

فعل التأريد والممارسات التراثية في منطقة تلمسان

فعل التأريد والممارسات التراثية في منطقة تلمسان

اسم المؤلف: د. عبد الكريم بن عيسى

الاسم: عبد الكريم بن عيسى

البريد الإلكتروني : krimaissa@yahoo.fr

ملخص للدراسة بالعربية:

فعل التأريد والممارسات التراثية في منطقة تلمسان

د. عبد الكريم بن عيسى

احتفظت تلمسان على ثقافتها التي تقدس العادات والتقاليد، وأوجدت ذاتها من خلال ممارسة ظاهرة آيراد شبه المسرحية بمناسبة النّأير، أي الاحتفال بغرة السنة البربرية في 12 يناير.

آيراد لفظة أمازيغية تعني الأسد، بينما يستعمل مصطلح الأيرادية لتحديد المعالم المسرحية والدرامية في العروض، إلى جانب الأدوات والآليات المتعلقة بالفن المسرحي والمرتبطة بقواعده الأرسطوطيليسية.

ومدى صلاحيتها للأخذ بها مسرحيا، وكيفية مَسْرَحَة وأدْرَمَة هذا التراث، مع استلهاهم الطقوس والاحتفالات القديمة لعملية "التأريد".

الاستثمار في العنصر اللامادي؛ العرض "المسرحي" آيراد:

التقنّع:

يشكل العرض "المسرحي" آيراد مؤديات تمثيلية، تقوم على التخفي وراء الأقنعة، حيث يظهر القناع بأشكال فنية متقنة الصنع اليدوي.

المزايا السياحية:

تعاظمت ممارسة الأيرادية بعد اكتشاف مزاياه السياحية وموارده المالية. فالسياح يحضرون العروض الأيرادية في مساراتها وفضاءاتها في حمى الوالي الصالح وفي الأزقة والدروب وداخل معمار تدرت المهندس خصيصا لاستقبال هذه العروض وأهمها.

احتفالية الشاخ:

تمثل سلطة الحيوان التي تنتنّع كاريكاتوريا بوجوه الإنسان.

احتفالية حمار الكرموس:

وهو عبارة عن قافلة من الحمير بقناع وجه بشري، يسوقها الأطفال، تحمل مختلف أنواع المكسرات والحلوى والفواكه المجففة، ليقوم أطفال العرض تناقضا، بتوزيعها على الكبار.

احتفالية آيراد:

يتأسس العرض الأيرادي من خلال الاشتغال على الأقنعة التي توضع بشكل كليّ وعام عند جميع الممارسين، لتخفي وجوها لا تبوح بأسمائها لأحد حتى لا تنسحب من مسرح الأحداث.

الاستثمار في العنصر المادي تدرت:
تستثمر ظاهرة آيراد في عروضها فضاء دار آيراد، تدرت باللغة الأمازيغية ذات أزاك أي ساحة واسعة تقام فيها عروض الأيرادية، بحث أنها تستوعب حشدا هائلا من الممارسين والمشاركين وتوقد بها رعايث أي النار لإنارة المكان، يتم فيها الرقص والغناء والتمثيل.

Résumé en Français :

Les spectacles Ayered et les pratiques patrimoniales dans La contée de Tlemcen

DR Abdelkrim Benaissa

Tlemcen a toujours su garder ses cultures qui sanctifient les traditions et les coutumes, elle s'est remarquée en adoptant "Ayeréd" un spectacle rituel, Avant-théâtre, célébré chaque année le 12 janvier à l'occasion des festivités de Yennayer Tamazight.

Ayeréd vocable amazigh signifiant "Lion". Alors que le terme "Ayerédité" synonyme de théâtralité ; est employé pour déterminer les jalons dramatiques dans les représentations d'Ayered, En sus des règles aristotéliennes, qui peuvent contribuer à leur épanouissement. Et aboutir à exploiter théâtralement ces rituels en les Ayerédisant.

Investissement dans le patrimoine immatériel, show d'Ayeréd :

Le déguisement :

Le show "théâtral" Ayeréd propose des représentations et des simulations qui reposent sur le camouflage et la dissimulation derrière les masques, parfaitement conçues et fabriqués manuellement par des artisans.

Les avantages touristiques :

La pratique du festif d'Ayeréd s'est agrandie, après avoir découvert ses avantages touristiques et les ressources financières qui peut en procurer. Les touristes assistent ces représentations durant leurs différents cheminements depuis le sanctuaire du saint Marabout et autour des ruelles et chemins menants aux Taderth, construites spécifiquement pour accueillir les spectacles.

Le festif d'échakh :

Représente le pouvoir animal qui se déguise - en caricaturant un peu- les visages humains.

Le festif de h'mar el karmous (L'âne aux figues) :

Il s'agit d'une caravane d'ânes camouflés en masques humains et conduite par des enfants. Où chaque âne porte des fruits secs Noix ; Noisette ; Amandes ; figues ; Dattes etc. et qui seraient distribués -paradoxalement – par ces enfants au profit des grands

Le festif d'Ayeréd :

Le spectacle festif d'Ayeréd est produit par le travail sur les masques configurant les animaux ; et portés par l'ensemble des participants et figurants du spectacle pour dissimuler leurs véritables identités ; à défauts ils seraient exclus du carnaval.

Investissement dans le patrimoine matériel, Taderth :

Le carnaval d'Ayeréd s'investit également dans les maisons Taderth et ses espaces conçues pour reproduire les différents spectacles. Les Taderth aménagent des vastes cours (azek en tamazigh) qui accueillent d'importantes foules de spectateurs. et éclairées par des feux (Âffith en tamazigh) en guise de lumière ; où Des exhibitions de danses et chants populaires et spectacles sont donnés.

الكلمات المفتاحية: - آيراد - تدرت - عروض - تراث - ظاهرة - مسرح - قناع - ممارس - احتفالية - أدومة - مسرحية.

Mots-clés :

Ayered- Taderth-Spectacles- Patrimoine –Phénomène-Théâtre-Masque-Praticien – festivité -Dramatisation-Théâtralisation.

تعتبر الجزائر بلدا غنيا بالأشكال الأدائية المتعددة والموروثات الثقافية المتنوعة، ويتمتع واقعا الجزائري بمظاهر وأشكال تراثية وجد فيها بعض المهتمين نموذجاً لإبداع فعل مسرحي متميز يخرّف منها ويستلهمها في نتاجات أدبية وفنية وممارسات مختلفة. ويقود البحث عن الظاهرة الأيرادية ¹ إلى تحليل المجتمع السنوسي التلمساني المحلي، والذي يستمد مفاهيمه الأساسية من الدراسات الأنثروبولوجية، والتصور الفكري للبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع الممارس لهذه الظاهرة إلى جانب الإطار التاريخي لأيراد وخصائصه الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية. وكل هذه الأشكال الأدائية تحتاج إلى المبدع الواعي بعمله وبفنه إذ يمكنه أن يأخذ ملامح هذه الموروثات الثقافية ويكون منها مؤلفاً ركحياً يعتمد اعتماداً كلياً على الممارسة التمثيلية والأدائية الخامة.

تغترف الأيرادية فنونها من خلال مجموعة احتفالات دينية؛ تعاقبت الأجيال على حفظها ضمن مدوناتها الشفهية والمكتوبة، لتتطور- إلى ظاهرة فرجوية؛ استثمرت كأداة ترفيهية للإنعاش المعرفي والتوظيف المسرحي، شبيهة منهاج برتولد بريخت حول الدراما المفتوحة على التراث والاحتفال الشعبي كوسيلة متعة، «إنها متعة اكتشاف التراث الاحتفالي الإنساني، وهي النشوة التي تعتري الإنسان لحظة الإدراك، فهي تشبه لذة العالم حين يكتشف سرا من أسرار الكون، هذه هي المتعة المقبولة في عصر العلم وبهذا ينتهي التعارض بين التعليم والمتعة وانصهار الجمالي بالاجتماعي»². وعلى غرار- أيضا- ما اعتمدته بيتر بروك من ثقافات الشعوب البدائية وممارساتها الاحتفالية؛ في تأسيس منطلقات مسرحية حاول من خلالها تأكيد المسرح كلغة يمكن أن يشترك في فهمها أناس من أجناس مختلفة. وغيرها من التجارب العالمية التي سارت في السياق نفسه. فتوصل بخبرته إلى مسرح مشبع بالصور البصرية والسمعية وبالقيم والموروث الشعبي والأنثروبولوجي للشعوب فبالنسبة له «إن هذه هي النوعية الحقيقية التي نعثر عليها في الاحتفالية الإنسانية، حيث كلما كانت الأحداث فظيعة، ازداد يقيننا بأنها حقيقية، وكلما عرفنا أنها حقيقة، رأينا بأنه لا مفر منها، هذا بالإضافة إلى ابتعاد رد الفعل الذي نمتلكه نحن بين صفوف الجمهور عن المشاركة الوجدانية في احتفالنا الطبيعي بالشيء»³.

