان يرى "أن المنهج الذي يجعل من الإثنوجرافيا علما دقيقا –على نحو ما كان يتمنى رواد الوصف السينماتوجرافي للواقع – يبدو أنه لم يوضع أبدا موضع التطبيق. ولكن هناك بعض التجارب التي تم تسجيلها وبعض محاولات الملاحظة المنهجية: بعض البرامج المقارنة والأساليب العلمية التي تشغل كلا من السينمائيين والإنثروبولوجيين."[3]

1- رعد عبد الجبار ثامر، مرجع سابق، ص 129.
2- منى الحديدي، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، 2002، ص14.
3- جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 102 .

فأسس لمنهج خاص قائم على توثيق الحياة الاجتماعية والظواهر والطقوس الدينية في القارة الإفريقية فكان الفيلم السينمائي بالنسبة له وسيلة وأداة توثيقية حيث قال **جون روش** في أحد المؤتمرات الدولية سنة **1975** عن الأنثروبولوجيا المرئية حول الوسائل التي تستعمل لإنتاج الأفلام الإثنوغرافية :

" نحن نمتلك اليوم معدات مدهشة؛ ومنذ عام 1960 ونحن نشهد زيادة مضطردة في كم وكيف الأفلام الإثنوجرافية التي أنتجت في شتى أنحاء العالم. ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى، أن الفيلم الإثنوغرافي – رغم طابعة المميز– لم يستطع أن يهتدي بعد إلى طريقه الصحيح؛ ولذلك يتعين علينا اليوم، بعد أن نجحنا في حل المشكلات الفنية، أن نعيد اكتشاف قواعد لغة جديدة تسمح لنا أن نتجاوز حدود كل الحضارات، على نحو ما فعل من قبل **فلاهرتي** أو **فيرتوف** في عام **1920** تقريبا".

مبرزا بذلك دور ومكانة الفيلم الإثنوجرافي الذي يحظى بأهمية كبيرة في ميدان البحث العلمي خاصة أثناء جمع المعلومات والقيام بالتدريس، فالفيلم الإثنوجرافي ليس وسيلة للربح بقدر ما هو "وسيلة لإعطاء الكلمة لمن ليس لديهم صوت. كذلك نجد أن اهتمامات غالبية الصحفيين الوثائقيين تعد على نحو ما مكملة لصراعنا الحقيقي ضد العنصرية والمركزية الثقافية، عندما تسلط الضوء على بعض المجموعات الهامشية، وتعلمنا أن ننظر إلى العالم بطريقة مختلفة."[1]

لأن أهم شيء في الفيلم الإثنوجرافي هو إبراز الحجج والبراهين من خلال البناء الفني للموضوع من خلال المشاهد وليس عرض حكاية ما. فلغة الصورة هي لغة مشتركة يسهل الوصول إليها وفهمها وكذا إيصالها إلى أكبر عدد من الجمهور كما يرى **جون روش** فمن خلالها لا نقصي أي طرف مثل ما تقوم به النصوص المكتوبة التي تستهدف الشعوب التي تعرف الكتابة وتتقن اللغات.

1- مرجع سابق، ص 110 .

"وبفضل الفيلم الإثنوجرافي أصبح من الميسور لآلاف المشاهدين في الغرب أن يتعرفوا على الثقافات الهامشية أو البعيدة. ويقول دافيد تيرتون – وله كل الحق في ذلك– إن الإنثروبولوجي لا يجب أن يحسب حساب أنداده فحسب، ولكن عليه أيضا أن: ييسر فهم الثقافات الأخرى لكل من يعتبرون الإنثروبولوجيا علما مبهما. يجب مساعدة الجمهور في أن يبدأ رحلته الخاصة للوصول لما يسميه الفيلسوف جابرييل مارسيل Gabriel Marcel المألوف داخل الشيء البعيد ... مكان آخر هو أيضا جزء من هنا."[1]

إذا كانت سينما الحقيقة ثورة على الطرق التقليدية في السينما فان السينما المباشرة هي امتداد لها أطلق عليها المخرج الأمريكي **ألبرت مايسلز Albert Mayssils** هذا المصطلح لما تهدف له من نقل الوقائع الحقيقية دون تزييف أو تدخل لأن "مصطلح سينما الحقيقة قد انطبق تماما على الأفلام الكندية في المقاطعة الفرنسية على يد جان كلود لابريك في فيلمه "**ستون دورة**" **وجان روش وإدجار موران** في "**وقائع أخبار فصل الصيف**" فإن مصطلح السينما المباشرة – وهو الأصوب– قد اقترحه **ماريوروسبولي** مؤكدا إلغاء عقدة الحدث وحكاية قصة تقود إلى نهاية ومشيرا إلى استخدام الكاميرا المحمولة والنزول إلى الشارع لتقديم وجهات نظر مدعمة بوثائق على حد تعبير اندريه بازان"[2] وبالتالي يمكن تلخيص مميزات السينما المباشرة فيما يلي: "[3]

1- التصوير بدون سيناريو مكتوب.
2- العفوية في التصوير.
3- استخدام الناس الحقيقيين.
4- عدم ترتيب المشاهد على أساس درامي أو شكلي .
5- استخدام الصوت والمؤثرات المباشرة من موقع التصوير .
6- استخدام الكاميرات المحمولة.
7- استخدام الكاميرات الخفية.
8- الاقتراب من التسجيلية إلى حد قريب.

1- جان بول كولين وكاترين دوكليبل، مرجع سابق، ص 119-120 .
2- فتحي العشري، سينما نعم .. سينما لا.. ثاني مرة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2006، ص 168.
3- رعد عبد الجبار ثامر، مرجع سابق، ص 130.

9- الاعتماد على اللقطة العامة.

10- الاستمرارية في الزمان والمكان.

11- يمكن تسميتها من الناحية الأسلوبية بالسينما العفوية .

فإذا كانت السينما المباشرة تتجنب توجيه أسئلة واستخدام الموسيقى والتعليق المصاحب فإن سينما الحقيقة تسمح بإظهار وجهة نظر صانعيها تجاه مختلف المواضيع،فمخرجو السينما في الستينيات **أرادو** أن يكون الفيلم التسجيلي بنفس القدر من الأهمية ولكن من خلال فهم منهجي للواقع الذي يصنعون عنه الفيلم، سواء بتجريب نموذج السينما المباشرة، أو بجعل المشاهدين وأعين بأن ثمة شخص وراء الكاميرا له علاقة بالموضوع كما في حركة سينما الحقيقة .

المبحث الثالث

البناء السينمائي لاحتفالية الشايب عاشوراء وفق نظرية سينما العين لدزيغا فيرتوف فيلم:
"الأسطورة شايب عاشوراء طقوس احتفالية بعيون درامية"
أنموذجا

- **البعد الفكري والمنهجي للفيلم:**

إن إعادة تشكيل الاحتفالية وبنائها سينمائيا يعود بنا إلى ظهور السينما واكتشافها من طرف الأخوين **لوميير** اللذان كانا يعتمدان على التقاط الواقع وعرضه كما هو، بدون إحداث أي تعديل أو تغيير حسب وجهة نظرهما فإن "مبدأ آلة السينماتوغراف رفض الوسائل التي وضعها المسرح تحت تصرفه، فهو لم يقم بأي إخراج ولم يستعن بممثلين إطلاقا، وكانت نصوصه السينمائية **(سيناريو)** يمثلها أقرباؤه ومستخدموه أو أصدقاؤه".[1]

فهي تعبير عن أشياء مادية ذات وجود واقعي وبرؤية فنية تجاه هذا الواقع حسب صانعيه بطابع جمالي هذا ما يدعونا إلى الكشف عن واقع احتفالية **الشايب عاشوراء** بمنطقة **تكوت** بهذا الشكل لكي يبقى محافظ على أسسه وعناصره الدرامية وطريقة إحياءه بدون إحداث أي تغيير لـ "إن محاولة تصوير الطبيعة بحالاتها الخام كان بحد ذاته هاجس الكثير من التوجهات الفنية وفي كثير من الفنون فكان **الفوتوغراف** يقوم على مبدأ موضوعية الكاميرا وعدم تدخلها في تصوير الواقع عبر تلك القدرة الآلية يبدو أن هذه الموضوعية هي صفة أساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية في السينما كمفاهيم وأسس جمالية وفلسفية"[2].

فالسينما استطاعت أن تسجل صورة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي، وهي قادرة أيضاً على الاستحواذ على تفكيره والتأثير عليه من خلال مضمون الواقع الحقيقي، كما يمكن للسينما أن تثبت واقعيتها من خلال قدرتها على محاكاة الإدراك الواقعي في البعدين المكاني والزماني، وبالتالي تستطيع أن تشير إلى الواقع بقوة وعمق.

