الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

المحافظة السامية للأمازيغية
- م س أ -

المسرح الجهوي لبجاية
- م ج ب -

المهرجان الدولي للمسرح ببجاية
Festival International du Théâtre de Béjaia
FITB

فعاليات
الملتقى الدولي

ما قبل المسرح و أشكال تصورات العرض المسرحي في الثقافات القديمة : إفريقيا الشمالية و آسيا

المهرجان الدولي الخامس للمسرح ببجاية

م س أ / م ج ب
2014

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵡⵔⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵙⴷⵡⵉⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ما قبل المسرح و أشكال تصورات العرض المسرحي في الثقافات القديمة :
إفريقيا الشمالية و آسيا

نُشر هذا الكتاب من طرف
المحافظة السامية للأمازيغية

www.hca-dz.org

الإيداع القانوني : 5131-2014
ردمك : 978-9947-865-52-1

تصميم و إخراج
رمظان عبدالنبي

مصور الملتقى
جمال بوعلي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

المحافظة السامية للأمازيغية **المسرح الجهوي لبجاية**

فعاليات الملتقى الدولي

ما قبل المسرح و أشكال تصورات العرض المسرحي في الثقافات القديمة :
إفريقيا الشمالية و آسيا

المهرجان الدولي الخامس للمسرح ببجاية

ببجاية
2 و 3 نوفمبر 2013

تحت إشراف السيد سي الهاشمي عصاد

م س أ / م ج ب
2014

الفهرس

الكلمة الافتتاحية	9
كلمة المنظمين	11
إشكالية الملتقى	13
نبذة شخصية	17
ملخصات المداخلات	23
المداخلات	31
توصيات الملتقى	57

الكلمة الافتتاحية

أتوا من كل صوب لكن بصوت واحد، لاستكشاف موضوع «ما قبل المسرح» و التقينا في بجاية، في إطار المهرجان الدولي لنحي حكايات، و التي سمحت لنا في الأخير بمعرفة أكثر على الأصول المنسية للمسرح الذي نصنعه اليوم لنبدأ جميعا، باحثين و رجال مسرح لإعادة الاعتبار لتصور مسرح خاص بالجزائر.

الدروب التي سلكناها حتى بجاية، المدينة التاريخية العتيقة، و التي أصبحت اليوم ملتقى لا بديل عنه للمسرح العالمي، عبرت بنا ببلدان بعيدة كاليبان أو قريبة كالبرتغال، كما هو حالي و حال ماريا دا قرسا.

لكن، كلنا جميعا إستجبنا لنداء بجاية، و أصبحنا مسافرين مسرحيين، حاملين في حقائبنا حلم رؤية هذه المدينة الرائعة تتحول إلى ركح شاسع للمسرح العالمي، على صورة أفينيون مغاربي و إفريقي. تلكم هي الرغبة القوية التي يطلقها مهرجانها الدولي للمسرح والذي أتيحت لنا الفرصة، أنا و ماريا دا قرسا بفضل دعوتكم، أن نكتشفها في 2012 و 2013.

هذا هو الحلم، حلم واقعي، الذي نحن و أنتم أصدقائي الأعزاء، السيد عمر فطموش محافظ المهرجان الدولي للمسرح لبجاية، رجل المسرح الذي لا يتعب و الذي يحلم بركحٍ كبير قادر على لَمِ جميع أنواع المسرح من جميع القاراتً. السيدين جميل عيساني و سي الهاشمي عصاد، المنسقين العلميين للملتقى، الذين سمحوا لنا أن نكون نحن أيضا لمدة يومين ممثلين على ركح الملتقى الدولي حول المسرح فواصلوا.

حلم أقرب على الواقع كما تبرزه البرمجة الرفيعة لدورة 2013 و التي استطاعت أن تمزج بين الماضي و الحاضر و بين الأصالة و المعاصرة. حلم أصبح أقرب إلى الوقع بفضل قوة الإيمان و العمل الدؤوب لكل الذين يؤمنون اليوم بأن المسرح يمكن أن يكون جمع من المواطنين، المؤلفين، الممثلين و باحثين و بكل بساطة مواطنين مجتمعين في رحب، للتشاور و البحث عن عالم أفضل، في عالم مزقته الصراعات و شوهته الحروب و عدم التسامح.

تشكراتي لكم أصدقائي الأعزاء و أنا أبعث لكم بتحياتي الحارة.

كلمة المنظمين

الملتقى الدولي تحت عنوان «ما قبل المسرح، و أشكال تصورات العرض المسرحي في الثقافات القديمة في شمال إفريقيا و أسيا» و من تنظيم المهرجان الدولي للمسرح ببجاية بالتعاون مع المحافظة السامية للأمازيغية.

هذا الملتقى العلمي، الأول من نوعه في الجزائر، سيعقد يومي 2 و 3 نوفمبر 2013 القادمين في مدينة بجاية. و يندرج هذا الملتقى كإستمرارية للبرنامج الشامل للمهرجان الدولي للمسرح لبجاية (من 29 أكتوبر إلى 5 نوفمبر 2013) و أحد أهدافه هو إعادة الاعتبار لأهم أشكال العرض الفني في الثقافات القديمة، مع تسليط الضوء على الجزائر بغية توطيد تصور لمسرح خاص بالجزائر.

محافظ المهرجان

عمر فطموش

منظمي الملتقى

سي الهاشمي عصاد

جميل عيساني

منظمي الملتقى : جميل عيساني، عمر فطموش و سي الهاشمي عصاد.