يندرج موضوع الأيرادية في ميدان بحوث " فنون الأداء". وقد أعد هذا البحث لدراسة فعاليات الموروث الأيرادي، وإدراك ظواهره التراثية الفنية، بهدف الكشف عن النظم الأكاديمية في استغلال التراث الأيرادي، باعتباره "مادة خام" يوظفها المسرح الجزائري كإرث غني متنوع وأصيل في تجسدياته وطاقاته وإمكاناته، وذلك بهدف إلقاء الضوء على كنز الموروث الأيرادي الفني، وتأسيس حركة مسرحية بكل أبعادها وعناصرها، حركة ليست غريبة عن الواقع الجزائري، وإنما تتمثل في الماضي، وتؤمن بشرعية التأويل والتفسير- والتحليل والمقارنة والحداثة.

ولذا تركز هذه الدراسة على عدة محاور أهمها تعيين السمات الفنية للتراث الأيرادي ومدى صلاحيته للأخذ به مسرحياً وكيفية مسرحة هذا التراث باعتباره حدثاً اجتماعياً يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه. وبالتالي يتمثل البحث عن التراث الأيرادي في إزاحة الستار عن منطقة بني سنوس ماضيها وهويتها وشخصيتها ودورها عبر التاريخ. مع استلهاهم الطقوس والاحتفالات القديمة لعملية التأريـد⁴.

1-انشغال أكاديمي :

إن تمثيل أيراد بوصفه مادة خام، ليس مسرحاً بالمعنى الذي يجري به العمل في المسرح؛ والذي يقوم على الأسس الأرسطوطيليسية. فليس هناك نص كتبه مؤلف، وليس هناك مخرج تسلم نص من مؤلف وتدارسه مع ممثلين وتشكيليين والسينوغرافيين وغيرهم قبل أن يقدم للمتلقى عرضاً مسرحياً متكاملًا. وعليه فالعرض الأيرادي لم يعد ليعرض في مسرح محدد ذي معمار خاص، وليس سلعة تجارية يحصل عليها المتفرج مقابل ثمن التذكرة، إنه ظاهرة تمثيلية مفترض فيه أنه نابع من الجماهير وأنه يطرح حواراً بين الجماهير والممثلين الذين يفترض فيهم أنهم أفراد من الجماهير، ولذلك فإنه ليس لعرض أيراد بداية محددة أو موعد محدد يرفع فيه ستار⁵.

2- عملية التأريـد:

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

- تحديد مكانة وخصوصية الأشكال الأيرادية كثقافة شعبية في نظام الثقافة التقليدية للجزائر القديمة.
- تحديد الأجزاء المكونة لثقافة الأشكال الأيرادية نفسها.
- التحليل النقدي لتصنيفات الأشكال الأيرادية، بحيث يظهر في أساسه تباين بين أشكال العروض الأيرادية الخام والعروض الأيرادية المُمسّحة أي عملية التأريـد؛ وإن كان هذا التباين تبايناً آلياً، كما أعتمد على فرضية أن جذور الأشكال الأيرادية لها طابع ديني وُجد في تركيبها الأولي.

تتطلب الكتابة عن الأيرادية المُمسّحة، جهداً إضافياً على المستوى المعرفي والمنهجي، حتى يُمكن للبحث أن يصل إلى بعض النتائج المرجوة. لذلك فإن الإشكالية العامة التي ينطلق منها هذا العمل، تطرح في جوهرها مسألة بعض النصوص الدرامية كتجارب تأسيسية اتخذت من عنصر التراث الأيرادي مرجعيتها لإقامة بناء "إبداعية" العرض الأيرادي الخام SPECTACLE BRUT شبه السالب NEGATIF QUASI إلى نص موجب يعيد إحياء العرض كإبداع تصويري ذي أثر جمالي تطبيقي، وإبراز التركيبات المختلفة لعناصره ونقل التصورات الانفعالية إلى الخشبة؟

لا يفترض توظيف [أُدرَمة ومَسْرَحة] ظاهرة آيراد الإفضاء – بالضرورة - إلى شكل درامي مثل الذي وصل إليه الفن المسرحي الأوروبي أو حتى الفن المسرحي الجزائري الأريسطوطيليسي. فليس للفن المسرحي قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان.

إن التعامل مع التراث يدخل ضمن استراتيجية عامة للثقافة الجزائرية للتعبير عن الأنا المبدعة (تحقيق الذات المبدعة) في مواجهة الآخر. دون إهمال ما حققه الآخر من إنجازات إبداعية. كما أن تعامل المسرح الجزائري مع تراثنا كانت له نتائج هامة على الممارسة المسرحية، وخاصة على النص المسرحي، وذلك على مستوى اللغة المسرحية وعلى مستوى تقنيات الفرجة.

المبحث الأول: الأيرادية المفهوم والدلائل: أولاً: - الأيرادية المادة الخام:

يَصُبُّ العرض الأيرادي في حقل الثقافة المسرحية الجزائرية، وما تملّيه من إسهام ومشاركة في العطاء المسرحي وفي العملية الإبداعية، سواء تعلق ذلك بالنص وأدبيته، أو ارتبط بالإخراج وتقنياته وأدواته، التي تقرّب من النبض الحي للكشف عن المميزات التي تموقع هذا المسرح في بنية الثقافة المسرحية الجزائرية. ويتطلب "تأسيس" مسرحية الظاهرة الاحتفالية الأيرادية توفر مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع المسرحي الأيرادي، هذا المشروع الذي ما يزال المهتمون يبحثون له عن ركائز متينة تحافظ على نهضته وتجنبه السقوط في التكرار والعزلة، مع وطرح الوعي الثقافي سؤال البحث عن مسرح آيراد جزائري وعن هوية طقوس واحتفاليات الأيرادية؟ والملاحظ أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بمقاربة هذه الظاهرة المسرحية من خلال مراحلها وظروفها، وما اعتراها من مدّ وجزر- وأخذ وعطاء ومن إضافات أو تكرار واستهلاك. مسرح آيراد جزائري يبحث لنفسه عن تمييزه كجهاز ثقافي، فأوجد لنفسه نصوصاً كيانية في كثير من المسرحيات.

1- المادة الخام للعرض الأيرادي:

يفترض العرض الأيرادي أن النص/العرض سابق على النص/الكتابة، حيث أن النص المكتوب هو متخيل النص العرض. والممارس في العرض الأيرادي الخام هو جسد الممارس من خلال الحركة واللغة المشهدية، وبالتالي يكون النص/العرض الأيرادي هو فضاء العين الذي يبده جسد الممارس.

2- الفضاء الأيرادي (تدرت) :

يحتوي معظم مساكن مضاييف وأفناء تحتل أكثر من نصف مساحة البيت. هذه المضاييف والتي تعرف «محليا (بآزاك) هي عبارة عن ساحة واسعة داخل منزل (تدرت)، تقام فيها عروض الأيرادية»⁶ وعليه ينظف المكان ويرش بالماء وتوقد في إحدى زواياه النار (رعافيث)، ويفرش بالحصير. ويتم أداء

الآيرادية نهارة كما يتم ليلا، ونظرا لارتباط الممارسة والرقص والغناء في الغالب بالزمن الليلي، يدخل عنصر آخر يتمثل في (كومة النار) التي توقد في مكان خاص من ساحة العرض الآيرادي، لتؤدي عدة مقاصد منها إنارة المكان⁷، إذ يتهاذى منها ضوء خافت لا يسمح برؤية صافية، لكنه يكشف عن سحر الفرح في العيون، ومن وظائفها تسخين جلود الآلات الإيقاعية (أدجون) كي يسمع صوتها، وتؤجج الحالة النفسية للمتلقين، وتجعلهم يحلقون في عوالم التأثير والخيال المسرحي.