"وهذا ما حاول كل من **بازان وكراكاور** إضفاء على فن الفيلم بجعل جذور الواقعية في السينما تمتد إلى **الفوتوغراف** باستخلاص العديد من المفاهيم وهذه النقطة بالذات هي الأكثر أهمية من وجهة نظرهم والتي تقود إلى إمكانية اقتناص الواقع بشكل تسجيلي أو توثيقي دون المساس به وتركه بقدر كبير بحالته الخام."[3]

1- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، منشورات بحر، بيروت، 1968، ص 33.
2- رعد عبد الجبار ثامر، مرجع سابق، ص 48- 49.
3- مرجع نفسه، ص 49

وهذه التقنية التي سيتم الاعتماد عليها في تصوير وإخراج هذا الفيلم الذي ستكون مادته الأساسية ما يقوم به المحتفلون والمؤدون والمتلقون قبل أثناء وبعد الاحتفالية إلى جانب هذه التقنيات التي يعتمد عليها **أندري بازان** سيتم كذلك الاعتماد على الأساليب والتقنيات التي أتى بها المخرج والمنظر السوفياتي **دزيغا فيرتوف** والتي أطلق عليها اسم نظرية سينما العين وألف حولها كتابا أسماه

بـ "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" يذكر فيه أسلوب تصويره للواقع فيقول:

" إنني أحرر نفسي من الآن و إلى الأبد من السكون الإنساني، إنني في حركة مستمرة، أبتعد وأقترب من المواد، أزحف تحتها و أدخل فيها، إنني أتحرك موازيا وجه الحصان و هو يعدو، أن دفع بسرعة فائقة بين الجموع، أركض أمام الجنود الراكضين، أن بطح على ظهري، و أنهض مع الطائرات، أسقطوا أطير مع الأجسام الساقطة و الطائرة. و ها أنا الآلة ارتميت بكل قوتي، سايرت فوضى الحركات، ثبت الحركة من الحركة من خلال أكثر الحيل تعقيدا." [1]

فهذه الطريقة هي الأنسب لنقل الحركة في الاحتفالية، حركة المؤدين حركة المتلقين وكل ما يحدث في فضاء العرض ذلك الفضاء الاحتفالي الذي سنقوم بنقله عن طريق عدسة الكاميرا السينمائية وبأساليب **دزيغا فيرتوف** السوفياتية .

- التلقي في السينما من خلال سينما العين لدزيغا فيرتوف :

إن الاهتمام بالمتلقي في السينما يعتبر أهم عنصر في نجاح العمل الإبداعي، فإقبال الجمهور بقوة على قاعات السينما يعتبر دليلا قاطعا على قوة تأثير الصورة السينمائية على المتلقين وقدرتها على إحداث اتصال وجداني وفكري مع مختلف العناصر والشخصيات التي يتم عرضها لتجعل من المتلقي شخصية خيالية تشارك في صناعة أحداث الفيلم لا يمكن فصلها عنه، كما أنه يعطي لهذا الفن قيمة مميزة ويساهم في خلق حالة من التأثير النفسي لدى المتلقي منذ نشأة السينما.

يعتبر **دزيغا فيرتوف** أحد مؤسسي السينما الوثائقية السوفيتية والعالمية فهو أول سينمائي أدرك ضرورة تغيير الأسلوب والشكل السينمائي لخلق واقع جديد يهتم فيه بالمتلقي ويجعله أساس بناء وعرض أعماله.

و"لاكتشاف ودراسة شروط ووظيفة التفاعل المتبادل بين الجهات الفاعلة (العارضين والمتفرجين)، فواجب المخرج هو تطوير إستراتيجية إخراجية، يمكن أن تنشئ شروط خلق هذه العملية بالتدريج، مما يهدف إلى توظيف عملية التغذية المرتدة، داخل سيرورة العمل، وذلك من خلال تقديم بعض العناصر على البعض الآخر ووضعها في الصدارة، أو تأخير بعض العناصر ووضعها في الخلفية، أو إقصائها تماما إذا إقتضت الحالة"[1] .

فكانت بداياته الأولى الاحتكاك بجمهور السينما متنقلا عبر جبهات الحرب ومواقعها محتكا بمختلف الفئات من عمال فلاحين وجنود ليقوم بمراقبتهم أثناء عروض الأفلام ليكتشف أن الأفلام البعيدة عن واقعهم تحدث تأثيرا سلبيا وفي عروض الأفلام التي تبرز مشاهد قتال الجيش الأحمر أو صور الفلاحة السوفياتية.

يحدث العكس حيث ينفعلون مع العروض ويزيد ذلك من إعتزازهم وفخرهم بانتماءهموهنا كانت البداية الأولى لانطلاق نظريته حيث يقول فيرتوف: "علينا أن نرى الحياة ونصغي إليها، وأن نلاحظ تعرجاتها وانعطافاتها، وأن نتلقف تهشم عظام نمط الحياة القديم تحت ضغط الثورة، تلك هي المهمة المباشرة على عاتقنا" إذ كان يرى فيرتوف أن عين الكاميرا أصدق من العين البشرية لأن "إنعدام الإحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي في واقعها، وهدف هذا الإتجاه هو تسجيل الإنطباعات عن الواقع الحياتي والإجتماعي من خلال عين الكاميرا وليس من خلال العين البشرية، بحيث كانت الكاميرا في هذا الإتجاه الفيلمي هي البطل الحقيقي وليس الإنسان"[2] وبالتالي كانت أحد الإتجاهات الأكثر صدقا والتصاقا بالواقع .

1- ايريكا فيشر- ليشته، مرجع سابق، ص 74.
2- كاظم مرشد السلوم، مرجع سابق، ص82.

كانت أفلامه الأولى التي قدمها تدور أحداثهاحول الحرب الجارية مثل "معركة تساريتسين" و"محاكمة ميرونوف" 1921 و"تاريخ الحرب الأهلية" 1922 وفي عام 1923 أنشأ الجريدة الرسمية "سينما الحقيقة" أين بلور أفكاره التصوير واستخدم المونتاج وقام بإخراج الأخبار السينمائية مؤسسا بذلك قواعد المدرسة الوثائقية السوفياتية .

أسس فيرتوفإتجاها جديدا أسماه بـ "سينما العين" تقوم على عدم إستعمال جانب التمثيل الإحترافي في السينما وكذا الأستوديوهات والديكورات المصطنعة والأعمال الأدبية والمسرحيةوكذا الملابس والماكياج والإضاءة،بل تعتمد على ما تلتقطه عدسة الكاميرا السينمائية وتستسلم لها بما أنها أكثر موضوعية من العين البشرية نفسها، فقدم فيلم الإنسان خلف الكاميرا "Man With A movie Camera" 1929 الذي كان عبارة عن مثال جسد فيه رؤاه وتقنياته الرافضة لكل العناصر الإخراجية تاركة المجال لعدسة الكاميرا التي تعتبر أكثر موضوعية "لهذا فان السينما السوفياتية كانت منذ لحظة ميلادها سينما تسجيلية دعائية، وكان أول فنانيها المهمين هو دزيجا فيرتوف، الذي كان أول فنان وصاحب نظرية سينمائية للفيلم التسجيلي في العالم كله."[1]

تميز **فيرتوف** بهذه النظرية التي أكتشفها ليصبح ذا تجربة رائدة في السينما منافسا بها النظريات التي كانت تدعوا للسينما الروائية إذ وثقها وعبر عنها من خلال المقالات التي نشرها والتي بقيت مرجعا للقراء والمتلقين للتعرف على أسس نظرية المونتاج وتفاصيل منهج الحقيقة السينمائية ومبادئ أسلوب العين السينمائية وطريقة بنائه للفيلم الوثائقي التي أثرت فيما بعد، في مسيرة السينما العالمية، متجاوزا كل الأفكار والإمكانيات التقنية التي كانت موجودة في تلك الفترة فاستطاع من خلال أسلوبه إضفاء المزيد من المصداقية على مواضيعه، "وقد حدد **دزيغا فيرتوف** أهم المنطلقات الفكرية لهذا الاتجاه متمثلة بـ :

أ- تحرير الكاميرا من الخضوع لسلطة العين البشرية المحدودة والناقصة.

ب- وظيفة الفيلم الرئيسية والأساسية هي التحسس الفيلمي بالعالم ونقطة الانطلاق هي استغلال الكاميرا الفيلمية كسينما عين هي أكمل من البؤبؤ.

1- دافيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص180.

كذلك فان اتجاه السينما عين لا يعمل على وفق سيناريو معد مسبقا إذ أن **فيرتوف** يعتبره خرافة ألفها الأديب"[1] فأساس العمل السينمائي هي الكاميرا .

كان **دزيغا فيرتوف** بعبقريته يؤمن بقوة إمكانات السينما التسجيلية التي يعتبرها أساسا لفن السينما، جعلته يصنع أفلاما متميزة بجمالية الواقع في طريق بنائه وعرضه فـ "من بداهة القول إن جماليات الفيلم تأخذ شكلها النهائي في فن صناعة الفيلم وإبداعه بفعل المونتاج، بعد أن حققت عين المصور التي تقف خلف الكاميرا مدعمة برؤية المخرج جمالياتها عبر اختياره للقطة :

(زواياها– إضاءتها– ظلالها– ألوانها– إيقاعها) فالمونتاج في نظر المخرج الروسي: ليف كوليسوف Lev Kulesov أهم عنصر في الفيلم. فهو الذي "يعطي مضمونا للصورة"، وهو الذي "يضيف من عنده الحلقة المفقودة في الكادر" (اللقطة) ويرى فحسب ما يوحي إليه المونتاج (تتابع اللقطات/تركيب المشاهد)"2،فالمونتاج حسب **فيرتوف** هو عبارة عن كتابة من خلال اللقطات السينمائية، إذ يعتبره بأنه : نوع أعلى من تنظيم المادة السينمائية الوثائقية.