إشكالية الملتقى

يسعى الملتقى الدولي الذي تحتضنه مدينة بجاية، على مدار يومين، في إطار المهرجان الدولي للمسرح بين 29 أكتوبر و 5 نوفمبر 2013 إلى بعث نقاش ذو صلة مباشرة مع شعار المهرجان الذي يهدف أساسا إلى :

- تقديم نظرة دقيقة حول مختلف العروض المسرحية الشعبية المتداولة في شمال إفريقيا و آسيا مع الطرح المفصل للخصوصيات و أوجه الشبه بغية التعمق في أصول المسرح القديم في الفضاء المتوسطي و المشرقي و خصوصياته في العرض و التقديم.

- تقديم حصيلة لأهم الأبحاث العلمية المنجزة في الموضوع و طرح أبعاد جديدة للبحث حول مختلف أصناف العروض المسرحية كالكرنفال، العادات، الأساطير، القصص، الأقنعة، البراح...

- إعادة الاعتبار لمختلف أصناف العروض مع التركيز على الخصوصية الجزائرية لبعث تصور خاص بالمسرح الجزائري.

أننا نجد العديد من الأبحاث أنجزت في هذا الموضوع والمتداولة في الكثير من البلدان، لكن لم تتاح الفرصة للمناظرة بينها و هو الأمر المراد من خلال الملتقى الذي ستحتضنه مدينة بجاية وذلك بفتح المجال للنقاش المشترك ولأول مرة بين باحثين قادمين من مختلف أرجاء العالم كالصين، كندا، المغرب، إيطاليا، كورسيكا (فرنسا)... و كذا من مختلف ربوع الجزائر.

يعتبر الملتقى فرصة لجميع الباحثين المشاركين لتبادل وجهات النظر والتجارب كما سيفتح المجال للكتاب و كل المهتمين بالثقافات القديمة بعرض تجاربهم من خلال الصور و الفيديوهات المنجزة حول الموضوع.

مواضيع النقاش

- مختلف أشكال تجسيد العروض : الكرنفال و الأقنعة في الثقافة الأمازيغية.

- التقاليد المسرحية الأسيوية، التقاليد الدرامية و أهم الأصناف.

- ظروف الإنتاج المسرحي.

- الأثر الإجتماعي للإنتاج المسرحي (البعد الثقافي و الإجتماعي).

يتبين انه من الضروري توطيد الرؤى حول علاقة التواصل بين أشكال العرض من خلال إزدواجية :

- المسرح الموازي (الشعبي) – الكرنفال،

- الفضاء القروي - السمعي البصري،

- مسرح الشوارع - المقاهي و الفضاءات الشعبية.

نبذة شخصية

دلال مقاري باوش

تعتبر دلال مقاري من الفنانات الأوائل في الوطن العربي في تبنيها لفنون الفرجة الشعبية، وخاصة خيال الظل وذلك حسب تصنيف اتحاد العرائسيين العالمي «الأونيما». وعلى ذلك فهي أستاذة المسرح الشرقي خيال الظل في ألمانيا، إضافة إلى تطويعها «السيكودراما» كمنهج تدريبي حديث في معاهد الدراما.

عواطف نعيم

هي كاتبة، مخرجة، ممثلة وناقدة حاصلة على شهادة دكتورة في الفلسفة تخصص فن، بجامعة بغداد كلية الفنون الجميلة. مثلت المسرح العراقي في المحافل العربية والدولية و حازت على العديد من الجوائز بالتمثيل والإخراج والكتابة المسرحية في أكثر من محفل عربي ودولي. قدمت للمسرح العراقي العديد من العروض المسرحية كتابة وإخراجا (المسرح القومي العراقي)، (المسرح الشعبي)، (مسرح اليوم). كما عرفت أيضا مسيرتها الفنية تقديم أعمال درامية تلفازية وسينمائية وإذاعية. ونشرت لها الصحف العربية والعراقية والمجلات الثقافية العديد من المقالات النقدية والتنظيرات الدرامية.

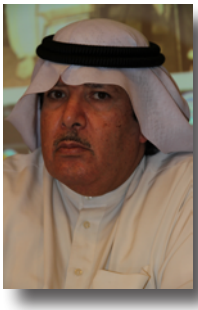
لخضر منصوري

من مواليد 9 أكتوبر 1967 بسعيدة، الجزائر، متحصل على شهادة دكتوراه علوم، تخصص إخراج مسرحي حول موضوع : التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي (قراءة في الأساليب والمناهج) سنة 2011. هو الآن أستاذ محاضر بقسم الفنون الدرامية -جامعة وهران- منذ 2002. يترأس فرقة بحث بمخبر «أرشفة المسرح الجزائري» بقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة وهران، أخرج العديد من المسرحيات. بالإضافة إلى إسهاماته بالعديد من المقالات والدراسات النقدية بمجموعة من المجلات الوطنية والدولية منذ 2006.

عزيز خيون

هو ممثل، مخرج وباحث مسرحي عراقي، أسس المسرح المحترف بغداد الذي يترأسه حالياً. بالإضافة إلى تأسيسه لأول مهرجان دولي يعنى بالمونودراما في إمارة الفجيرة في دولة الإمارات العربية، مثل مسرح بلاده في مختلف المحافل والملتقيات والمهرجانات المحلية والعربية والدولية، التي نال فيها العديد من الجوائز كممثل وكمخرج مسرحي. نشط الحركة المسرحية في الكثير من الدول العربية و قدم العديد من البحوث والكتابات في الصحف العراقية والعربية وكذلك المجلات التي تعنى بالظاهرة المسرحية. كما أخرج العديد من الأشرطة التلفزيونية والوثائقية والدرامية.