3- القناع والتفنن :

يتميز كرنفال آيراد بارتداء مختلف أنواع الأقنعة والتخفي بها، فهو أداة تنكر في الأشكال التعبيرية الشعبية للمحاكاة التهكمية. ويستعمل لإخفاء شخصيته. ويظهر القناع بأشكال فنية متقنة، فهو مصنوع من الجلد والمواد البيئية الطبيعية المختلفة (كما سيأتي لاحقا).

ثانياً: - المجال الآيرادي:

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

1- احتفالية الشاخ :

تقام آيرادي الشاخ في منطقة العزاييل وخاصة في بلدية تفسره. وهي عبارة عن عرض فرجوي يغيب فيه المتن المسرحي ويصبح الغناء والرقص لغة تخاطب يتكلم بها الممثلون. واحتفالية الشاخ هي، على عكس الآيرادية، سلطة الحيوان في قناع الإنسان؛ أي أن شخصيات "الحيوان" هي التي تتفنن كاريكاتوريا بوجوه الإنسان.

2- احتفالية حمار الكرموس⁸:

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

3- احتفالية آيراد :

يتضمن موسم آيراد في مدينة الخميس معان شتى: فهو يحوي السوق والزيارة؛ فضلاً عن كونه المعرض والمهرجان والعرس. وتتضافر هذه الفعاليات لتنشئ فضاءً فريداً متمزج فيه الأسطورة بالخيال

وبالتراث الشعبي والعادات الاجتماعية القبلية المغرقة في القدم. ويتم بصورة احتفالية (درامية) تمثيلية. وتجاوزت ظاهرة أيراد كونها كرنفالا يحتفل به في رأس "السنة الأمازيغية"، إلى كونها مدخلا حساسا لترقية وتطوير الفنون التمثيلية والدرامية.

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

فالأيرادية في جوهرها، ذلك النشاط التمثيلي الخالص، والمعادل للطقوس الدينية المتعلقة بفكرة الوساطة بين العالمين، المقدس والمدنس والروحي والمادي، الذي يبرز عادات وتقاليد الفضاء السنوسي، في شكل عروض تمثيلية وجسدية.

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

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

عرفت العروض الأيرادية نقلة نوعية بدءا من سنة 1999، بتنظيم الملتقيات والمهرجانات والمشاركة في التظاهرات الثقافية والفنية والأسابيع الثقافية داخل الوطن وخارجه. يستنطق العرض الأيرادي، بوصفه تعبيراً فنياً، معاني الروابط بين الثقافة والبنية الاجتماعية، وبين الثقافة والفرد والفعل الجمعي. وترتسم هذه العلاقة كالتالي:

- 1- إيجاد ثقافة مسرحية أيرادية تأخذ من النموذج الأريستوطيليسي وبخصوصيات حدثية، وممارسة ما يشبه "الأساس المشترك" أو الالتقاء عند المنطلقات المشتركة، عبر مراحل التالية :
 - ولادة المسرح القديم مع الأسطورة، والمسرح المعاصر من اقتباس الواقع.
 - تنحدر المسارح من تمازج الثقافات والحوار- مع هذه الثقافات.
 - تريد المسارح رفع الحاجز بين عالم الأدب وعالم المسرح وتقنيات إنتاج الفرجة.
- 2- تطويع الكتابة المسرحية إلى الأصول المسرحية العالمية، ومع ظواهره المسرحية وتراثه.

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

4 - توسيع دائرة الحضور الحداثي في الكتابة الأيرادية عوض الانتماء الشكلي للحدث، أو الانتماء للحساسية الجديدة بوعي قديم مغلق.

لقد عرفت الأيرادية المغامرة الكبرى لتأسيسها كمسرح في الثمانينات من القرن الماضي. وكانت هناك بؤادر- هذه النشأة قبل هذا التاريخ، لكن لا يمكننا اعتبارها بداية جادة للمسرح الأيرادي، ذلك أن كل بداية حقيقية مشروطة بتوافر حد أدنى من العناصر التي تعتبر مقياس لتأسيس حركة ثقافية.

ثالثاً: الجغرافية الزمنية الأيرادية:

- | الجغرافية الزمنية الاستهلاكية:

تدوم مدة العروض الأيرادية، ومن خلال ما تبقى من ممارسات، 12 يوماً، وهي باختصار شديد:

1- الأيام التحفيزية :

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

2- يوم العرضة (الدعوة) :

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

3- ترتيبات اللقاء الكبير :

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

4- أيرادية التبخيرة :

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

يستخدم كعنصر أساسي في صناعة البخور. ويتحول المخلوط بتأثير حرارة الجمر على المواد العطرية المكونة لها، إلى دخان عطري جيد الرائحة، ويستعمل لذلك مباخر أو مجامر ذات أشكال وألوان متعددة تعمل على الجمر الطبيعي.

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

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

وتستخدم النساء نوعاً من البخور اسمه "الفاخر" (بتخفيف الفاء والخاء)، ومعظم النساء يتفنن في صناعة الفاخر ويعرفن جيداً مكوناتها ونسب كل منها، فالفاخر تصنعه النساء من عجينة مكونة من عود المسك والعنبر- وقد يضاف إليها دهن الورد، تخلط معاً وتعجن، وتشكل على شكل أقراص مستديرة، وتستخدم بعد أن تجف. كما تحرص النساء أيضاً على حرق بخور العود كل مساء. حتى أصبحت الرائحة الذكية شيئاً مميزاً للبيت السنوسي، ومظهراً من مظاهر الترحيب بالضيوف.

5- إيرادات السوق :

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

ويعتبر السوق مناخاً للبيع والمقايضات، وتتنوع فيه نماذج الحصر ومعرضاته، إلى جانب الصناعات الخشبية والأجهزة والألبسة والأعشاب الطبية والألعاب الشعبية والبضائع والحرف الشعبية والصناعات اليدوية التقليدية. وكل ما تحتاج إليه المرأة في مجتمع البادية من تجهيزات كالصناعات الفضية والفخارية وأواني من الحجر والإكسسوارات القديمة مثل الخواتم والفتلة والحلقة. إلى جانب مجموعة من الإبداعات التراثية: الأواني القديمة التي تحتوي مادتها على النحاس من قدور- وصحون ومباخر وفناجين ولوحات

يستوحيا الحرفي من الشواهد الحضارية والأثرية التي يزخر بها تاريخ المنطقة العريق، والتي تفوح منها رائحة الأصالة وهي تحاول الإفصاح عن سر من أسرار الجمال والفن.

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

II- الأيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الأيرادية الكبرى :

1- طقوس الخضب بالحناء :

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

ينطلق الاحتفال وسط فناء منزل "المقدم" حيث يتم دق الحناء في المهرار من طرف الفتيات العريفات المتحلمات حول المهرار، الذي تتم به عملية الدق المصاحبة بالزغاريد والنقر على البندير، وترديد مقاطع غنائية.

2- الأيرادية الصغرى :

تقام الأيرادية الصغرى في صباح اليوم العاشر من يناير. يتم فيها رفع علم آيراد "العلام" ثم الإقبال على ممارسة طقس يثير انتباه الحاضرين، ويشكل إعلاناً لهم لكي يتجمعوا لمشاهدة المرشح لدور آيراد "أمزيانن أمقران"⁹ في الأيرادية الصغرى وهو يقوم بكسر بعض الجرات. يتم هذا الطقس من خلال تداول "العلام" بين العريفات المشاركات. توضع جرة من الطين - وسط فناء تدرت - مقلوبة على فمها وتحتها يوضع إسوار "الخلخال" من الفضة وفوقها بيضة، يتحلق الحاضرون حول الجرة، وأحد الأطفال المرشح لدور آيراد "أمزيانن أمقران" الذي يُطلب منه تهشيم البيضة وتكسير الجرة بقدمه. وقبل ذلك، يقوم بحركات يخطو من خلالها الجرة ثلاث مرات برجله اليمنى، ثم ينفذ الأمر المطلوب منه - عرفاً - بمساعدة الأسود الصغرى الذين يحاولون حمايته من ضربات الحاضرين وهجوماتهم واندفاعاتهم في اتجاه الجرة للحصول على إسوار الفضة الذي يسمح العرف لمن حصل عليه بالمشاركة في الأيرادية الكبرى. ولذلك فالوضع يستلزم من المشاركين أن يكونوا في مستوى المواجهة عبر السرعة في إنجاز المهمة والهروب نحو الخارج. وبقدر ما يعتبر هذا المشهد إخراجاً للمشاركين، بقدر ما هو امتحان لهم على التحمل والصبر والسرعة في الأداء والإنجاز والمواجهة استعداداً للآتي. وبذلك يندرج الطقس ضمن

شعائر- المرور إلى الأيرادية الكبرى، والذي يتم في جو احتفالي فرجوي ودرامي، يتخلله الصياح وإطلاق الزغاريد من قبل النساء والفتيات.