رغم أن المونتاج قد يتسبب في التأثير على واقعية ما تم تصويره "فالوثائق التي تسجلها الكاميرا تجمع على يد المخرج بطريقة تجعله قادرا على استخلاص دلالة معينة منها، فهو مضطر لتنظيم وتشكيل تلك الوثائق عبر توليف محسوب بعناية"[3]. لان هذه الوسيلة التقنية هي أسلوب تفكير في الأساس تعتمد على اللقطة ومفرداتها ومكوناتها ووظيفتها قبل كل شيء.

إذ لم يكن هناك أي مجال من التسلية المجانية، فهو عمل صارم حسب **فيرتوف**، له قوانينه وآلياته، لذا انصب اهتمامه على ترتيب اللقطات وتنظيمها نظرياً، ما يحقق له إيصال تلك الأفكار التي تراوده بدون النطق بها .

1- كاظم مرشد السلوم، مرجع سابق، ص83.
2-هاني أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص186.
3- هنري آجيل، علم جمال السينما، تر : إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 53.

كان المخرج السوفييتي **دزيغا فيرتوف** يؤمن بأهمية المونتاج في بناء معنى الفيلم، فكان يعيد تشكيل الواقع على طاولة المونتاج، وكان يرى أن اللقطات يمكن أن تبنى بدون ترابط منطقي بل بترابط شاعري، كأن تتصل عدة لقطات دون ارتباط مباشر ببعضها ولكنها يجب أن تقدم معنى أو تخدم هدفا أو رسالة يسعى المخرج إلى تحقيقها ويفرض فيها.

رؤيته للواقع مبينا ذلك في كتابه الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" فيقول "أنا العين السينمائية،إنني آخذ من أحدهم الأيدي،الأقوى والأكثر مهارة، ومن آخر أخذ الرجل، الأكثر صقلا و الأسرع، و من الثالث الرأس، الأجمل و الأكثر تعبيرا، و عن طريق المونتاج أصنع الإنسان الجديد الكامل"[1]

فكان دزيغافيرتوف مثل غيره من المخرجين السوفيات كإيزنشتاين وبودوفكين يهتمون بالمتلقي ويؤمنون بأن المونتاج أساس بناء المعنى وتشكيله في ذهن المتلقي في السينما والذي إكتشفوه بعد العديد من التجارب وعرضها على الجمهور حيث "بدأ تدريجيا في تجريب طرائق تعبيرية جديدة في التوليف، وبحلول عام 1921 كان قد أتم ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة، قام بتوليفها من لقطات الجرائد السينمائية الأسبوعية. وهذه الأفلام هي "ذاكرة الثورة" 1919، و "واقعة ساريتسين" 1920، وفيلمه ذو الثلاثة عشر جزءا "تاريخ الحرب الأهلية" 1921، وفي هذه الأفلام جميعا قام فيرتوف بتجريب إستخدام لقطات قصيرة جدا قد تصل الى كادر واحد او كادرين، بالإضافة إلى إستخدام التلوين اليدوي، وعناوين فرعية موحية، إستعارها من شعارات ثورية ويراها المتفرجون بحروف كبيرة وكأنها هتافات صارخة، بالإضافة إلى محاولة فيرتوف إعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامي."[1]
وبالتالي كانوا يؤمنون بضرورة المونتاج الذي يعيد تشكيل الواقع في شكل فني قادر على التعبير والتأثير والإقناع ومن خلال ذلك ساهم بقوة في بناء قواعد وجماليات المونتاج .

1- دافيد أ. كوك، مرجع سابق، ص181.

- **البعد التطبيقي :**

✓ **ملخص الفيلم :**

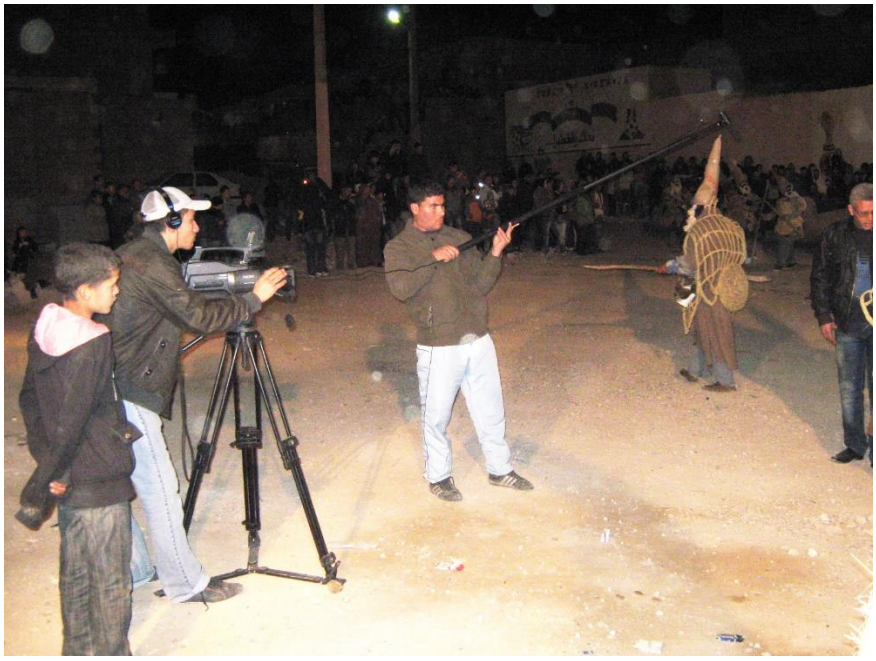
يتطرق الفيلم إلى احتفالية **الشايب عاشوراء** بمنطقة **تكوت** انطلاقا من مرحلة التحضير إلى مرحلة الاحتفال، إذ يحلل الفيلم الاحتفالية من جانب درامي متطرقا إلى الخطاب الذي يرسله المؤدي ويستقبله المتلقي من خلال مختلف المشاهد التراجيدية والكوميدية التي تحتوي عليها الاحتفالية.

كما يعرض لنا الفيلم وضيفة القناع كعنصر أساسي في العرض ثم مساهمة الاحتفالية في ظهور عدة أشكال من المسرح أهمها المسرح الاحتفالي وكذا مسرح الطفل لننتقل بعد ذلك إلى جانب تلقي الاحتفالية بين المسرح والسينما وفعالية كل واحد منهما في التأثير وبناء المعنى.

ليتم في ختام الفيلم عرض مختلف الفرضيات التي تعاد إليها أصول ومرجعيات الاحتفالية التاريخية التي أسست لفن درامي بكل ما يحتويه من عناصر.

✓ **مرحلة التصوير:**

تمت عملية تصوير الفيلم منذ سنة 2011 بحيث تمت العملية بكاميرا واحدة وفي كل عام يتم تصوير الاحتفالية بطريقة **دزيقا فيرتوف** وهذا لاستعمال أفضل اللقطات من الناحية السيميائية والتعبيرية بحيث كانت طريقة التصوير تعتمد على الواقعية في نقل الأفعال والحركات دون التدخل في أي عنصر أو إحداث تغييرات دون القيام بالميزونسين في المشاهد بل اعتمادا على نقل تلك الحركات التي يقوم بها الممثلون بكل عفوية،خاصة حينما تكون الكاميرا بعيدة أما عندما تكون قريبة فبطبيعة الحال يكون فيها نوع من التصنع لأن المؤدين في هذه الاحتفالية ليس بممثلين محترفين بل من عامة الناس يقومون بالمشاركة بحب وعن شغف وبدون أي مقابل .



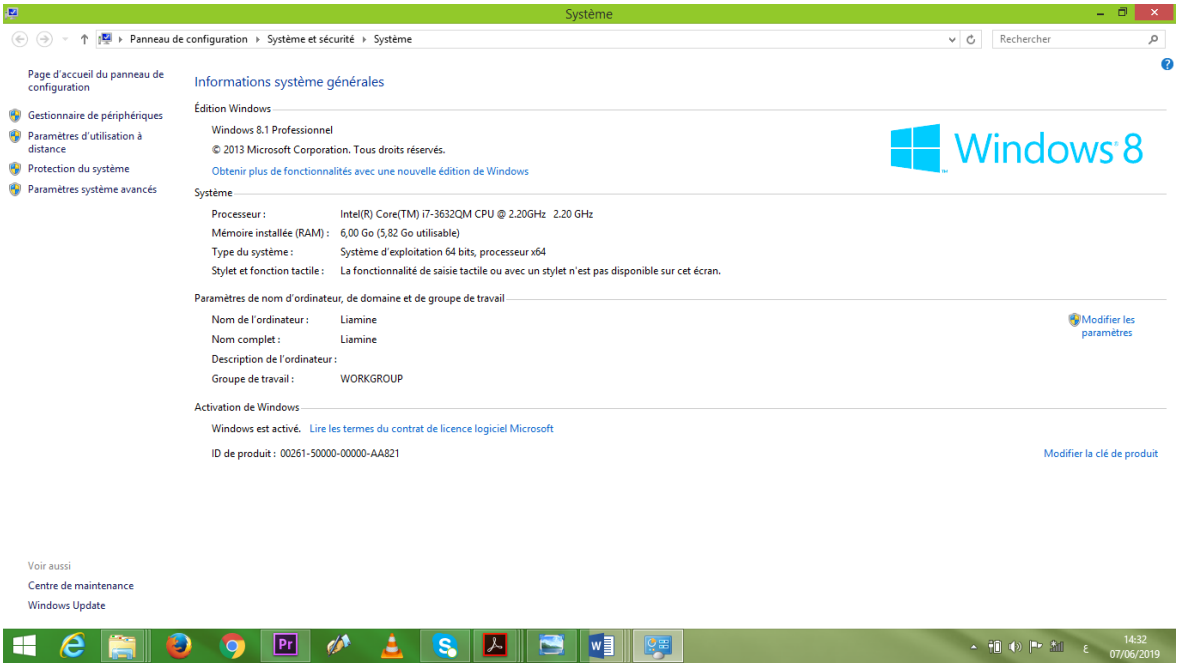
يتم وضع الكاميرا فوق حامل من زاوية معينة حسب نوع المشهد ليتم في كل مرة تغيير موضع الكاميرا لتتبع الحركة ونقلها بشكل متميز ليتم التركيز على الأفعال والحركات التي تحدث وسط فضاء العرض لنقلها للمشاهد بشكل يعجز عن تلقيه في ساحة العرض وبما أن عدسة الكاميرا تمثل عين المتلقي قمنا بتصوير كل ما يحدث في ساحة العرض ثم انتقلنا إلى عملية التركيب لبناء المادة المصورة.