نادر القنة



من دولة الكويت حاصل على شهادة دكتوراه الفلسفة في الدراما وعلوم المسرح من جامعة نايتس بيرج في كوبنهاجن في مايو 1996، دبلوم الدراسات الأكاديمية العليا في الدراما من أكاديمية الفنون بالقاهرة، المعهد العالي للفنون المسرحية فبراير 1985. شهادة البكالوريوس في النقد والأدب المسرحي من المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت 1980. عمل أستاذا للتعليم العالي بالعديد من المعاهد والجامعات. تخصص في الفنون المسرحية مشرفا على 11 رسالة أكاديمية جامعية في الدراما وعلوم المسرح بين رسالة بكالوريوس ودكتوراه.

يعد الدكتور نادر القنة من أهم الفاعلين في حقل البحث في مجال الفنون الدرامية وله إسهامات كثيرة من خلال أبحاثه العديدة والقيمة بالإضافة إلى البرامج الإذاعية والكتابات الصحفية التي تنشر في أهم المجلات المتخصصة. قام بتأليف11 مسرحية وإخراج 4 مسرحيات حازت على تقديرات تشجيعية في العديد من المهرجانات الدولية. النشاط المسرحي والإنتاج الأدبي الوفير اللذان عرف بهما نادر القنة جعلا منه ناشط فعال في العديد من الهيئات الاستشارية.

جميلة مصطفى الزقاي

عضو مقرر بالعديد من لجان التحكيم بالكثير من المهرجانات الوطنية والعربية منها وكذا في اللجنة العلمية لأكثر من ملتقى علمي بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف الوطني منه والدولي. كما عينت بلجان التحكيم الخاصة بمسابقات التأليف المسرحي بالجزائر و الإمارات العربية. وكذا باللجنة العليا لـ»عام

المرأة في المسرح العربي» بالهيئة العربية للمسرح بالشارقة وأسهمت بمشاركاتها الكثيرة في المهرجانات والمؤتمرات والندوات الوطنية والدولية.

نشرت جميلة مصطفى الزقاي الكثير من الدراسات والمقالات في النقد المسرحي بالكثير من المجلات العلمية المحكمة الوطنية والدولية... وقامت بتأطير بعض الورشات التكوينية في مجال الكتابة والنقد المسرحيين بالجزائر، ولها كتب قيد النشر في مجال النقد المسرحي والترجمة.

ملخصات المداخلات

السيكودراما في تنشيط و إحياء فنون المسرح في التراث الشعبي : الراوي، وصندوق العجب وخيال الظل.

دلال مقاري باوش
أستاذة المسرح الشرقي.

لم يخلو التراث العربي، من الظواهر المسرحية المبكرة التي ازدهرت كنوع من الأدب الشعبي والفرجة الشعبية على اختلاف أشكالها التعبيرية، حيث تبلورت أنواع من الفرجة لها أصولها الفنية وقواعدها المتعارف عليها وتميزت بثقافة أصيلة تستمد إرثها الحضاري من التراث القومي. وبتطور فنون الفرجة الشعبية «كالراوي والكراكوزاتي» بدأ التطور الملموس لنوع من الأدب الشعبي الموازي الذي أدى وظائف متعددة كالكتابة الشعبية للتاريخ العربي، و وظيفتي الإرشاد والتعليم ؟ وبالعودة إلى هذه الفنون التراثية وعلاقتها بالفنون المعاصرة، إنما هي مقدمة لتلاقح فني وتقني يسعى إلى الامتداد بين الفنون وليست القطيعة، تحت شعار : من النبع الصافي ترتوي الجذور.

السينوغرافيا المتغيرات على مدى عمر المسرح.

عواطف نعيم
دكتواره فلسفة فن جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة،
العراق.

لعل مصطلح السينوغرافيا احد المصطلحات المهمة التي فرضت حضورها على المشهد المسرحي العالمي بوصفه احد العناصر الرئيسة في مكونات العرض المسرحي لاسيما بعد تبلور دور

المخرج في المسرح فما هي السينوغرافيا... تعرف السينوغرافيا بأنها (فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ويعتمد التعامل معه على استثمار الصور والأشكال والأحجام والمواد و الألوان والضوء) وتمنح العرض المسرحي تميزه وخصوصيته لاسيما بعد أن تعددت المدارس الإخراجية وتطورت عبرها أساليب الأداء المسرحي وطريقة التعامل مع فضاء العرض الذي خرج من حدوده التقليدية إلى حدود أوسع عد اليونانيون ومنذ بدايات المسرح أن السينوغرافيا هي (فن تزيين المسرح وديكور الألوان الذي ينتج عن هذه التقنية) في الوقت الذي عد فنانو عصر النهضة أن السينوغرافيا هي (تقنية تعتمد على رسم وصبغ قطعة قماش تعلق في أسفل المسرح على شكل امتداد للمنظور نفسه) أما مارسيل فريد فون فيقول أنها (معالجة الفضاء واللعب بالزمن بهدف تقديم عرض) ويعرفها سامي عبد الحميد بقوله (أنها تصميم المناظر) أما عواطف نعيم فتقول (أنها التخطيط المشهدي في العرض المسرحي) وقد يختلف مفهوم السينوغرافيا عبر مراحل تطور فن المسرح لكنه لا يخرج عن حدود استخدام عناصر العرض في الفضاء المسرحي من مفردات ديكورية وإضاءة وألوان إلى مؤثر صوتي وموسيقي إلى زي ثم حركة الممثل وزمنه داخل فضاء المسرح الذي يضم العرض إذ أن (الزمانية هي عملية يتحول بمقتضاها محور المسرح إلى محور النتائج) ولكن التطور الحقيقي لفن السنوغرافيا ظهر سلطة المخرج التي برزت واستقلت منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر.