وبينما يتهيا المشاركون من الأطفال والعريفات والبراح لأخذ مواقعهم والقيام بمهامهم في التنشيط والفرجة والتحميس ودفع المساهمات، يكون آيراد أمزيان¹⁰، قد سبق آيراد أمقران إلى الجلوس في مكانه. ويدخل معه في مساومات ذات طابع تمثيلي هزلي، تدور وقائعها الارتجالية على فكرة أن الفتى يطلب من آيراد أمقران فدية مالية أو عينية لإخلاء المكان، ويلوح له بأنه يمكن أن يجلس على عرشه أيضا. وتدور التعليقات حول هذه الأدائيات المخرجة أحيانا، عندما يتجاوز المزاح حدوده، بتفجير المكبوت والتلويح بكلام غير مباح. ولتجاوز- مثل هذا الإحراج يقوم "المقدم الصغير" بتقديم هدية نقدية أو عينية (بيضة) للفتى أمزيان، ويرتمي عليه في حركة تمثيلية ليعانقه بحرارة فينسحب الفتى تاركا المكان للفتى أمقران.

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

3- عینوز آیراد :

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

يمارس عینوز آیراد كفرجة للتنفيس والضحك أثناء تجوال الأيرادية الصغرى في الشوارع والساحات والمنازل، من طرف الفتيات والأطفال. ومن الإكسسوارات التي تستعمل فيه نجد بالأساس: قلمونة ذكورية وسطل صغير. وتقوم فتاة بتمثيل المشهد بمساعدة فتيات أو نساء في الإعداد والإخراج. حيث تلبس قلمونة ذكورية وتسدل على وجهها غطاء الرأس من القلمونة بعدما يربط لها سطل صغير بحزام مع ترك يدي القلمونة مسدولتين إلى الأرض. وينطلق العرض الفرجوي بدخول الممثلة على الجمهور بشكل مفاجئ ومقنع. يبدأ الصراخ والضحك، ويطلق الجميع حول "عینوز آیراد" التي تبدأ في الرقص مع تشجيعاتهم التي تتخذ أشكالا متعددة، مثل إطلاق الزغاريد والتصفيق وترتيل جماعي لأبيات شعرية غنائية حماسية، والتي منها المقطع التالي:

يا عینوز زُواح هُنا أنا أخوك لا تُخاف

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

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

III- آيراد تامغرا (الثاني عشر يناير) :

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

وتميزت طقوس القنص واقتربت من فن التمثيل بدرجة كبيرة، بحيث تصور هذه الطقوس عند زواج الكونجو-مثلاً؛ كيف يخرج الرجال للقنص في طقوس واحتفالات تمتزج فيها الأفعنة والحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية، تتابع فيها تعبيرات الجسد والوجه بشكل هارموني، وتتسارع وفقاً لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئاً فشيئاً حتى تنتهي بتمجيد أفعال القانصين والاحتفال بهم.

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

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

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

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

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

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

ويسخر الشعب في عروض الأيرادية من الإنسان المغرور- المستبد، ويهاجم طغيانه، ويحمي القيم الفاضلة في الأشخاص الذين يعتدى عليهم من الناس الطيبين، ويتحمس في النهاية لانتصارهم على قوي الشر المعادية. وإذا كانت هذه التمثيليات لا تقتصر موضوعاتها على طبقة الحكام¹¹، فإنها أرادت أن تصطبغ بصبغة شعبية محضة، فاستمدت عناصرها من بيئات الشعب المكافح وأفراده العاديين. وعلى هذا الأساس فإنّ التداول الشعبي لهذه الممارسات التمثيلية، يمنحها باستمرار وظيفة في الوعظ السياسي غير المباشر، فهذا الوعظ في الأصل، هو وجهة نظر شعبية حيال الحكم. وهو من هذه الزاوية، يكشف عن طبيعة النزاع الدائر منذ أزمان بعيدة بين الحاكم والمحكوم، ويكشف عن الخرق الذي أصاب وثيقة العقد الاجتماعي المبرمة بينهما منذ القدم.

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

يعطي هذا الشكل الحيواني في التمثيل الممارس حرية في الانتقاد، أكثر من الشكل الإنساني في التمثيل أو البلاغي المباشر في الوعظ، ولا يخفى في تاريخ تطور الأدب العربي «ما أحدثته حكايات كليلة ودمنة من نقلة في تطور بناء الدلالة في الأدب العربي، فبعد أن كانت دلالة مباشرة، أصبحت دلالة رمزية»¹²

كانت هذه التمثيلات - أصلاً - موجهة إلي جمهور- من المتفرجين المتجمهرين في فضاء من الفضاءات الشعبية، وأن هذه الطريقة أكثر إثارة للانتباه، وتحقيق الاستجابة المطلوبة.

المبحث الثاني: شخصيات آيراد ثامغرا:

تعتبر شخصيات الأيرادية عنصراً أساسياً وثابتاً في عناصر- البنية الدرامية للنصوص المسرحية. تكون الشخصيات - في أغلب الأحيان - كائنات تحررت من كافة الانتماءات الاجتماعية وأفرغت من مضمونها السيكلوجي الخاص. هذه الشخصيات أنماط تكاد تكون بلا وجه ولا هوية فهناك لمقدم وآيراد والممثلون المقنعون الذين يضعون الأقنعة فوق وجوههم تلافياً لأي طابع فردي.

أولاً: - شخصيات العائلة الأيرادية

1- آيراد أمقران :

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

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

بالإضافة إلى الأساطير التي نسجت عن شجاعة الأسد واقتحامه ومدى تشبه أبطال الشعوب وعظمائهم به. ارتبط الأسد واللوة في الديانات الشرقية القديمة بمظاهر- مختلفة للآلهة الأم العظيمة. وكان الأسد أو اللوة

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

2- اللبوءة : 14

تمثل شخصية اللبوءة نقطة صراع داخل الاحتفالية حيث تعمل على تحريك مجرياته. ترمز اللبوءة إلى الأمومة والهوية والتراث والتشبث بالأرض. وهي الالتحام بالهوية الأصلية من أجل إثبات الوجود والأصالة والكينونة المحلية، أمام الانسلاخ الحضاري والتغريب والتفريط في المقومات التاريخية، والابتعاد عما تركه الأجداد من أسس البناء الثقافي والاجتماعي، وتعزيز الذات والحفاظ عليها في إطار التمسك بالهوية التي تعني الحياة والوجود.

3- آيراد أمزيان : 15

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

ثانياً: - شخصيات القوى المختلفة:

1- الشخصية الروحية، مُقَدَّم :

تُمثل شخصية مُقَدَّم القوة الثانية في الصراع الدرامي الأيرادي والقوة الإنسانية الحريصة على الخير. لا بد أن يكون "مُقَدَّم" كبيراً في السن وعاقلاً وعالماً وورعاً وتقياً ومحترماً من لدن أفراد المجتمع. ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وأكثر من ذلك أن يكون محباً لهذه العادة.

فهو الأمر النهائي، في يده عكاز¹⁶ صنعه من خشب البلوط، شحذه من مؤخرته، يتكى عليه وله فيه مآرب أخرى. فلم يكن يتساهل معهم في كل ما من شأنه الإخلال بالسير العادي للاحتفالية. يرى بعض المهتمين بالظاهرة الاحتفالية أن "مُقَدَّم" أخذ دور الكاهن الذي كان المرشد الروحي للقبيلة وهو مرفوق دائماً بمجموعة من الأفراد تمثل دور لعابين الدارة.

2- شخصيات القوة المنافسة، المقنعون :

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

- الذنب والقنفذ:

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

- الأرنب:

يضرب بالأرنب المثل في الاستسلام والنعومة والحذر والخفة!!

- الحمار أو أغول:

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

- الكلب أو أقرين:

وهو حيوان كثير الألفة، يتخذ الإنسان صديقاً، وهو رمز للألفة والصدقة والوفاء والإخلاص، دائم الجوع والسهر، يخدم الإنسان ليل نهار بدون كلل أو ملل، يدفع الأذى عن صاحبه، ويتردد اللصوص. وهو نوعان: أهلي ويلزم الإنسان في البيت ويقوم بالحراسة، وسلوقي يتخذ للصيد وحراسة الغنم، لا يؤذي صاحبه إلا إذا أصيب بداء الكلب، حينها يصير ريقه سما قاتلاً.