كما قمنا بتسجيل مقابلات مع أساتذة وباحثين في الميدان المسرحي والإنتروبولوجي وكذا مع مشاركين ومتلقين للاحتفالية لتقديم بعض الرؤى والأفكار التي تختلف حسب تخصص و ميولات كل شخص .

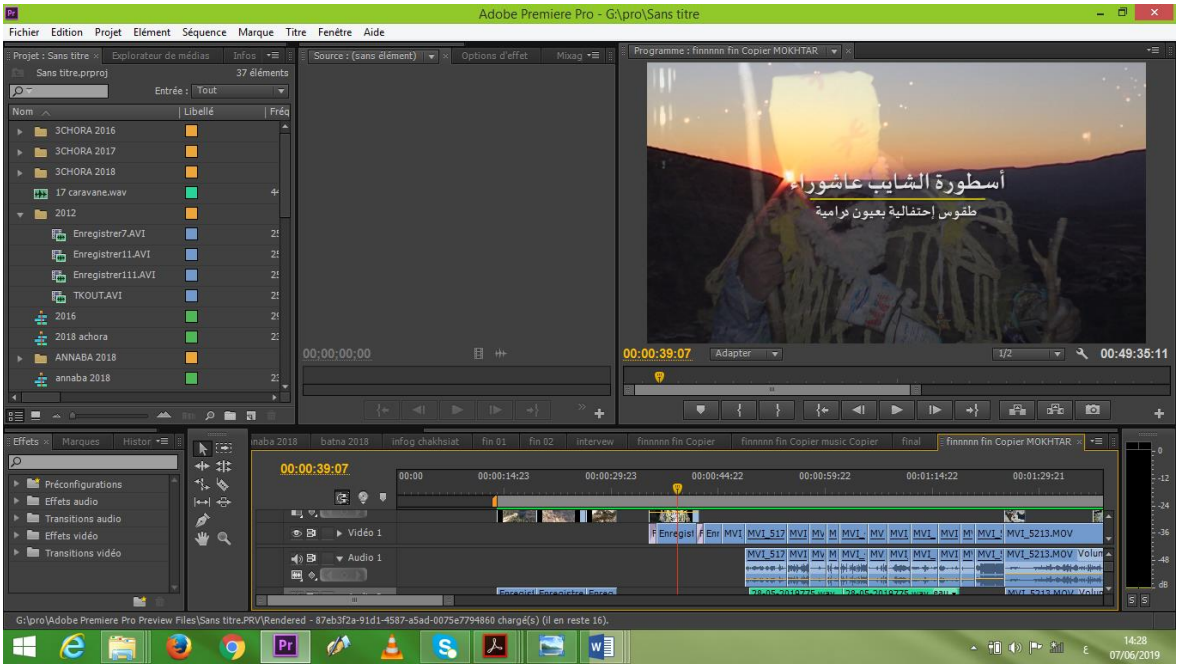
✓ **مرحلة التركيب :**

بعد مشاهدة كل المادة المصورة خلال كل السنوات الفارطة قمنا باختيار أفضل اللقطات التي تم تصويرها في كل سنة والقيام بتركيب أولي تم على أساسه وبناءا على الفكرة العامة للفيلم كتابة التعليق وتسجيله ثم وضعه في برنامج المونتاج الذي على أساسه اختيرت اللقطات المناسبة قمنا بتركيب النسخة النهائية للفيلم .

حيث تمت عملية التركيب بواسطة جهاز إعلام آلي من نوع acer يحمل الخصائص التالية:



وفي هذا الجهاز تم تثبيت برنامج Adobe Premiere Pro CS6 والذي تمت به عملية التركيب من البداية الى النهاية .

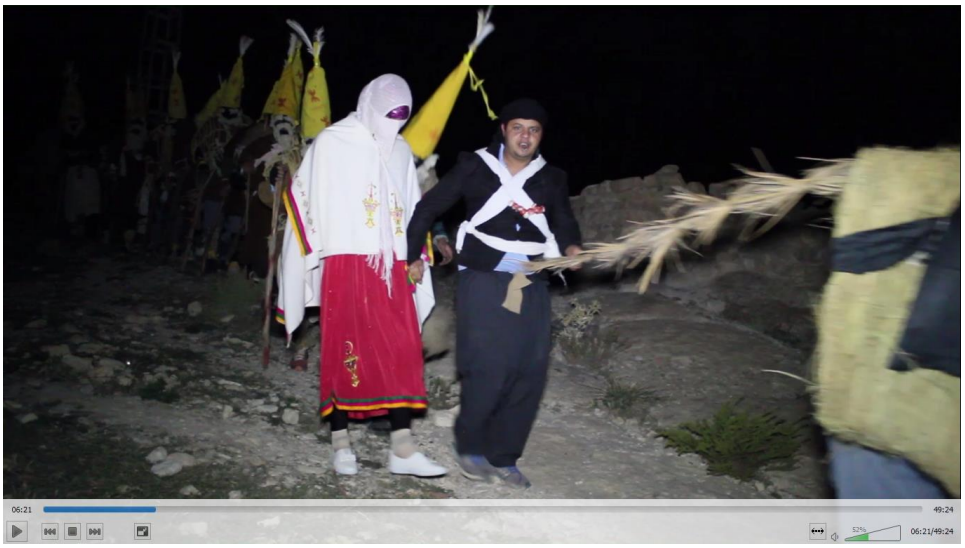


✓ **التعليق :**

شباب يعتزون بهويتهم، ثقافتهم وانتمائهم يسعون إلى الحفاظ على كل ما يتصل بعادات أجدادهم، يرتدون ألبسة وأكسيسوارات غنية بالمعاني والرموز، كلهم عزم وإصرار على إحياء احتفالية **الشايب عاشوراء** في شكل درامي، يجسد لنا قصصا تاريخية وأسطورية، تمتداولها عبر الأجيال بفضل طبيعة المجتمع الأمازيغي المحافظ على عاداته وتقاليده....

تتميز الاحتفالية بطابعها المتميز وشكلها الذي ساهم في بقائها وترسخها في أذهان ذاكرة الشعوب، إذ نجدها إلى غاية اليوم في عدة مناطق من الجزائر وتونس والمغرب وبلدان أخرى رغم بعض الاختلافات في التسميات أو الشخصيات أو طريقة الأداء ..... ////

ففي منطقة **تكوت** بولاية **باتنة** في الجزائر يحيون هذه الاحتفالية الشعبية في شكل عرض درامي يقوم به مجموعة من الشباب متقمصين أدوارا مختلفة، ترمز لشخصيات تاريخية، دينية واجتماعية، كل لها مزاجها وطابعها الخاص منها ماهو واقعي ومنها ما هو أسطوري وخارق للطبيعة .....////



ينتقل الشباب بين الشوارع وصولا إلى ساحة العرض التي ينتظر فيها الجماهير هذه العروض الدرامية التي تحتوي على مشاهد تجمع بين التمثيل الإيمائي، وحركات الجسد تحت إيقاعات الموسيقى التي تحمل خطابا غنيا بالرموز والمعاني ويلعب فيها المتلقون دور رئيسيا في إنتاج الدلالات ....//// مقابلة

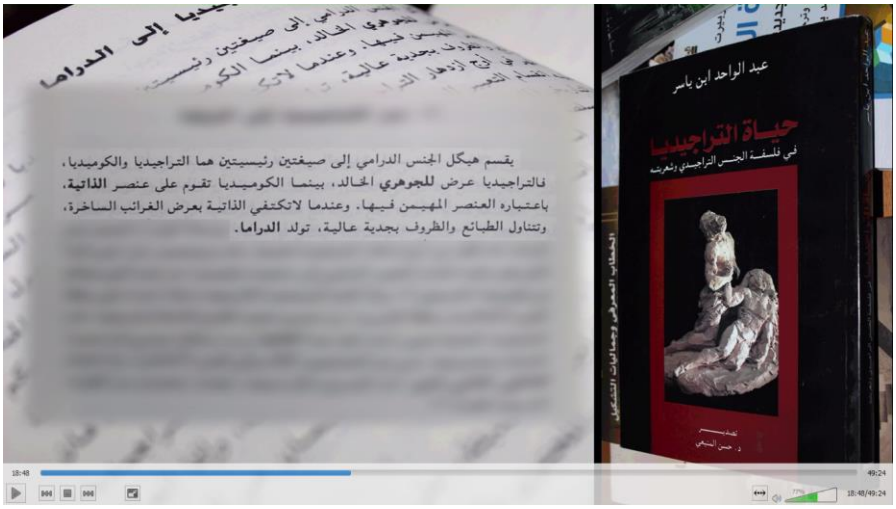
من خلال مشاهدة هذه العروض الدرامية، ينسج المتلقي ويؤلف في مخيلته العديد من النصوص انطلاقا من نتاجه المعرفي ومختلف الأفكار التي توصَّل إليها بعد التفكيك والتفسير، لتبقى هذه الاحتفالية تصارع الزمن محافظة على عناصرها الدرامية المتعددة، بالمعنى والمفهوم المسرحي.....////مقابلة.