الجسد قائلا.

عزيز خيون
مؤسس ورئيس محترف بغداد المسرحي،
العراق.

منذ الأزل كان الجسد البشري وجودا في هذا الوجود، ووسيلة بالغة الأهمية في التواصل والتفاهم بين بني البشر، سبقت سلطة الملفوظ، حيث الجسد المتناسق المتناغم في خطوطه، منحنياته وزواياه، الجسد القائل الذي يعيش صورا من الابتكار اليومي اللايتوقف، إيماءات و إشارات ورموز، احتفالا بالمعنى. إذا بالتالي الجسد في الحياة ما هو إلا وسيط استثنائي في إبلاغ الحاجات والرغبات و الأماني، ودالته الحركة بجميع أشكالها الجزئية، الموضعية والانتقالية، و أيضا قياساتها واتجاهاتها. و كما حدد العلماء أن ما نسبته 60% من التواصل البشري، ينجز من خلال الطاقة الخلاقة للجسد... والجسد في حركة تعبير دائمة حتى وان ثبت. ولحيويته وطبيعة تكوينه في اصطياد ونحت المعنى نراه يرفض التحييد والتهميش ويتمرد، على السكون والتحجر، بل هو عاشق ولهان للحرية والحركة، حرية القول والفعل، فهذه هي طبيعته، طبيعة منفتحة لا منغلقة، تلقائية لا متصنعة... ولكن ما الحيلة والعمل عندما يكون قد حكم على هذا الجسد الأعجوبة بالإلغاء والحجز والتهميش، والتقلب في دوائر من نار الخوف والقلق والرعب، من عواصف اللامان، هنا وفي هذه الحالة تنكمش اذرعه الطاقة الجسدية، يخفت بريقها، تفقد لسانها وتصاب بأفة الظمور والخرس...

ففي نشاط الظاهرة المسرحية منطقة انشغالنا الجميل، نجد أن للجسد الفضيلة الكبرى في إبداع وتدويل الأفكار والمعاني. فهو النص المنفتح الغني والدال الحيوي، والعلامة المتقدمة في إظهار و إبراز مضامين الدور، من خلال شبكة الأداء الحركي والجسماني للممثل، ويظهر لنا ثراء الجسد بأبرع صوره في فعاليات المسرح الشرقي في الهند والصين واليابان، حيث يشهد الجسد ربيعه المثير، عن طريق عدد غير قليل من

الحركات الدالة والموحية... ولما كان الجسد هو الآلة الموسيقية التي يعزف عليها الممثل تجليات دوره المسرحي، فسيظل الممثل المسرحي في العراق وبرغم ما يعانيه ويكابده جسده من تشويه وقمع و إلغاء وجور، يصر على ما حباه الخالق من نعمة الحرية وجمال الخلقة، ويناضل من اجل الخلاص من اسر سجانيه، مهما اختلفت وتنوعت صورهم، والانفلات جهة فضاءات الحرية والجمال...

تجليات الحلقة في المسرح بالجزائر.

لخضر منصوري
دكتوراه علوم تخصص إخراج مسرح،
وهران، الجزائر.

تتضمن كل تظاهرة شعبية شكلا مسرحيا في طياتها، وتحمل قدرة توسيع فضاء اللعب وتوظيف مجموعة من اللغات السمعية والبصرية (الأصوات والأهازيج والتصفيق والغناء والرقص)، والمسرح غريزة تطفو تعبيرا أوليا لدى الإنسان منذ العصور الماضية، فإن جل طقوس الرقص والغناء والمواكب وقصص الأبطال والحكايات السردية وغير ذلك من الفنون الشعبية، تعد بمثابة أشكال أو ظواهر مسرحية رافقت الإنسان منذ سالف العصور.إن استلهام التراث يحدد معرفة المبدع باللحظات التاريخية التي يحاول استلهامها لاستنطاق ما تحتويه من مخزون جمالي، فالأجناس الأدبية ترتبط بالمتغيرات الاجتماعية وبذلك تكون التغيرات التي تصاحب لحظة الإبداع هي الدافع لتوظيف التراث وعرضه على الجمهور وينطبق ذلك لحظة العرض التي يقدم زمنين، الزمن الماضي المتمثل في الموضوع التراثي والزمن الحاضر المتمثل في العرض نفسه، شريطة توظيف الرؤية الجديدة أو قراءة التراث بعين الحاضر وتأويلها.وفي هذا السياق، يتحقق ذلك ليس فقط في

ارتباط المسرح بالمتغير السياسي و الاجتماعي، ولكن أيضا في ارتباطه بالقيم الكبرى، مثل القلق الإنساني والموت والخير والشر فالمسرحيات الكبرى التي استلهمت من التراث وحققت خلودا حملت مضامينها قيما كبرى كما يؤكد ذلك عبد الكريم برشيد، «الكاتب لا يرصد الوقائع ولكنه يؤرخ للوجدان»·من هذا المنطلق تحاول المداخلة تسليط الضوء على مفهوم الحلقة، باعتبارها أقدم الفنون الأدائية في مناطق المغرب العربي، وهي بمثابة تمسرح في شكله البدائي، أي أنها تتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور التي تصدر عن المداح أو الحلايقي أو القوال.

المداخلات

لخضر منصوري
دكتوراه علوم تخصص إخراج مسرح،
وهران، الجزائر

تجليات الحلقة في المسرح بالجزائر.