ثالثاً: - شخصيات بناء العرض:

1- لعابين الدارّة : 17

هذا الدور يقوم به جماعة تُنقن الإيقاعات البدوية خاصة النقر على البندير أو الدف والطبلة والناي أو " لفحل " .

2- حاملو الشعلة :

حاملو الشعلة أو ما يعرف آيراديا بحاملي "البُوص"، وتصنع الشعلة من نبات (الديس) وهي إنارة تقليدية تُحمل في الأيدي. ومن شعارات هذا الدور الأساسية: "النار تغلب السَّبْع". يحاول حاملو الشعلة إبراز قوة النار وهي المنافس الوحيد للأسد، الذي يعتبر المثال الأعلى للقوة والشجاعة. كما يقوم بعض الأفراد بالقفز واللعب فوق النار المحمولة الموقدة أرضاً.

المبحث الثالث: دراسة العرض الآيرادي

أولاً:- العرض الآيرادي المؤسس:

1- الاستهلال الآيرادي:

تجد أغلب لوحات الاحتفالية الآيرادية جذورها في المواسم السنوية الدينية لا تخرج في إطارها الشكلي وفي موضوعها وتحركاتها عن فنون العرض المسرحي الشامل.

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

وتعالج الأغاني التي تتخلل الاحتفالية مواضيع تاريخية واجتماعية وفكرية متعددة. وعلى سبيل المثال تمثل أغنية الشَّبْرِيَّة ظاهرة رفض بعض الأهالي فتح باب منازلهم لآيراد، حيث يرجى من خلال كسر الشَّبْرِيَّة¹⁸ التي تحوي الماء، وتطليق صاحبة البيت وبالتالي انهيار العلاقة الزوجية، لأن الشيء الذي يربط الأسرة هو الماء برمزه إلى الخير والبركة والقوت وبإهدار الماء تفقد الحياة. ومضمون هذه الأغنية كالتالي:

المجموعة: يا لقمرة لاله في غيَامَك وَلِي السَّبْع رَاهْ جَائِي يا ربي تحفظولي

الشَّبْرِيَّة لمعلّقة.. مولات الدار لمطلّقة (مرتين)

القول: هَرَسْ وزيد هَرَسْ.. يا ربي ما تتعرّسْ

هذا العام ما تدرّس.. ما تدرّس ما تدرّس

2- التهيئة الآيرادية :

أ- لعنة عدم فتح الباب للآيرادية:

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

يردد لمقدم، عند عتبة كل باب منزل الدعاء والتوسل وطلب الخير والرحمة لأهله، بغية الشفاء من "العين" و"التابعة" ويركز الدعاء أساسا على العوانس والشابات والشباب المقبلين على الزواج. ويتجه ركب آيراد نحو ضريح الولي "سيدي صالح" بجنوب شرق المدينة وهو عبارة عن معلم قد غاص في عمق الزمن، يستمتع المشاركون والجمهور- بساحة الولي الداخلية بمشهد الرقصات التقليدية ونغمات الفرقة الفلكلورية المسماة "لغابين الدّارة".

ب- العبارات المتداولة في النص / العرض:

تشير بعض العبارات كعبارة " أمولاي جَزْوانْ وجَزْ غَكْلْ " إلى الملك جِروان الذي كان يحكم مملكة تافسرة في القرن الثالث قبل الميلاد. أما أخوه فكان ملك منطقة الخميس وهو فروان الذي سميت عليه إحدى الأماكن في قرية أولاد موسى في بلدية الخميس.

وتشير عبارة " القرمة.. أبويا دُجَاجتي وَصُبَّتْها " إلى حادثة وقعت في احتفالية آيراد نفسها؛ أي أثناء الممارسة. فعندما دخل آيراد - كالعادة - بيت امرأة اسمها " القرمة " بحثت عن دجاجة لها في الخم فلم تجدها... فصرخت وقالت: " أبويا دُجَاجتي " وبينما كان الجمع يتوجه إلى البيت المقابل وجدت دجاجتها تحت كومة من الحلفاء. فقالت بصوت عال: صُبَّتْها؛ أي وجدتها. ومن حينها ترددت العبارة على شكل أغنية.

ج- إنارة الفضاء الآيرادي:

يقوم بعض الأفراد المقنعين على أصناف الحيوانات المختلفة (القنفذ والكلب والقط والخروف والحمار- والثعلب والديك والعُتروس والحصان) بجمع الحطب وإشعال النار الثابتة، ويتقدم حاملو لبوص لإضاءة الفضاء الأيرادي

د- حبل آيراد:

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

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

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

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

يحاول لمقدم في أول الأمر أن يبرز أهمية هذا الطقس الفلاحي الذي يرمز إلى السعادة والتسلية ونسيان الإرهاق الناتج عن الجهود المبذولة طوال السنة.

هـ - علم أو راية آيراد:

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

و- صاحب القلمونة

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

ز- اختيار تدرت أو منزل الاحتفالية:

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

ط- تطبيق القوانين:

يقوم المقنعون بدور الحراسة في تنظيم وتطبيق القوانين العرفية، فكل من يخالف هذه الأعراف يتعرض للضرب بسوط الأسود الصغار (أيراد أمزيان). فهم يجبرون الكوكبة على السير وراء لمقدم أو الانصراف بعيدا عن الاحتفالية. وأي تعرض إلى اللبوة (أغلاس) في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامره إلى المقنعين والضغط عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللعبة.

تتخلل بعض الأحداث الاحتفالية حين توجهها إلى أحد المنازل، كقذف الأسود بـ(البصيلة)¹⁹ وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل، وتعدّ غذاء الذئب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيوية ونشاط. وقد يرمز هذا السلوك إلى الصراع الذي كان قائما بين الرعية والقائد البربري، فقذف جنوده بالبصيلة يعني رفض الرعية للظلم والاستبداد الذي سلط عليها من طرف القائد.

وتهدف الفكرة الأساسية من معارك البصيلة إلى إشاعة الفوضى في أواخر أيام السنة المتهاوية والآيلة للذهاب تمهيدا لانطلاق سنة جديدة. في الماضي كان الناس يتراشقون بالفول الأخضر قبل استعمال

البُصيلة (تفاديا لعدم تبذير النعمة والغلة) أما الآن فهم يأكلونه طازجا أو مطبوخا في صحن لذيذ يسمونه "الفولية".

يتدخل أيراد أمقران لمحاولة طمأنة الغاضبين على الأسود طالبا من "العابين الدارة" تأكيد ذلك بالغناء والرقص والشعارات. فهم يأمررون - بذلك - صاحب البيت بفتح باب منزله للجماعة. وبعد هذه النداءات والشعارات يقوم صاحب البيت بتنفيذ أمر فتح الباب.

يرى البعض في دخول الاحتفالية إلى المنزل دخول البركة. وأول من يدخل البيت "المقدم" حيث يسلم على أهل البيت. ثم تدخل وراءه فرقة "العابين الدارة" وتتوافد بعد ذلك الكوكبة والمقنعين.

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

ثانياً: - المواضيع الأيرادية

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

1- التسريح :

لوحة مسرحية مستوحاة من وقائع الثورة الجزائرية الخالدة. يحمل الأيرادي عصا طويلة في أعلاها قرص قمر ويسلم المجاهد (التسريح) رسالة. يحمل المجاهد الرسالة ويضعها في عمامته.. يقبل رأس لمقدم الذي يمسح على وجهه.

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

تعني هذه الأغنية بأن المهمة التي أوكلت إلى المجاهد لأدائها قد أنجزت وبلغ الهدف المنشود. يداهم رجال السلطة الفرنسية البيت بحثا عن المجاهد. فلا يستدل رجال السلطة الفرنسية من أحد على شيء. وعليه يقومون بتفتيش البيت، ويلحون مرة ثانية على أحد الأيراديين إخبارهم بمكانه. فيقرر رجال الشرطة أن يأخذوا الأيرادي مكان المجاهد. وتصل أخبار مفادها أن المجاهد قد قتل في اشتباك مع الجيش الفرنسي. وتظهر الأم ذات الإرادة الحديدية وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثورة الجزائرية وضرورة انتصارها.. تظهر وهي تضع فوق جثة ابنها الهامدة علم الجزائر.