إن مصطلح الدراما مشتق من كلمة يونانية قديمة، تجمع بين عنصري الفعل والمشاهدة مثلها مثل المسرح الذي أشتق هو الآخر من فعل يوناني قديم يعني الرؤية والمشاهدة.//

فحسب الكاتب المغربي عبد الواحد ابن ياسر في كتابه حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته في الصفحة 183 يقول :

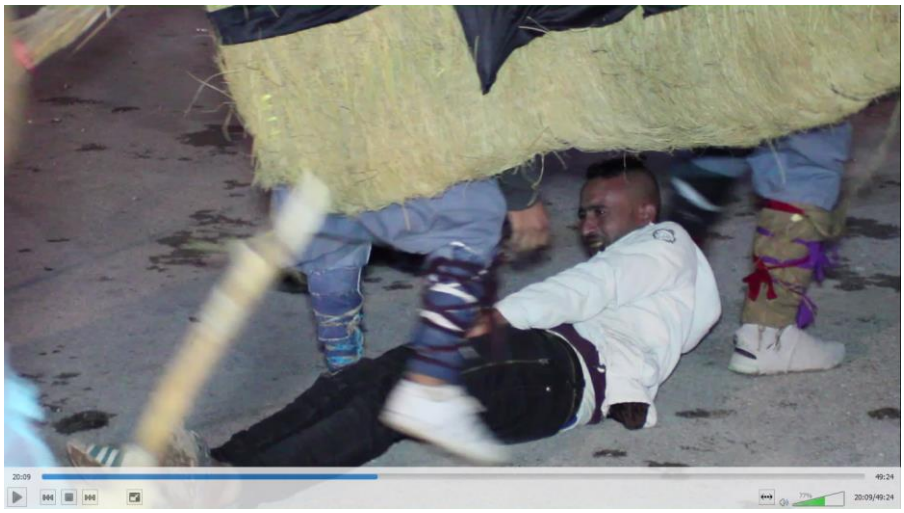
"يقسم هيكَل الجنس الدرامي إلى صيغتين رئيسيتين هما التراجيديا والكوميديا، فالتراجيديا عرض للجوهري الخالد، بينما الكوميديا تقوم على عنصر الذاتية، باعتباره العنصر المهيمن فيها؛ وعندما لا تكتفي الذاتية بعرض الغرائب الساخرة، وتتناول الطبائع والظروف بجدية عالية، تولد الدراما."

(يتم تصوير الصفحة وتوظيفها كمادة علمية مقتبسة في الفيلم)



هذا ما نجده بارزا في ظاهرة **الشايب عاشوراء** التي تمثل أولى الإرهاصات والبوادر لظهور فن درامي أمازيغي متميز ومتكامل من خلال الجمع بين المشاهد التراجيدية والكوميدية....////// مقابلة

فالمشاهد التراجيدية تظهر من خلال حراسة ساحة العرض وحماية **مريامة** والجري خلف كل من يحاول اختطافها للقبض عليه وأخذه إلى الأسد لمعاقبته أشد العقاب، ليطرح أرضا وبالقوة يضرب ويصفع .....

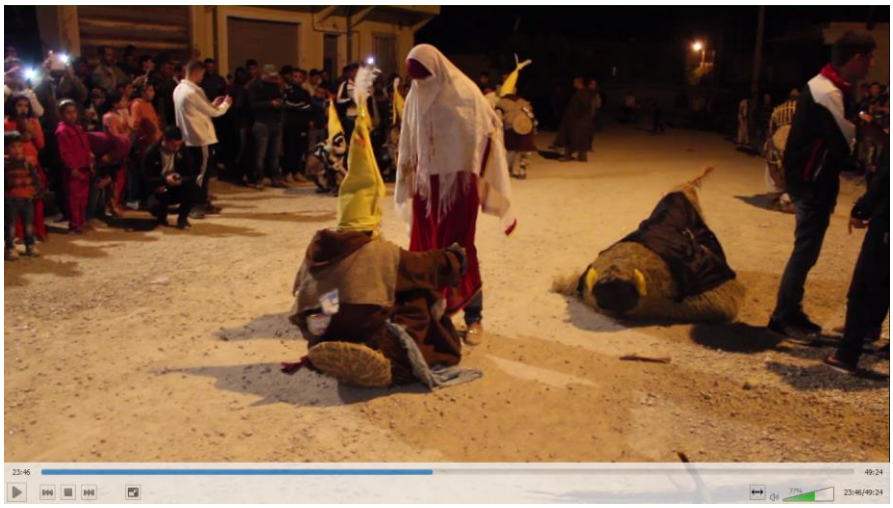


– الحركات العسكرية التي يقوم بها **الشياب** بأمر من قائدهم **الشاوش**، جعلت أحدهم يعصي تلك الأوامر. ليأمره **الشاوش** بالخروج ثم مبارزته من أحد **الشياب** الأقوياء الذي أَرْدَاهُ قتيلا، ليتحول العرض إلى مشهد تراجيدي ومأتم يغلب عليه الحزن والبكاء ....

في صمت رهيب يتقدم أحد **الشياب** لينفخ في رجل **الشايب** الميت ضنا منه أنه سيبعث فيه الحياة إلا أن ذلك باء بالفشل ليخيم الحزن على بقية **الشياب** .....

فهذا الشعور هو ما تحاول التراجيديا إثارته في نفسية المتلقين من خلال اللذة التي يجتلبها الشاعر في التراجيديا انطلاقا من نظرية أرسطو حيث ينبغي أن يكون لها أثر تطهيري على المتلقي ليخلصه من انفعالاته ويجلب له هذه اللذة والمتعة والتطهير من الخوف .....

يقوم **الشياب** بالطقوس التطهيرية والوضوء عند قدمي **مريامة** الآلهة المقدسة وكأنهم يغتسلون بالمياه الجارية، مياه تتدفق من الربة الأرض لإزالة ذلك الدنس مثلها مثل معتقدات وطقوس **ديونيزوس وأبولون** ..



لتقام الصلاة للشخصية المقدسة **مريامة** التي تعتبر الآلهة الأرض حسب بعض الأساطير وبحركات غريبة يقفزون على بعضهم البعض مشكلين قوسا وهم ساجدين يدعونها لإعادة بعث الحياة في صديقهم الذي قام بالخطيئة وخالف القائد والجماعة .....

تتقدم **مريامة** إلى ذلك **الشايب** او الجندي الميت لتتخطاه سبع مرات باعثتا فيه الروح والحياة، مستفيقا بفرحة زملاءه **الشياب** وبالتالي ينتهي المستوى الأول من التطهير التراجيدي كما عرفه الدكتور عبد الواحد ابن ياسر في كتابه حياة **التراجيديا** في الصفحة 84 في مستويين الأول :

مستوى عميق يرتبط بالعرض نفسه الذي يظهر فيه التطهير كأثر للمتعة التي تحققها المحاكاة، أي أن متعة المشاهد تنتج عن التجربة الوجدانية، تجربة الخوف والرحمة التي يتيحها العرض التراجيدي.

لينتقل بعده الى المستوى الثاني :

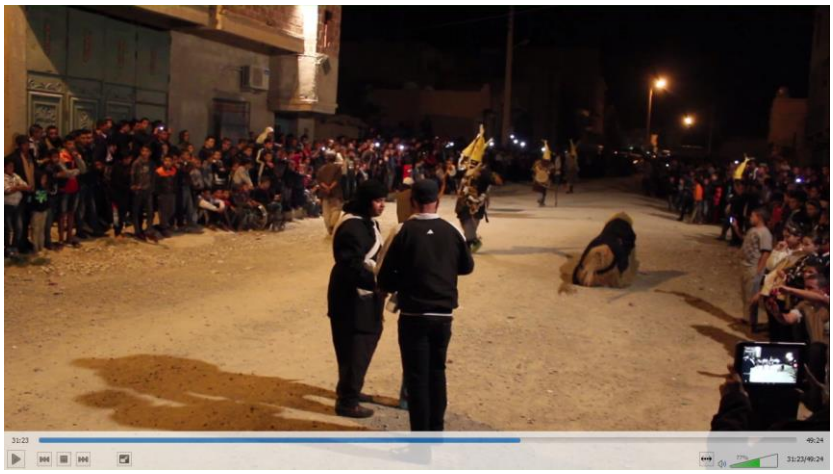
مستوى شكلي خارجي، وهو المستوى الذي تتداخل فيه الموسيقى بالعرض كمكون من مكوناته، فيكون التطهير نتيجة أثر الموسيقى المرح القادر على إبطال أثر الإنفعال الحزين والمؤلم، وتعويضه بنقيضه. ---------- ص 84

يظهر ذلك بعد بداية إيقاعات الموسيقى التي تبعث احتفالا كبيرا وسط الجماهير ببعث الحياة في صديقهم وهنا تولد الكوميديا حيث يقوم **الشباب** بأداء رقصات وحركات إيمائية بمشاركة الجميع، بما فيهم المتلقين عرفانا وشكرا للآلهة المقدسة الأرض "**مريامة**"، ليكون طابع المزاح واللعب هو الغالب في هذه المشاهد، فالقناع هو العنصر الجوهري الذي تتخفى وراءه تلك الأجساد الطقوسية للقيام بكل ما هو مسموح وممنوع .....