لقد اكتشف الأثنوغرافيون الأوائل الذين حلوا ببلدان شمال إفريقيا، قبل مجيء الاستعمار تراثا شعبيا زاخرا، وانبهروا طويلا أمام تعدد مظاهر الفرجات والتقاليد و العادات التي جعلت من هذه البلدان خزانا حقيقيا لمخلفات الماضي التليذ ومتحفا حياً، لما تحويه وابتدعته الذاكرة الشعبية بعيدا عن بلاطات السلطة، و كان من البديهي لأن يدفع هؤلاء فضولهم إلى التساؤل عن سر غزارة التراث في هذه البلدان، إلا أنهم لم يجدوا سبيلا إلى تفسير هذه الظاهرة سوى بما لاحظوه من نزعة تأصلت في جذور التاريخ عموماً، ولدى سكان هذه البلدان، إلى الحفاظ على هويتهم المحلية وحماية ذاتهم وذاكرتهم مما كان يتهددها من جراء رياح الاستعمار[1] التي كانت قد بدأت تعصف بلا

[1] عرفت الجزائر أثناء الاستعمار محاولات عدة لطمس تراثها،و معالمها التاريخية -أضرحة الأولياء الصالحين ،مساجد ،و بعض العادات والتقاليد -ينظر ، الجزائر في حرب لمحمد تقية (L'Algérie en guerre, page 158).

هـوادة، مسـتهدفة المجـالات الأكثـر حيويـة فـي المجتمـع وكذلـك مـا حملـت القـرون السـابقة فـي طياتهـا. فـي غيـاب عـدة مظاهـر فنيـة كالمسـرح وسـواه مـن الفنـون البصريـة، إلا أن مجتمعـات هـذه البلـدان عرفـت عـدة أشـكال فنيـة خاصـة منهـا المسـرحية، وبعـض الآداب الشـفهية كالشـعر الشـعبي، والشـعر الملحون وفنون الارتجال كالحلقـة ومـا إليهمـا، فارتفعـت فـي بدايـة العشـرينيات الدعـوة إلـى المحافظـة علـى هـذا التـراث وحمايتـه مـن الضيـاع، عـن طريـق إخضاعـه لخطـط التوثيـق و التصنيـف و البحـث. وقـد تمـت بعـض المحـاولات التـي مكنتنـا اليـوم، أن نقـف علـى نمـاذج أصليـة ممـا جـرى تسـجيله أو تدوينـه، مثـل نصـوص الملحـون وفنـون الوشـم[2] لكـن ثمـة نمـاذج و أشـكال فنيـة، لـم تندثـر إلا فـي أواخـر الثمانينـات والتـي كانـت تقـام فـي بعـض المـدن الداخليـة المعروفـة بتظاهـرة «الحلقـة»، الشـكل الـذي حـاول العديـد مـن المسـرحيين إسـتلهامه وتجريبـه ولعـل ولـد عبـد الرحمـن كاكـي و عبـد القـادر علولـة مـن أهـم الأسـماء فـي الجزائـر التـي صنعـت تصـورا لمشـروع مسـرحي جديـد فـي المسـرح المعاصـر، نـاهيك عـن أرقـى تجربـة فـي المسـرح العالمـي و التـي تأثـرث بالمسـرح فـي شـمال إفريقيـا حينمـا زار بيتـر بـروك المنطقـة و فعـل تفكيـره و منهجـه مـن خـلال تأثـره بالأشـكال الفرجويـة الشـعبية و بخاصـة الحلقـة.

«Pour faire face à de nouveau publics, nous devons tout d'abord être en mesure de faire face à des sièges vides».

Peter Brook, extrait de : *Ssalem, la révolution théâtrale actuelle en Angleterre.*

الحلقة ومغامرة التمسرح

تأخـذ الحلقـة اسـمها مـن شـكلها الدائـري وفضائهـا الهندسـي المميـز الـذي يتحلـق حولـه المتفرجـون بحيـث يتوسـط صاحـب الحلقـة مركزهـا و هـو يواجـه، مـن موقعـه ذاك، جمهـوره، ممـا يجعلـه يتحكم فـي المشـهد بكاملـه «وقـد تضيـق تلـك الدائـرة إلـى حدهـا الأقصـى، فـي حالـة حلقـة رواة السـير الشـعبية مثـلا و حلقـة العرافـة و ذلـك لحاجـة المسـتمعين إلـى التقـاط جزئيـات الخطـاب المرسـل، أو طالبـا

[2] حسـن البحـراوي / المسـرح المغربـي / بحـث الأصـول السوسـيو ثقافيـة / المركـز الثقافـي العربي / ص 19/ط1 1994.

لما يكفي من حميمية أثناء الاستماع[3] ضمن هذا الفضاء الرحب يقوم «الحلايقي» بعدة حركات وتعابير جسدية ويتنقل بسرعة وحرية وينجز حركات وألعاب بهلوانية يستدعيها العرض المقدم للجمهور.

المعروف أن الحلقة كعرض شعبي تقام بالأمكنة الفسيحة كالأسواق والساحات العامة وخارج أسوار المدينة (خاصة في المغرب الأقصى) أو على هامش المراكز السكانية و التجارية و قد تميزت مدينة وهران كسائر مدن الغرب الجزائري بهذه الظاهرة، خاصة بحي «المدينة الجديدة» و«سيدي الحسني» التي كانت تجلب إليها جمهوراً كبيراً، من هواة السمع و هواة المخيلة الشعبية. ويمكن القول بأن الموقع الذي تتخذه الحلقة لا يهم كثيرا في النهاية، إذ لا علاقة له بنوعية العرض و الفرجة التي تقام أمام الناس، كما يمكن القول بأن الحلقة تتم في أي مكان فسيح، لكن الجدار البشري ضروري لتستكمل الحلقة عناصرها وتحقق أهدافها، من خلال فضاء دائري مفتوح على كل متفرج، يريد أن يرى أو يسمع أو يعيش عرض الحلقة في شكلها الشعبي[4].