2- سليمان قريدا :

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

3- المهرج البليش :

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

البليش أخويا.. أغلاش تبكي

الفارينة.. ولات أرماد²⁰

كان لبليش يملك دكانا، يبيع فيه المواد الغذائية، وذات صباح وضع له أحد المقنعين الرماد في كيس "الفارينة". وبعد اكتشاف لبليش لهذا المقلب، بكى من شدة الغضب والحزن، وبقي على هذا الحال حزينا لمدة طويلة، فأقسم بأغلظ اليمين ألا يعود إلى ممارسة التجارة، فاحترف بعدها التهريج الأيرادي.

استعار لبليش رداء من رداء البهلوانات و"القرافوز" ومهرجي الميادين، وجعل خفة اللسان ولحركة مميزة كبرى من مميزاته، ووضع في يده "الهراوة"²¹ ثم جعل الأفكار والآراء والشتائم تتوالى من فمه دون انقطاع.

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

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

الدنيا غرور والوالدين بُرور

ولاخره عيشة هائية سُرور

مرضي الوالدين من الله مشكور

وعاصي أمه وباه ضُرور

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

أسد1: أَرْجُ للوراء يا مسخوط الوالدين

أسد2: خلي لمقدم يُخلص كلامه ولا يدعي عليك

أسد3: يكسيك ريش الدجاج وتابغ تاته

يعيش المهرج لبليش في الخيال ببساطة ويخرج منه إلى الواقع دون عناء. يطلب منه لمقدم أن يفتح الباب لتدخل منه امرأتان²². فيذهب إلى باب وهمي ويمسك بأكرة وهمية وهو يصيح بسخرية:

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

ثم يبدع في الرقص الشعبي المعروف باسم العلوي والعراك الشعبي²³؛ فيدير معركة طريفة بين الزوجتين المرشحتين له.

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

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

- مونودراما أو "مونولوج"²⁴.

- نزوع المهرج إلى التعبير عن نفسه وعواطفه بالحركات الصامتة.
- اللجوء، إلى ما يسمى بالنمر²⁵ وما تؤدي إليه الحركات " النمريّة " من مآزق، كغضب آيراد أمقران من حركات النمر العدو للذود للأسد.

4- آيراد أمقران :

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

5- اللبوة أو أغيلاس؛ المخاض :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6- أغنية التفاحة :

هرج ومرج وجيئة وذهوب.. ويعود العزف والرقص والغناء:

- التفاحة اللَّي في لُجْبَل العَالِي

- خُوتِي بُنِي عَمِّي دُو هَالِي.

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

7- دعاء الختام :

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

وأغلب ما يكون الدعاء جماعيا، وهو ما يرمز إلى التلاحم الروحي الذي يجمع بين ممارسي الأيرادية. فالدعاء من أوسع أبواب الارتباط والعلاقة بالله. ثم يأتي صاحب البيت ويقدم المال للمقدم، اعتقادا منه أنه يكرم الأجداد، وهو ثمن ما قدمه السلف للخلف.

ويقدم لمقدم مال الصدقة بدوره إلى شخصية تلقب بـ "صاحب القلمونة" للتكفل به والحفاظ عليه، وهو حامل لكيس كبير مصنوع من الصوف، والذي بدوره يعمل بمعية لمقدم على توزيع المال والأكل على المحتاجين في القرية بطريقة عفوية. فكلما ملأ الكيس ذهب به إلى أحد الفقراء ليفرغه.. ويعيد الكرة كلما ملئ الكيس²⁶.

ثالثاً: - التأريد المسرحي:

يعني التأسيس للمسرح الأيرادي، أو التأريد المَسْرَحِي في أوسع أبوابها كما هو متعارف عليها بهدف خلق تقاليد جديدة في المشاهد الأيرادية والكتابة الأيرادية وبناء العرض المسرحي الأيرادي والتمثيل والتلقي والعلاقة مع الجمهور. فالتأريد حالة من حالات إعادة إبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك. فهو تحدي للثابت وللخام، يقود إلى إدراك كنه الظاهرة الأيرادية وطابعها "ما قبل المسرحي" والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الواقع الجامد من خلال السعي المتواصل لبناء مسرح أيرادي أكثر فنية وجمالية. وبدون هذا الطموح يبقى الكرنفال بركة راكدة وأسنة.

1- لماذا التأسيس للعرض الأيرادي؟

كيف يمكن أن يؤسس – تاريخيا ومعرفيا وجماليا – لعرض أيرادي؟ وكيف يتسنى لنا أن نصوغ مسرحا يمكن من إعادة اكتشاف ذواتنا وفنوننا وطاقتنا، من جهة، ويتقاطع مع المسارح الأخرى من غير إقحام الآخر وسلطته، من جهة ثانية؟

يعتبر **فعل التأريد** كتابة تغترف من ثقافات محلية مازالت توحى بالحكمة والفلسفة والغنى الروحي. تخص هذه الكتابة خبرة الإنسان الحية وتخيالاته الإبداعية ورؤيته للواقع المعيش والمستقبل المنشود. ولهذا فهي وعي الإنسان بإنسانيته، في كل أنحائها الإيجابية والسلبية، وفي الإحساس بالذات والإحساس بالآخر. وسيظل آيراد ضرورة إنسانية معرفية ذاتية وموضوعية، وبخاصة في هذه المرحلة من واقعنا الجزائري؛ وهذا الواقع الإنساني المعولم. فأيراد هو اليوم رابطة الهوية والخصوصية في كل قرية سنوسية وجزائرية في مواجهة هذه العولمة التي تسعى لطمس الخصوصيات الثقافية، وفرض رؤاها وقيمها ومصالحتها. إن تنمية الخصوصية الوطنية والمحلية للفن والثقافة الشعبية والعالمية، هي من أهم الأسلحة لمواجهة هذه الهيمنة، ولحماية ودعم التنوع الثقافي. ويطمح **التأريد** إلى التغيير وإعادة التكوين بأدوات الواقع والطبيعة، وهو إبداع الخلفية التاريخية من خلال إبداع النص الدرامي والملابس والديكور، وتحقيق الشخصية عبر الاندماج؛ وإعادة بناء الحياة على المسرح ببناء مشهد جمالي على الخشبة مشابهاً للحياة.

ويعتبر المخزون الفني الذي يمنحه العرض الأيرادي **الخام**، وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي. وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في العروض المسرحية الأيرادية والتي انطلقت منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي. حيث دخلت الثقافة والمسرح في صراع بين ما هو تقليدي وحديث، بين ما هو أكاديمي وما هو تجريبي، وبين من يعمل في داخل المختبرات المسرحية المغلقة. ويُعتبر - من هذا المنطلق - هذا المسرح مسكوناً بذاكرة وطقوس هذا الشعب للوصول إلى معادل فكري ومشهدي - بصري - تطبيقي في تركيب الحدث أو الصورة. هذا هو - في نظري - المعنى الحقيقي لعرض مسرحي أيرادي يحمل بذور تطوره في المستقبل، وخاصة لأن **التأريد**:

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

2- الكتابة للعرض الأيرادي:

يقوم عرف الأشكال التمثيلية الأيرادية السنوسية؛ بتحويل المادة الفرجوية لعدد من العروض **الخامة** إلى فكرة صالحة دراميا. فهي تمتلك قابلية المعالجة الدرامية لما تمتلكه من حركة داخلية وخلو من الوصف والسردي يضعها ضمن الروافد المهمة للمهتمين بقراءة الموروث الشعبي، بشرط ما يقتضيه التحويل من الحفاظ على روح العرض/النص بتعديله أو تحريكه أو الانتقال به من بيئة إلى بيئة جديدة، بيئة تحمل مناخا وخصائص أخرى يتفاعل فيها المتفرج بما يسمى بالمزاج الاجتماعي، كاسرلا غربة المكان والعادات والأسماء.

يحدد الكاتب إطار عمله الأيرادي كالمسرحي تماما، وفقا لزاوية تناول؛ شرط مراعاة تعدد الألوان والأشكال وارتباط الكاتب بعناصر عرض تراثية أكيدة تحاشيا لأي اغتراب للمضمون. وقد ساند في ذلك انتقال الموروث الأيرادي من إنسان إلى آخر، ظل يمارسه في بعض العادات والطقوس في المناسبات والأزمات، التي توارث الاحتفال بها من الأغاني الفلاحية والموسمية – في شكلها التلقائي – فاستخدمت أدوات البيئة لانتقال الصياغة الفنية والشكل الفني الذي يتوقف على الخامات التراثية نفسها، والتي يتناول فيها المادة التراثية التي يختلط فيها التاريخ بالحكمة والموعظة والخيال، بهدف تأكيد الانتماء.