يتحرر الجسد الطقوسي من عالمه المعتاد ليلج عالمه الخاص داخل فضاء دائري مفتوح، بممارسات وحركات وإيماءات يكون العنف الدرامي سمة بارزة في اللعب الطقوسي الذي يحاكي أدوارا لحيوانات مختلفة برمزية وعمق في المعاني. تعلوها ثقافة الجماعة ومعتقداتها الدينية والأسطورية .....///// مقابلة

يمثل القناع عنصرا تتقمص من خلاله الشخصيات أدوارا إنسانية وحيوانية بهدف تفجير مكبوتات اللاوعي والتخلص من الرقابة الذاتية، وروتين الحياة اليومية، لإرسال شفرات نقدية وهجائية وإثارة مشاعر الخوف والسعادة في نفوس المتلقين، فهو عنصر أساسي في العرض الدرامي متعدد المظاهر ومتنوع الوظائف يعود أصله إلى الاحتفالات الطقوسية للتعبير عن الظواهر الطبيعية وما فوق الطبيعية وثنائية الخير والشر والمقدس والمدنس فالتقنع وسيلة للتنكر، يحمل في أعماقه دلالات السحر والعقيدة ويمنح الممثل بعدا أعمق من البعد الإنساني.....////

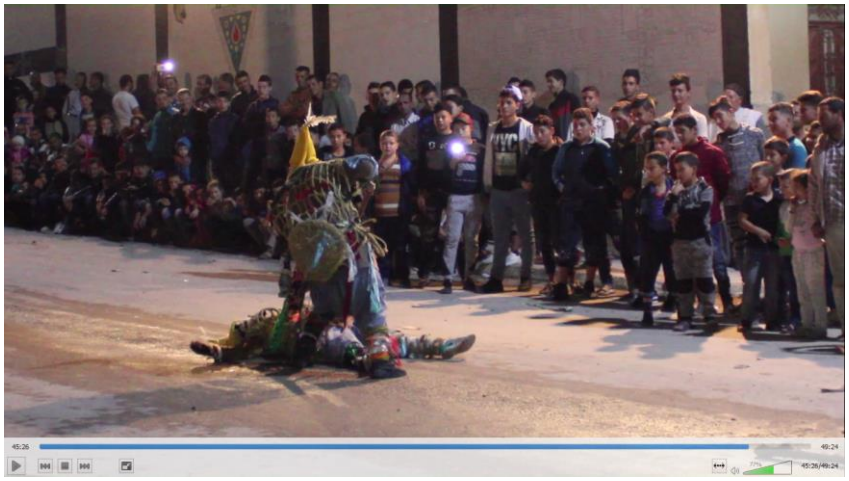
إن هذه الاحتفالية تظاهرة إنسانية أزلية، تعكس الثقافة والفكر، يشترك فيها الفنان والمتلقي لإنتاج المعنى والدلالة، ساهمت في ظهور المسرح الاحتفالي وتوظيفها كوسيلة للتواصل والتعبير الجماعي عن قضايا الشعوب من خلال لغة الإيماءات والموسيقى والرقص والإثارة والديكور .....//// مقابلة.



الأطفال في العرض يعيشون عالمهم الخاص فحين يمتزج الواقع بالخيال، يندمج الطفل في الاحتفالية، ما يجعله أكثر قدرة على التلقي والتأثر بما أنه في طور التعلم والنمو والإدراك، وخاصة أثناء مشاركة أقرانه في العرض، فالميل إلى اللعب وتقليد الشخصيات، وتقمص أدوار البطولة، والإعجاب بالمشاهد الأسطورية، التي تميزها الأشكال والأكسيسوارات، تثير الانتباه واهتمام الطفل بالعرض..... فاحتفالية **الشايب عاشوراء** لها دور في بناء مسرح طفل متميز وترسيخ تاريخ شعب عانى ويلات المستعمر عبر تاريخ الحضارات ليبقى خالدا في ذاكرة الأجيال.....////// مقابلة

إن نقل الاحتفالية إلى بيئة أخرى غير بيئتها الأصلية، تجعل المتلقي يقف وقفة منبهر أمام هذا العالم الساحر بالألوان والأشكال مكتفيا بفعل المشاهدة، ما يتطلب تدخل السينما لفك بعض الشفرات التي يعجز المسرح عن إيصالها وشرحها للمتلقي بواسطة المزج بين اللقطات النفسية والوصفية وتوظيف اللغة السينمائية بشكل يساهم في خدمة المتلقي وإيصال الخطاب الدرامي للاحتفالية إلى أكبر عدد من المشاهدين الذين يقومون بدورهم بتفكيكه ثم إعادة تركيبه، منتجين بذلك قراءتهم الخاصة وتأويلهم الجديد.... وبالتالي تؤدي الوسيلة السينمائية وظيفتها وتحقق غايتها، لتثير في ذوات المتلقين حب خوض المغامرة والتنقل إلى فضاء الفرجة الواقعي لمعايشة أجواء الحدث واكتشاف مالم تستطع الصورة نقله ....//// مقابلة

إن الاختلافات في أصول هذه الاحتفالية وتضارب الآراء في مرجعياتها التاريخية بين مختلف الفرضيات التي يردها البعض إلى الفرضية التاريخية وانتصار الملك **الأمازيغي شاشناق** على الفراعنة والبعض الآخر إلى الفرضية الموسمية التي تخلد للموسم الزراعي الذي يتماشى والتقويم الفلاحي.



وآخرون إلى فرضية التعازي الشيعية إلا أن أقرب فرضية للواقع توصلنا إليها بعد عدة بحوث أنها متجذرة في أعماق التاريخ الأمازيغي، وهي مرتبطة بالتحولات والتغيرات التي عرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ، وبطقوس الإنسان البدائي وبالمعتقدات والأساطير التي تناقلت من جيل إلى جيل عبر المشافهة .....

فأسطورة حماة الأرض المرتبطة بالآلهة **غايا** "**ربة الأرض**" هي الأقرب للمنطق إلى أصل احتفالية **الشايب عاشوراء** فمن خلال دراسة الأسطورة والشخصيات المرتبطة بها وجدناها أقرب إلى المشاهد والشخصيات المشاركة في الاحتفالية :

"عمل بالأنفوغرافيا يبين صور لشخصيات المشاركة في الاحتفالية وما يقابلها في الأسطورة"

مريامة =========} آلهة الأرض (غايا)

الأسد ==========} آلهة الزلازل والبحار والعواصف (بوسيدون)

12 شايب ==========} تمثل عدد المهام التي كلف بها هرقل وآخرها إحضار التفاحات الذهبية من **حدائق الهيسبريدات** التي كان يسكن فيها **عنتي** .

أحد **الشياب ======} عنتي (آنتايوس) إبن الألهة غايا**

المبارزة بين 2 من **شياب ========}** حدثت مع **عنتي** و هرقل بعد عودته من **حدائق الهيسبريدات** ليقتل **عنتي** .

مشهد إعادة إحياء **الشايب** من طرف **مريامة ====}** تمثل مشهد ذر التراب على **عنتي** من طرف **غايا** ربة الأرض فأحيته .

وتبقى في النهاية احتفالية **الشايب عاشوراء** رمزا للحياة والحرية والتحرر وشكلا من أشكال الارتحال عبر الزمان والمكان واختراقا للحضارات وتحد للموت بالبعث والسكون بالحركة والوحدة بالجماعة والحاضر بالماضي فهي ذات أفق مفتوح لم تنشأ من عدم ولم تقلد من ثقافات أخرى بل أسست لنفسها عالما خاصا عبر مراحل وظروف صعبة ولعل أصعبها هي تلك المرحلة القادمة التي تنتظر التوثيق وتعاني صراعا ضد تيارات متسلطة ذات أفكار متشددة ولهذا يجب أن تتحرر عن سلطة المؤسسة السياسية وعن سلطة المؤسسة المسرحية

وكذا سلطة الرأي العام المستبد، وهذا لتحقيق وتأسيس فن لا طالما كان البذرة الأولى لظهور المسرح **الأمازيغي** إن لم نقل المسرح العالمي .

الخاتمة

انطلاقا من دراستنا في هذا البحث **لاحتفالية الشايب عاشوراء** بوصفها عرض درامي وعلاقته بالمتلقي ودور السينما في توثيق هذه الدراسة ونقلها لأكبر جمهور من المتلقين والتي كانت محور توصلنا من خلاله إلى استخلاص العديد من النتائج التي أثبتت أن الخطاب الذي يقدمه العرض يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي وبالتالي تمثل العلاقة بينهما علاقة تفاعلية جمالية وتواصلية.