من الناحية الزمنية لا تتقيد الحلقة بوقت معلوم فهي قد تطول و تمتد لتغطي الساعات الطوال كما أنه لا يمكن تحديد مدة الفرجة و حصرها في وقت وحيز، و تعتبر الحلقة فرجة، وعرضاً مفتوحا إذ نادر ما يتاح لنا حضور بداية أو نهاية حلقة ما ، ولكن هناك حقيقة : أن الحلقة لها أوقات لا تتجاوزها ومواقيت لا تتعداها، ومن ذلك أن زمن الحلقة الاعتيادي يقع في المساء بين أذان العصر والعشاء أو صباحا قبل أذان الظهر، كما يعتبر فصل الصيف الفصل الأكثر ملائمة لازدهار الحلقة والوقت المناسب لاستقطاب جموع المتفرجين الذين تكون ساعات فراغ النهار وليالي المواسم الدافئة حافزهم على حضور هذا الشكل التراثي، واتخاذه معبراً لتصريف أطراف النهار الصيفي الطويل.

[3] حسن البحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 199 ص 23.

[4] الحلقة في شكلها الشعبي يتحلق الناس حول الحلايقي لينصتون لحكايات مشوقة أغلبها أسطورية تتخللها بعض المقاطع الموسيقية.

ولكي نقدم تعريفاً جامعاً للحلقة في شكلها التراثي،علينا أن نذكر تصنيفا أوليا لأنواع الحلقات، منطلقين فيه من المضمون و الوظيفة والهدف الذي تسعى إليه كل واحدة منها على حده ولابد لنا إقصاء طائفة من الحلقات التي تخرج عن مجال بحثنا هذا، منها حلقات التداوي بالأعشاب والعقاقير الصيدلانية السائل منها و المسحوق، والحلقات الخاصة بالعرافات والمتاجرة والشعوذة والابتزاز وهكذا لا يبقى أمانا سوى التركيز على نمط الحلقة ذات الوظيفة الترفيهية، أي تلك التي يكون العرض فيها مقتصرا على إمتاع المتفرج وإثارة الضحك دون أن يعني ذلك خلوها من الفوائد و الطرائف المتنوعة التي قد تأتي في توافق تام مع الموضوعات المطروقة ويمكن أن نقسمها في الجدول التالي إلى : أنواع الحقات التي تعني الفنون الأدائية في بلدان شمال إفريقيا :

نوع الحلقة	المضمون	الوظيفة	الهدف
حلقة المسيح تقوم على الارتجال فعلا وكلاما	النقد الاجتماعي السخرية والتهكم	سرد حكاية شعبية أو قصة من صص الأنبياء و أبطال الخرافة الشعبية	حث المتفرج على المشاركة الوجدانية على طريق التشويق وإثارة المعاطف
الحلقة الغنائية	غناء وإلقاء المواويل و العزف على الكمنجة أو الدف	إنشاد	الطرب
الحلقة الشاملة	تداخل بين النوع الأول و الثاني	الخروج عن المألوف العرض التقليدي اعتماد على استجابة الجمهور	الإمتاع الفرجة من مونولوج
حلقة أصحاب الكرامات و مروضي الثعابين	فرجة سحرية تعتمد على المفاجأة	جلب الجمهور عن طريق الأفعال المدهشة التي تحير العقل	تهييج العواطف المشاهد و إدخالها على حالة في اللاوعي *Transe*

لقد حاولنا من خلال هذا الجدول، إحصاء أنماط الحلقة و يجدر بنا أن نذكر أنها متعددة ومختلفة من بلد إلى أخر من بلدان شمال إفريقيا. نشأ المسرح في الجزائر في ظروف معينة، وأثرت شروط هذا النشوء كثيراً على تطوره، فالمسرح في الجزائرفن مستعار، كما تمت ممارسته في السابق، وكما يمارس في الوقت الحالي لأنه في الأساس فن مستورد، ولأن الجزائريين لم يتقبلوه إلا أخيراً، بيد أن ذلك لم يؤثر أبداً على تكفلهم الجدي به ولا على منحهم إياه ما يشبه الشرعية أو الضمانة الضرورية لكي يتم الاعتراف به على المستوى الوطني. ويتفق كثير من الباحثين والمهتمين بالمسرح، على أن الجزائر مثلها في ذلك مثل باقي الأقطار العربية قد عرفت المسرح وممارسته قبل أن تحمله إليها رياح الثقافة النهضوية، عبر أشكال مسرحية ارتبطت بالاحتفالات و الأسطورة والثقافات الشعبية إذ يعد هذا التعبير الدرامي هاجسا إنسانيا مشتركا ومتنفسا للوجداني والفكري. ما ميّز المشهد المسرحي الجزائري الذي يعيش نوعاً من الواقع المركب الذي يتميّز بالاختلاف الثقافي الشديد. استحوذت النخبة العاصمية (الجزائر العاصمة) على هذا الفن منذ البداية (بداية القرن الماضي)، وشرعت في إعدادها للنصوص المسرحية، وكان هذا الأمر جديداً على المجتمع الجزائري، وبالتالي مثيراً للفضول، لكن هذا الفن المستعار، لم ولن يمنع إطلاقاً من تواجد عناصر اكتسبت العرض المسرحي، عناصر مستمدة من التراث الشفهي، فاستيعاب النموذج الفرنسي لم ينجح في محو آثار الأفكار الشعبية البادية في المسرحيات المكتوبة من طرف بعض المؤلفين، فقد أثر فيهم المخيال الشعبي وسمات الأدب الشعبي لدرجة كبيرة، هذا مع العلم أن أشكال تقليدية عدة انتهت إلى التلاشي في الوقت الذي تبنى فيه الجزائريون فن المسرح بصفة نهائية[5]، خصوصاً تحت ضغط التحولات والأحداث التي كانت تعصف بالمجتمع الجزائري، فظهرت أسماء نقشت اسمها في تاريخ المسرح الجزائري، من أمثال «علالو» و»قسنطيني» و»بشطارزي» الذين استعاروا القالب الأوروبي ولم ينجحوا في التخلص نهائياً من القوة المغناطيسية التي تمثلت في العمق الدرامي الشعبي[6] الذي يكتسح مخيال وثقافة هؤلاء المؤلفين