تعد تجربة الكتابة للمسرح الأيرادي قصيرة، ولكنها غنية بالأعمال التي أعطت بعدا جديدا لتعامل المسرح الجزائري مع التراث. حيث أن المسرح الأيرادي لم يتعامل مع التراث كمجرد خلفية مرجعية؛ بل كاستراتيجية إبداعية تدخل ضمن أحداث معمار التأليف المسرحي بقواعده وفنياته.

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

يستمد النص المسرح الأيرادي شخوصه الدرامية من المجتمع ومن موروثاته وأساطيره، فشخص الأيرادية تخضع للقوانين نفسها لذلك فإن قالبها الدرامي ذو أحداث وأفعال متعددة، وتتمحور هذه الأحداث والأفعال في علاقة الإنسان مع مجتمعه والصراع مع هذا المجتمع من جهة؛ وصراع الإنسان مع نفسه من جهة أخرى. ومن هنا يكون التعرف على هذه الظاهرة ومعطياتها ذا أهمية بالغة بإيجاد معالجة درامية لبنية الأيرادية الاجتماعية.

وأؤكد - في هذا الصدد - على أهمية كتابة النص المسرحي الأيرادي القوي طارحاً عدة تساؤلات مهمة: أي نص أيرادي هذا الذي يجب أن يمسرح؟ وما هي الأشكال التي يجب أن يتخذها لنفسه بعد هذا التمسرح؟

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

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

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

ترجع الكتابة لإبداعية الأيرادية إلى ما تبقى من طقوس تقنعية في الذاكرة، وهذه عودة ترجع بالأساس إلى إستراتيجية الاستماع إلى الذات والذاكرة. فالمسرح الأيرادي عمل يسعى واعياً إلى تحديد هويته؛ أي عمل يوظف الناتج الفني للماضي القريب ويتجاوزه سعياً إلى تأسيس قواعده الخاصة؛ واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته.

تتحدث الأيراديات عن الحاضر وما يحمله من شواهد الماضي. وعندما تكتب الأيرادية بدلالات الواقع والذات، تبدأ بتأمل ما في الذاكرة من وجدان، وتجعل من صورها وحالاتها مادة للكتابة الدرامية. وهو ما يجعل فعل الكتابة بهذه الطريقة فعلاً يقصد إليّ الخطاب المسرحية مجازات الخيال والواقع، وتجمع كل المفارقات التي تساعد على بناء الكتابة في دراما الفرد والجماعة. وهي تحلق في فضاءات متخيلة تجمع بين الذكريات والواقع الحياتي للمجتمع، وتبرز أعمالاً محملة برؤية تعمل على بناء جديدها بقديمها. ويفسح المجال أمام الواقع، ليجد وجوده في الكتابة المتخيلة وهي تطل على الإنسان والواقع من خلال عروض موسومة بدلالات الواقع والذات.

يطرح النص (المسرحي)، الذي ينبثق من الاحتفالية الأيرادية، أثرا أو صورة مؤثرة وكلية تثير التساؤلات في أعماق المتلقي بشأن الحياة وتفاصيلها، وذلك من خلال قراءة عميقة للذهن والوجدان. لذا يتمثل موقع الجمهور الأفضل في مجال الخطاب المسرحي في نظام العلاقة الماسك للشكل والمضمون بين الجملة الشعرية الشعبية الوصفية وبين الحس الدرامي المسرحي.

يجعل تناول العناصر البنائية والمكونة للنص الأيرادي بالتفصيل بدءا من اللغة، خطاب الحكي العام المباشر. إنها اللغة بصفاتها التوصيلية؛ أي أنها وسيلة وليست غاية بحد ذاتها، فليس المقصود بجمالية اللغة وثرائها هو مدى رونقها الخارجي؛ أو بالأحرى انزياحها الخارجي عن لغة العامة، فهذه اللغة، قد تكون لغة وصفية أكثر من كونها لغة تقف خلف الوصف. وكذلك لأنها لغة المؤلف لا لغة الشخص التي يتناولها النص. الأمر الذي يجعل التساؤل عن الضفاف التي وصلت إليها الكتابة الأيرادية، وعن الآفاق التي تستشرفها، وعن المنهج (أو المناهج) التي بدأت تتكون بلغتها وأدواتها ورؤيتها في علاقتها الجدلية بالممارسة المسرحية. هذا الحقل الذي ما زال ينتج أسئلة حول هذه الممارسة: تاريخها وخصوصياتها ومواطن الإبداع فيها وجوانب التقليد في سيرها وما أعطت من بحث عن نوع مسرحي ذي بُعد معرفي وجمالي.

رابعاً: - المقومات الأيرادية:

- أحصيت النص المؤسس الكامل للأيرادية من خلاله ثلاثة وعشرين خاصية يستوجب على الكاتب المسرحي الأيرادي التقيد بها كلية من أجل (مسرح أيرادي) هي كالآتي:
- 1- انعكاس لواقع حياة وعادات وطقوس المنطقة.
 - 2- إعادة الصلة بين العرض الأيرادي الخام كفعل "ما قبل المسرحي" والأيرادية كفعل مسرحي من جهة؛ وبين المجتمع والفن والحياة واستثارة الجمهور ليشترك في الفعل المسرحي من جهة ثانية.
 - 3 - الرقص الخاص بالمنطقة عنصر أساسي في بنية الدراما.
 - 4- الآلة الموسيقية مرئية.
 - 5- الممثل شامل: فهو يغني ويتحرك ويمثل ويعزف.
 - 6- الاهتمام بالأقنعة واستخدامتها في كل عروض الأيرادية. ويعود مبعث ذلك الاهتمام إلى أن للقناع شخصية أكثر تأثيرا وأدق تعبيراً من الوجه الإنساني.

- 7- تنظيم ساحة العرض بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والجمهور، ليتحول الممثل أثناء ذلك إلى ما يشبه الخطيب ويصبح الجمهور- مساهما في الحفلة الخطابية وفي الوقت نفسه مسرح الفرجة الذي يستقي أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي.
- 8- الحرص في مشاهدته التقنية التي تقام مواضيعها على أساس ميثولوجي تغرق الجمهور في جو أسطوري سواء بما يجلب من التراث الأيرادي أو يضاف عليه من خيال الكاتب.
- 9- تلتقي العروض الأيرادية جميعها في نسب واحد هو الشخصيات المسرحية الأساسية، والتي تنبع - رغم طابعها الأسطوري أو الرمزي العام - من الحياة والواقع، فتعبر عنها وتضيف إليها الفضائل والقيم. فالأصل في الشخصيات الأيرادية أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية لها وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة ومواقف صادقة وشبكة علاقات متداخلة وصور مقطعة من نسيج الواقع اليومي؛ ومنزعة من نسيج الواقع التاريخي ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان. والاستعانة بكل شخوص المسرح الأيرادي من شخصيات القناع (توظيف قناع الحيوان) وشخصيات العائلة الأيرادية لمقدم، الشاخ، الأسود، أيراد أمزيان، أيراد أمقران، أغيلاس اللبوءة). وشخصيات بناء العرض (لعابين الدارة وحاملي البوص). إلى جانب إبداع الكاتب لنفسه شخصيات قصته الأيرادية.
- 10- تحمل الألحان الموسيقية إلى جانب سائر عناصر العرض الأخرى، طابعا محليا وما تخفق به من إحساس غني بالبيئة السنوسية.
- 11- تصميم الرقصات تصميميا حيا معبرا وخاصة الرقصات التي تنتشر بين الصبية الصغار في الأيرادية الصغيرة.
- 12- تصوير بعض شخصيات الأيرادية تصويرا كاريكاتوريا.
- 13- تستخدم الأيرادية ثلاثة أنواع من الفضاءات :
- الفضاء العام: كله للعرض ولإجلال الجمهور، بحيث يصبح في هذا الفضاء الأفراد هم صانعي المشهد ومشاهديه.
- استعمال فضاء تدرج: حيث تتحول بعض المنازل إلى فضاء للعرض والفرجة، ويؤخذ الفضاء كما هو وتكيف الفرجة لموصفاته.
- الفضاء الركحي للعرض وفق النماذج الأريستوطيلسية أو الملحمية.
- 14- إنشاء الألفة والصراحة بين الجمهور والممثل، بإزالة المسافة والكلفة بين القاعة والركح، وإذابة الركح في القاعة أو الممثلين في الجمهور بغية تحقيق حدثا اجتماعيا يتولد فيه حوار حي وفعال يكشف الحقيقة ويحفز على التغيير في حركة متقدمة واعية. من خلال ظهور الشخصيات قبل أن يبدأ العرض، وكسر الإيهام التمثيلي بصعود الممثلين من القاعة وبالتوجه إلى الجمهور.