أما بالنسبة للسينما فهي تنقل ما عجز المسرح من نقله وإبرازه للجمهور فبإمكان السينما أن تعرض الموضوع ثم تطرح التساؤل في ذهن المتلقي لتجعله يساهم في بناء المعنى والبحث في الدلالات وفي النهاية ليفصل في النتائج ويثبت المضامين ولكن تبقى هذه العلاقة التواصلية ذات مسافة جمالية ومشاركته تبقى ذهنية ومحفزا للمشاركة الميدانية عكس ما نجده في المسرح فمشاركة المتلقي جسدية وحضوره فعلي ميداني وإحساساته آنية وأحكامه قطعية نابعة من الشعور الحاصل للتواصل المباشر مع المؤدين والمحتفلين.

إن احتفالية **الشايب عاشوراء** بما تحمله من طقوس وأساطير تبقى مفتوحة على العديد من التفسيرات والتأويلات ولكن في النهاية تبقى الفكرة المحورية التي تنطلق منها هي فكرة تمسك الشعب بأرضه وثقافته والتضحية بالنفس والنفيس من أجلها وهي بدون شك من البوادر الأولى لظهور المسرح الأمازيغي إن لم نقل المسرح العالمي حسب فرضية الأسطورة التي طرحناها "**أسطورة الآلهة غاية وبوسيدون**" .

إن أساس بقاء الاحتفالية وتجذرها في ثقافة هذا المجتمع ذو الأصل والهوية الأمازيغية هو طابعها المحافظ التي تتميز بتمسكها بعاداتها وتقاليدها منذ القدم فهذا المجتمع هو المؤدي وهو المتلقي وبالتالي هذه هي ميزة الاحتفالية فهي تصنع الفرجة وتلغي كل الفوارق الاجتماعية وتساهم في تقوية رابطة التلاحم والتعاون بين أفراد المجتمع.

يعتبر بقاء الاحتفالية وإحيائها من طرف الشباب كل سنة وتهافتهم لأداء مختلف الأدوار دليلا على افتخارهم بانتمائهم وتمسكهم بهويتهم من جهة ومن جهة أخرى يعود إلى دور القناع الذي يسمح لهم بالقيام بكل ما هو مسموح وممنوع في ساحة العرض والمساهمة

في إمتاع الجمهور بمشاهد يقدم فيها الجسد أبلغ التعابير والإيماءات بعد الانغماس في أجواء الاحتفال تحت تأثيرات الموسيقى .

أما عن العناصر التي تحتوي عليها الاحتفالية من قصة تقسم إلى مشاهد وممثلين يؤدون أدوار محددة وفضاء مفتوح على الطبيعة بكل ما يحتويه من ديكور طبيعي وإضاءة ومن متلقين يمكن أن يصنفها على أنها عرض درامي متكامل .

إن الفضاء المفتوح يعطي حرية أكثر للجسد للتعبير عن الذات والمكبوتات ويتيح الفرصة للمتلقي للمشاركة بكل حرية واختيار الزاوية والمكان الذي يشاهد منه والتنقل من مكان إلى آخر بكل حرية أيضا فالفترة الليلية لها دلالات خفيه فهي بمثابة تمويه من جهة وهي عبارة عن فترة للقيام ببعض الطقوس الاحتفالية حسب الاعتقادات القديمة .

أما بالنسبة للطقوس التي تقام في الاحتفالية فهي شكلية وليست اعتقادية لأنها ذات طابع فرجوي لا يؤمن بها لا المتلقي ولا المؤدي فوجودها يعود بذاكرتنا إلى فترات سابقة ومعتقدات قديمة تحولت مع مرور الزمن من المقدس إلى الدنيوي ومن الإيمان الفعلي إلى الإحياء الفرجوي وهذا بفضل تطور الوعي الجماعي الذي سمح بالابتعاد عن الفكر الأسطوري العقائدي وتحوله إلى شكل درامي .

تتميز قدرة السينما على نقل أدق التفاصيل ومن زوايا مختلفة في أقصر وقت وقدرتها التأثيرية على المتلقي يكون بشكل أكبر، قد يعجز المسرح عن أدائها في بعض المواضيع ولكن شغف المتلقي لمشاهدة الاحتفالية لن تروي غليله الصورة المتحركة إلا بعد مشاهدتها في بيئتها ووسط جمهورها وبالتالي تفوق قدرته قدرة السينما في نقل الاحتفالية إلى ذهن المتلقي والتأثير فينعكس ما نجده في مواضيع أخرى .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I. المراجع العربية :

1- إبراهيم العزاوي باسم ، دلالات ومتغيرات في المسرح، الحامد للنشر والتوزيع، 2012.

2- إبراهيم فتحية محمد ، وآخرون، مدخل لدراسة الأنثربولوجيا المعرفية، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992 .

3- إبراهيم وفاء، الوعي الجمالي لدى الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

4- أبو إصبع صالح محمد عبد القادر، الطقس والاسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، السودان، 2016.

5- أبو إصبع صالح وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، منشورات جامعة فيلاديلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008 .

6- أبورية، جمال، المسرحية التلفزيونية للأطفال،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986 .

7- إدوارد، الخراط إدوار ، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003 .

8- أكرم، اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2010.

9- الجابري، محمد عابد ، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993 .

10- الجوهري محمد وآخرون، الأنثروبولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004 .

11- الحديدي منى ، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، 2002 .

12- المسكيني، أم الزين بن شيخة، الفن في زمن الإرهاب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2016.
13- النخيلة حسن عبود ، خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.
14- العشري فتحي، سينما نعم .. سينما لا.. ثاني مرة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2006 .
15- القصص مجد، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة الروزانا، عمان، 2006 .
16- السلاوي، محمد أديب ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة بغداد، 1983.
17- السلايمي محمد علي، الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013.
18- السلوم كاظم مرشد ، سينما الواقع دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، دار ميزوبوتاميا، ط1، بغداد، 2012 .
19- الخنوبي، أحمد وآخرون، تيزنيت ملتقى تعايش الثقافات، ط1، جمعية إسمون للأعمال الاجتماعية والثقافية والمحافظة على التراث، مطبعة آفولكي، تيزنيت – المغرب، 2009.
20- الخيمي محمد نعيم ، دكتاتورية التباين السينمائي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013 .
21- الشماس عيسى، مدخل إلى علم الإنسان (بالأنثروبولوجيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 .
22- بحري محمد الأمين، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018.

23- برشيد عبد الكريم ، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.
24- بوزياني الدراجي ، القبائل الأمازيغية (أدوارها–مواطنها–أعيانها)، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.

25- بوكروح مخلوف ، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
26- بوكروح مخلوف ، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
27- بن ياسر عبد الواحد ، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2006.

28- بنيدير جامع ، مهرجان إيمعشار بتيزنيت، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، 2007 .
29- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، دار القدس العربي، وهران، 2011.
30- يونس عبد الحميد، الأسطورة والفن الشعبي، القاهرة، 1980.

31- محمد رضا حسين رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972 .
32- مصطفى مصطفى جلال ، إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر– النص المسرحي أنموذجا، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2016 .
33- معلا نديم ، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

34- نصار، أيمن عبد الحليم ، مراجعة محمد جاسم فلحي، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان– الأردن.
35- صابر حميد، الجمهور بين المواجهة والمجابهة– تاريخ العلاقة بين الجمهور والمسرح، ج1، دار صفحات، سوريا، 2017.

36- صالح ناهد ، بحوث في الأنثروبولوجيا العربية، مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، كلية الآداب– جامعة القاهرة، 2002 .
37- صالح نضال ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
38- صقر، أحمد ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2.
39- عباس الخفاف إيمان، اللعب، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2015 .
40- عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
41- عبد الكريم جدري ، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، عين تيموشنت، الجزائر، ط1، 1993 .
42- عبيد محمد صابر ، التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016 .
43- عزوي محمد محمد ، دراسة في السيرة النبوية بين الحقيقة والخرافة دراسة مقارنة، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، ط1، 2018 .
44- فام لطفي ، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.
45- فهيم حسين ، قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، الكويت، 1986 .
46- سالم محمد عزيز نظمي ، دور الفن في التغير الثقافي، ج7، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996 .
47- سلام هاني أبو الحسن ، جماليات الإخراج بين المسرح والسينيما ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، الإسكندرية 2008 .
48- تادرس خليل ، أحلى الأساطير الإغريقية، دار كتابنا للنشر، لبنان .
49- ثامر رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2016 .

50- خلاف عبد الناصر ، توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف– وزارة الثقافة، الجزائر، 2010 .
51- يوسف عقيل مهدي ، أقنعة الحداثة– دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة، 2010 .

52- يوسفي حسن ، المسرح والانثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

II. المراجع المترجمة :

1- آجيل، هنري ، علم جمال السينما، تر : إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت .

2- بولتون مارجوري، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، تشريح المسرحية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1987.

3- بينيت، سوزان ، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995 .

4- دواير، فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، تر: نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت، عمان، 2007.

5- هوتسينغا، يوهان ، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، تر: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، الامارات العربية، ط1، 2012.

6- هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988.
7- حمودي، عبد الله حمودي، ت: عبد الكبير الشرقاوي، الضحية وأقنعتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010 .

8- طوالبي نور الدين ، الدين والطقوس والتغييرات، تر: وجيه البحيني، منشورات عويدات، باريس، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1988،1.

9- كربج، إدوارد جورج ، ت: ديني خشبة، في الفن المسرحي، ط 2، مكتبة الآداب، مصر، 1960 .

10- كوك، دافيد أ. ، تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

11- كولين جان بول وكاترين دوكليبل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة، غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

12- نيكسون بيترسليد وجون، دراما الطفل نظريا وعمليا، تر: كمال زاخر لطيف، المكتب العربي للمعارف، ط1، مصر، 1997.

13- نيشته، ايريكا فيشر، جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2012 .

14- فيرتوف، دزيغا، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، تر: عدنان مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2011.

15- رمزي، مارسيل، قضايا المسرح الإفريقي مجموعة أبحاث، ترجمة فيفي فريد، ط2، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995 .

16- سادول جورج ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة ابراهيم الكيلاني و فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968 .

17- سيرنج، فيليب ، ترجمة عبد الهادي عباس، الرموز في : الفن– الأديان– الحياة، ط1، دار دمشق، سورية، 1992 .

18- ستوري جون وآخرون، ت: خالدة حامد، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2017 .

III. المراجع الأجنبية :

1- Doutté, E,Magie et religion dans l'Afrique du Nord, Alger, 1909.

2- Germaine Dieterlen- Masques: Sociétés traditionnelles d'Afrique occidentale (in) Le Masque du Rite au Théâtre .

3- Gilbert Menier,L'Algérie des origines. De la Préhistoire à l'avènement de l'islam, La Découverte, Paris, 2007.

4- Gomes Claudia de Oliveira, et Charles tafanelli, comprendre la mythologie, paris, ed, Group studyrama, 2006.

5- Odette Aslan – du Rite au jeu Masqué (in) Le Masque du Rite au théâtre.

6- Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, éditions sociales, paris, 1980.

7- Simon, a. les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, Paris-seuil, 1976, p.188.

IV. المعاجم والموسوعات العربية:

1- بوزيدة. عبد الرحمان ، قاموس الأساطير الجزائرية ، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، 2005 .

2- كرامي، إحسان ، المغني الأكبر ، مطبعة لبنان ، بيروت ، ط1 ،1988.

3- نعمة، حسن ، موسوعة ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة ومعجم اهم المعبودات القديمة، ج1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

4- عمر. أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، ج1، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

5- ريكور. بول ، الموسوعة العالمية الفرنسية، ج9 .

6- سليم. مصطفى **شاكر**، قاموس الأنثربولوجيا، جامعة الكويت، ط1، 1981، ص824.

V. المعاجم والموسوعات المترجمة :

1- ايزار بيار بونت وميشال وآخرون، ترجمة مصباح الصمد، معجم الإثنولوجيا والأنثربولوجيا، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع "مجد"، بيروت–لبنان، 2006 .

2- هولتكرانس ايكيه، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999 .

3- كورتل آرثر ، ت: سهى الطريحي، قاموس أساطير العالم، دار نينوى، سوريا، 2010.

VI. الدوريات والمجلات :

1- فعاليات (إمارة كوكو، ممالك الأمازيغ في العهد الإسلامي)، المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر، 2011 .

2- مجلة ايسوي أوقداش (تكوت باتنة)، العدد 2، 2002/06/22.

3- مجلة تيموزغة، العدد 21، المحافظة السامية الأمازيغية، الجزائر، جانفي 2010 .

4- مجلة الثقافة الجديدة، الرباط، فبراير 1975.

5- مجلة الفنون الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، ع 21، السنة السادسة، ربيع 2013 .

VII. المقابلات الشفوية :

1- أوشن محند (من المشاركين القدامى حوالي 70 سنة).

2- زردومي محمد العيد (من المشاركين القدامى حوالي 57 سنة) .

3- لونيسي سليم (دكتور بقسم اللغة والثقافة الأمازيغية –جامعة تيزي وزو) .

4- قرباعي محند (من المشاركين القدامى أكثر من 100 سنة) .

5- شاطري الطاهر (من المشاركين القدامى حوالي 53 سنة) .

VIII. المواقع الالكترونية :

–https://www.mythologie.fr/Dionysos.htm*

الخطاب الدرامي بين آليات التلقي وتقنيات التوثيق السينمائي في إحتفالية الشايب عاشوراء

الملخص :

بعد دراستنا التحليلية لاحتفالية الشايب عاشوراء بمنطقة تكوت بولاية باتنة من مختلف الجوانب الانثروبولوجية، الدرامية والسينمائية إنطلاقا من وجهة نظر المتلقي ومساهمته في بناء المعنى وإنتاج الدلالة تبين ان الخطاب الذي تقدمه الاحتفالية يبقى مبتورا اذا فصلنا المتلقي عن العرض الدرامي وبالتالي نستنتج ان العلاقة بين هاته الاحتفالية والمتلقي هي علاقة تفاعلية جمالية مبنية على التواصل الوثيق أما بالنسبة لدور السينما فهو توثيق هذه الاحتفالية ونقلها الى اكبر عدد من المتلقين وكذا عرض النتائج والدراسات وشرح ما عجزت الاحتفالية نقله، وبالتالي يبقى حضور المتلقي ذهنيا عكس ما نجده في ساحة العرض حضوره ذهني وجسدي ناتج عن المشاركة والتواصل المباشر مع المؤدين والمحتفلين .

فمن خلال بعض البحوث الأنثروبولوجية وبعد المقاربة مع بعض الاساطير تبين أن هاته الاحتفالية تشبه الى حد بعيد أحد الاساطير القديمة التي تعود الى الحضارة النوميدية وهذا ما أثبتناه من خلال عملية المقارنة مع الشخصيات المشاركة وبعض المشاهد التي يتم احياءها في المناطق التي لا تزال تحافظ على هويتها وانتماءها الامازيغي، فهاته الدراسة موثقة سينمائيا من خلال اخراج فيلم وثائقي اثنوجرافي تم إرفاقه بالأطروحة لكي يثبت ما تم التوصل اليه اثناء البحث والدراسة .

الكلمات المفتاحية :

احتفالية الشايب عاشوراء – المتلقي – السينما الاثنوجرافية الوثائقية – المسرح – نظرية التلقي – الدراما.

Discours dramatique Entre les mécanismes Techniques de réception et de documentation cinématographique Et la célébration de Chayeb Achura

Résumé :

Après notre étude analytique de la célébration de Chayeb Achura Dans la région de Takut Batna De divers aspects anthropologiques Dramatique et cinématique Du point de vue du forum Et sa contribution à la construction du sens et à la production de la signification Il s'avère que le discours donné par la célébration Cela reste un mystère si nous séparons le forum du spectacle dramatique Nous concluons donc que la relation entre cette célébration et le forum est une relation interactive et esthétique basée sur une communication étroite Quant aux cinémas, c'est la documentation de cette Célébration et son transfert au plus grand nombre de destinataires.

Et la présentation des résultats et des études et expliquer ce que la célébration n'a pas pu transférer. Ainsi, la présence du destinataire reste Mentalement contrairement Ce que nous trouvons a l'espace théâtrale Sa présence est mentale et physique Résultant de la participation et de la communication Direct Avec les artistes et les fêtards. Et à travers des recherches anthropologiques Et après l'approche avec quelques vieux mythes qui reviennent À la civilisation numidienne .Ceci est démontré par le processus de comparaison Avec les personnages participants Et certains scènes Relancé dans des zones Qui conserve toujours son identité et son affiliation amazigh ,alors cette étude est documentée cinématiquement En réalisant un film documentaire Ethnographie est attaché à la thèse pour prouver ce qui avait été atteint au cours de la recherche et de l'étude.

les mots clés : Festival Al-Chayeb Achura - Le lauréat - Cinéma ethnographique de théâtre documentaire - La théorie de la réception - Drame.

Dramatic descoure between receving mechanisms & technique of cinematic documentation of CHAYEB ACHURA celebration.

Summary:

After our analytical study of the celebration of Chayeb Achura in Batna , exactelly in Tkout erea from difrente aspects: anthropology , dramatic and cinematic.From the point of view of the receiver and his contribution to the construction of meaning and the production of significance , it turns out that the descoure provided by the celebration remains missed , if we separate the receiver from the dramatic show. Thus we conclude that the relationship between this celebration and the receiver is an interactive ,aedthetic relationship based on a close communication. As for the role of the cinema is to document this celebration and transfer to the largest number of audiens as well as the presentation of results and studies and explain what the celebration was unable to transfer.Thus , the intellectuel presence of the receiver remains the opposite of what we find in the show field, his mental and physical presence (the receiver) resulting from his participation and direct communication with the preformers and celebrators.

Through this anthropological research and after the approach with some legends , it was found that this celebration is very similar to one of ancient legands dating back to the Nodid civillization, and this is what we have proved through the process of comparison with the participating figures and some scences that are revived in the areas that still maintain their identity and their Amazigh affiliation.This study is scientifically documented by producing an ethnographic documantary that was accompained by the thesis to prove what was achieved during the research and study.

***key words:**

-Celebration of Achayeb Achura – receiver - ethnographic documentary cinema.- theater -receiving theory - drama.