[5] ينظر : علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ط :1 ، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، أوت 1999، ص 462.

[6] مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور- دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و

الثلاثة. لقد حرص المسرحيون الجزائريون على تأسيس عدة فرق و جمعيات مسرحية، ودخولهم دار الأوبرا و تقديم عروض مسرحية جزائرية كما يشير إلى ذلك الباحث «أحمد منور» : أن المسرح الجزائري أصبح لديه الحق في تقديم العروض بقاعة الأوبرا مرة في الأسبوع، و تقديمها في المدن الكبرى مثل وهران و قسنطينة[7]».

لقد حاول الاستعمار الفرنسي طمس الذات الجزائرية فأنتهج سياسات همجية هدفها خلق قطيعة بين الجزائريين و هويتهم الوطنية، فقوبلت بالمقاومة و الثورة و العمل على استرجاع الشخصية الوطنية مجسدة في مجموعة كبيرة من المسرحيات تناولت موضوعات ثورية و تحريضية ووظفت التراث وأشكال مسرحية يفضلها المشاهد الجزائري (أنتجت بذلك الكثير من العروض المسرحية مثل «أبناء القصبة» لبوعلام رايس، «الجثة المطوقة» لكاتب ياسين و مسرحية «مصرع الطغاة» لعبد الله الركيبي[8] على العروض الفرنسية التي كانت تقام آنذاك.

وحين استقلت الجزائر كان للمسرح حظا وفيرا فأمم المسرح الوطني[9] عام 1963 ظهر للوجود أول بيان للمسرح الجزائري و الذي استقت منه معظم التجارب المسرحية الوطنية في تلك المرحلة و أسس مصطفى كاتب المعهد الوطني للفنون الدرامية «INAD» و برزت بذلك أهمية الفنون والثقافة بصفة عامة، لتوعية الجماهير، كما ورثت الدولة الجزائرية هياكل و بناءات مسرحية عبر القطر الجزائري، وتكونت من عناصر فرقة جبهة التحرير الوطني فرقة المسرح العربي لمحي الدين بشطارزي، وكانت جل المسرحيات التي تنتج تسير على وقع السياسة فجل المواضيع كانت تمجد الاشتراكية وتحارب المظاهر السلبية في المجتمع التي تتنافى ومصالح الشعب. من ثمة شهد المسرح الجزائري حركة كبيرة في عملية إقتباس النصوص العالمية و كان لبريشت الحظ الوافر الاقتباسات، و اشتهرت عدة مسرحيات لأنها حملت في طياتها رؤى إخراجية نابعة من

مصادره، مطبعة حسناوي، الجزائر،2002 ص، 99.

[7] ينظر: منور أحمد، مسرح أحمد رضا حوحو رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 15.

[8] ينظر، حسن تليلاني ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، م ن ص، 107 .

[9] صدر على شكل مرسوم بتاريخ 8 جانفي 1963 و حمل رقم 12/63.

طموح حضور المسرح الوطني المحافل الدولية بمجموعة كبيرة من المسرحيات، مثل «حسان طيرو» و «البوابون» لرويشد و «بنادق الأم كرار» لبريشت و مسرحية «كل واحد وحكمو» لعبد الرحمن كاكي و مسرحية «الرجل ذو النعل المطاطي» لمصطفى كاتب و»الزيتونة» لمحمد بودية و غيرهم من المسرحيات.

استخدم العديد من المؤلفين الجزائريين إذن القصص والحكايات المستمدة من التراث الشعبي وكانت العناصر المأخوذة من هذه الثقافة الشعبية تؤثر على نصوص درامية عديدة، لكن الأمور بدأت تتغير نوعاً ما، لأن ظاهرة التغريب عمت في وقتنا واكتسحت عدة فضاءات. فأدخل علولة القوال أي الحاكي معيداً إنتاج التنظيم المادي للحلقة فوق خشبة المسرح، هذه الحلقة التي كانت تجد نفسها حبيسة الفضاء المسرحي التقليدي الايطال.

أما سليمان بن عيسى فقد ألقى بنفسه في أداءات خارقة للعادة عبر الكلمة التي باشرت في إقامة عملية تنظيم للفضاء مع مختلف حركات الشخصيات والبناء التاريخي للخطاب المسرحي ومن جهته احتفل ولد عبد الرحمن كاكي بعرس بهيج، احتفل بزواج بريشت بالثقافة الشعبية «القراب و الصالحين».