15- نمطية شخصيات العرض الأيرادي في كل نصوصها المسرحية، التي تتجسد في "المقدم" والمجموعة أو لعابين الدارة، والمسمع، والمهرج لبليش، وجروان، المقنعون، آيراد أمزيان أو الأسود الصغرى، آيراد أمقران، اللبوءة...

16- توظيف الأغاني الأيرادية.

17- توظيف الأدعية الجوهرية التي تمثل روح الأيرادية نفسها.

18- التذكير بالاحتفال بالمولود الجديد.

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

20- الامتثال للنظام الأيرادي.

21- احترام قواعد اللعبة الاحتفالية.

22- الحفاظ على رقصة الولادة من خلال الرقص الأيرادي الحقيقي.

23- قاعدة صراع المقنعين على دور آيراد أمقران في بداية العرض الأيرادي.

خاتمة:

لا أدعي ... أن هذا البحث تمكن من تحقيق كل الأهداف، والإجابة عن كل التساؤلات، لأن عنصر الإحاطة العلمية يبقى نسبيا.

أتمنى أن يكون هذا العمل باعث جهد على الاستزادة في هذا الميدان، على أن تتلوّه بحوث أخرى تسهم في إضاءة مسرح احتفالي جزائري صميم...

فهذا مجهود بذلته، ولا أدعي أنني أحطت بكل جوانب الموضوع، فالمجال لا يزال رحبا فسيحا، وما زالت المحاولات الجادة تنتظر الباحثين.

أخيرا أقول...

إنّ الأيرادية في مسرحها مثل الأرض العطشى التي تطلب الماء، لينبت الزرع الأخضر... والله اسأل أن يهيني التوفيق والسداد وهو من وراء القصد.

الهوامش:

1- آيراد لفظة أمازيغية تعني "الأسد"، بينما يستعمل مصطلح الأيرادية لتحديد المعالم المسرحية والدرامية في الأيراديات، إلى جانب الأدوات والآليات المتعلقة بالفن المسرحي والمرتبطة بقواعده الأرسطوطيليسية.

2- جون ويلييه، المتعة التراثية في مسرح بريخت، ترجمة : أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة 1980، ص 121.

- 3- بيتر بروك، خيوط الزمن : سيرة شخصية، ترجمة وتقديم : فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 47.
- 4- التأريذ: من آيراد وهي تكيف التراث الأيرادي بكتابة الحوار والمادة المسرحية التي تعرض، إلى عمل مسرحي.
- 5- على غرار هذا نشأ المسرح الحكواتي الذي يرفع شعار "لا نرفع ستارا". ويقول في هذا الصدد، المخرج والكاتب المسرحي اللبناني روجي عساف: " لا نرفع ستارا وليس لنا موعد محدد نبدأ فيه العرض".
- 6- مروان فاتح فاديري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر 2002، ص 15.
- 7- تستعمل أيضا المصاييح الغازية.
- 8- حمار التين.
- 9- الأسد الصغير الكبير.
- 10- الأسد الصغير
- 11- تتضمن كلمة آيراد أيضا مفهوم الحكم أو الزعامة.
- 12- رشيد الحسين، الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط: 1، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2000، ص 19.
- 13- يطلق عليها باللهجة المحلية " اللبية " زوجة الأسد الكبير.
- 14- ما يسمى بآيراد أمزيان ويمثل هذا الدور من خمسة إلى سبعة أسود، فكلما زاد عدد المشاركين، كلما تطلب زيادة عدد الأسود أو "السبعة".
- 15- عصا.
- 16- فرقة موسيقية لا يتجاوز عددها خمسة أشخاص، حيث يستخدمون آلات موسيقية بدوية تقليدية مثل البندير و"القال" كما يستخدمون آلات النفخ مثل الغايطة و"القصبة".
- 17- القلة.
- 18- نبات من عائلة البصل، يأكله الذئب، يسمى باللهجة المحلية (بصيلة الديب)، أما بالبربرية فيسمى (لبصل ووشن) وفي اللاتينية Scilla Maritua.
- 19- هذه اللوحة المسرحية والأغنية غير مسموح بها أمام منازل أهل البلش.
- 20- عصا غليظة أحد طرفيها يشبه المقرعة.

- 21- يستخدم الأيرادي في هذا المشهد تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضي بإسناد أدوار النساء إلى الرجال.
- 22- العراك الشعبي في المنطقة نوعان : العراك المعروف "المطرث" وهو خاص بالرجال، و"لُكماش" وهو عراك خاص بالنسوة.
- 23- المونودراما فن من فنون المسرحية قائم بذاته، خاضع لمقاييس البناء الدرامي الأريستوطيليسي أما المونولوج فهو- عبارة عن مقطع ضمن مسرحية يتخلل الحوارات القائمة بين الشخصيات.
- 24- حركات بهلوانية، تشبه حركات النمر- محسوبة بدقة، يقوم بها الممثل في مواقف معينة كي يستخرج الضحك وإغصاب الأسود.
- 25- هذه العادة اندثرت فأيراد يقوم اليوم بجمع المال.

المصادر والمراجع:

- الكتب باللغة العربية

- 1- إدريس يوسف، نحو مسرح عربي، دار الوطن العربي، بيروت 1974.
- 2- إسماعيل سيد علي، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر- والتوزيع القاهرة ومؤسسة المرجاح، الكويت 2000.
- 3- حجاجي أحمد شمس الدين، العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1987.
- حجاجي أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، جزآن، دار الثقافة، القاهرة 1997.
- 4- حنفي حسن، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981، ص11.
- 5- الحسين رشيد، الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط : 1، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2000.
- 6- خورشيد فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، الطبعة الأولى، بغداد 1992.
- 7- الدسوقي عمر، المسرحية العربية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
- 8- رمضان محمد الصالح، الذكرى الأدبية لزيارة الفرقة المصرية دار الحديث تلمسان برئاسة نابغة المسرح العربي الأستاذ يوسف وهبي، مؤسسة العصر للمنشورات الإسلامية، وزارة الشؤون الدينية والأوقاف الجزائر، الطبعة الثانية 2003.
- 9- سرحان سمير، المسرح والتراث العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975.
- 10- سلامي عبد الرحمان، البناء التراثي في مسرح الجزائري، مطبوعات البرزخ، الجزائر- 2001.
- 11- عرسان علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.

- 12- المسكينى الصغير، الثقافة الشعبية وفضاء الحلقة الدرامي أو مسرح الحلقة بالحي المحمدي، ندوة حول جوانب من الثقافة الشعبية بالدار البيضاء، كتاب مشترك، منشورات كلية الآداب عين الشق، جامعة الحسن الثاني، سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001، ص51.
- 13- مرسللي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1983.
- 14- منيعي حسن، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1992.
- 15- يونس عبد الحميد، الحكاية الشعبية، دار آفاق عربية، كتاب الجيب، القاهرة 1989.
- الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

- 1- آدموند ديستان وبن حجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين: عناصر من الثقافة الشعبية، تعريب حمداوي مأمون، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس 2001.
- 2- بارت رولان: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا وحسين سحر، دار نوفال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1988.
- 3- باركر كليف، الألعاب المسرحية، ترجمة: منى سلام، أكاديمية الفنون، القاهرة 2003.
- 4- باربا أوجينيو، أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995.
- 5- بال ألفراد، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين: دراسة تاريخية وأثرية، تقديم وتعريب: محمد مأمون حمداوي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2001.
- 6- باورز-فبيون: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، مراجعة محمود خليل النحاس، منشورات دار الكتاب العربي لطباعة والنشر القاهرة مصر، الطبعة الأولى 1986.
- 1980.
- 7- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت 1981.
- 8- عزيزة محمد، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة 1971.
- 9- علولة عبد القادر، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة جمال بن عربي، مراجعة جمال صدقي، منشورات دار الثقافة، وهران 1994.
- 10- هجرتي راب ألكسندر، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- 11- ويليه جون، المتعة التراثية في مسرح بريخت، ترجمة: أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة 1980.