استدعى كاتب ياسين شخصية من التراث الشعبي المتمثلة في شخصية جحا الذي كان يسعى من خلالها «إلى كسر الجدار الرابع وإلى تقليص من تضاعف الفضاءات والأزمنة عبر التقطيع السردي وإقامة علاقة مثمرة مع الجمهور[10]»، أقيمت عدة عروض لمسرحياته في الهواء الطلق. فشحنت أولى التجارب المسرحية الجزائرية شخصياتها وكذا الوضعيات الأسطورية بمحتوى اغترفته من ثقافات متعددة داخلية أو خارجية.

يشرح سعد الدين شنب مدى إسهامات «التقاليد» الشفهية في المسرح الجزائري بما يلي : «إن الحكاية التي يغترق منها المؤلفون العاصميون أعمالهم مشكلة من مجموعة قصص رائعة وأساطير ذهبية ورثتها الأجيال القديمة منذ قرون، عن طريق السمع لا عبر النصوص المكتوبة، وتعود هذه الخاصية

[10] Voir : Ahmed Cheniki, *Vérité du théâtre Algérien*, Ed. Dar El-Gharb, 2006, p191.

بدون أدنى شك إلى الطابع الشعبي البحث للمسرح العاصمي[11]» وهو مسرح هزلي «الذي لم يكن مؤلفوه من أهل البحث والمعرفة. في حين شعر بعض المؤلفين إلى إعادة استخدام الأشكال الدرامية القديمة (كالحلقة والقوال والمداح والعيساوة... الخ). ميز آخر الإنتاجات المسرحية الجزائرية بعودة متكررة إلى التاريخ القديم والى مختلف البنيات الدرامية.

ارتكزت مختلف البنيات الخطابية في الإخراج المسرحي، لتفرز على عكس كل انتظار ـ خطاباً مسرحياً منسجماً ومترابطاً حتى وإن شكلت أحداث «الساعة» سياسية كانت أم اجتماعية، الفضاء الجامع لخطاب المسرحي الذي كثيراً ما حدد المسار السردي وأطلق العنان لشتى المعاني. تذكرنا طريقة السرد والتمثيل الايجازي المضمر وكذا استخدام بعض اللواحق والتقنيات التي يستعملها الرواة الشعبيون.

و لقد كان أثر المسرحي المغربي الطيب الصديقي و ما توصل إليه في إيجاد صيغة درامية من خلال التواصل مع الهوية العربية والمغربية عبر تشكيلاتها الفرجوية وأبعادها الحضارية دون أن تقطع صلتها مع المسرح الغربي(الكلاسيكي و العالمي) في رحلة مغامرة، صعبة (في رأي عبد الكريم برشيد) المسار «لم نكن نملك إلا المغامرة التي قد تكون بحثاً عن الممكن أو عن المحال. نحن مع موعد مع اللامتوقع واللامنتظر» ففي مسرحية «حفل عشاء ساهر» عالج فيها وبطريقة أخاذة قصة ردم المسرح البلدي بالبيضاء[12] المسرح الذي أداره لمدة سنوات، فالمسرح لديه ليس هو النص الأدبي ولكنها أجواء العرض (*Atmosphère de la représentation*) الذي يبدعه الإخراج على أساس من الخطوط الأساسية للنص، ذلك المناخ الذي يتيح للجماهير أن تحقق التواصل وتحقق لحظة السعادة الجماعية، عبر المسرح الشامل (*Théâtre Total*) الذي يستعمل كل الوسائل الفنية لإنتاج فرجة شاملة تخول للمسرح استرجاع وحدته من خلال ما يقوم عليه العرض من ثراء، ويدفع المتلقي إلى أن يكون دوما في حالة انبهار، وذلك عبر «فرجات يتحرر فيها التاريخ من قبضة

[11] سعد الدين شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، ع 55، ص 34.
[12] عاصمة المغرب الاقتصادية.

الزمان والمكان لأنها تخاطب العقل والعين[13]». لعل أهم تجربة مسرحية تأثرت بالطيب صديقي هي للمسرحي الجزائري عبد القادر علولة الذي عرف كيف يستضيف الآخرين و يدعوهم للإسهام معه، في عملية الإبداع المسرحي منطلقاً في ذلك من إرادة و رغبة قوية لتغيير الواقع من حوله نحو ما هو أفضل، بالطبع إن الذين كانوا يعملون معه إنما كانوا يحملون معهم أفكارهم المختلفة و تناقضاتهم و قدراتهم وتجاربهم الخاصة مما مكن علولة، من أن يقف عند هذه الأشياء ، وقفة تأمل جعلته يستمد كل العون ممكن للخروج بعمل إبداعي جديد ،ناهيك على أن علولة عبر تجربته كان يسعى في النهاية لتغيير مشاهدي مسرحياته فمن المسرح إلى المعمل و الأحياء الجامعية، كان يبحث عن قالب جديد يجعله يرى الأشياء بكثير من التمعن، فكان مدركاً تمام الإدراك لدور المسرح في توعية الشعب وتعليمه والتعلم منه.

دامت تجربة عبد القادر علولة، إلى أكثر من ثلاثين سنة وكانت حافلة بالمشاهد. تارة نحو الكشف والبحث عن نماذج وشخوص لمسرحياته و وراء السؤال الذي ظل دون إجابة حتى بعد موته تارة أخرى، في العاشر من مارس[14] حول نجاحه أو إخفاقه في إيجاد قالب مسرحي جديد يتلاءم وطموحه الفكري والنظريات المسرحية في نفس الوقت.

سعى علولة منذ البدء لإيجاد حوار دائم ما بين تراثنا الثقافي و الفن المسرحي، وكيفية توظيفه كمادة مسرحية، قابلة للعرض، وبعد دراسة عميقة للموروث الشعبي، الذي عرفته الجزائر خلال السنوات القريبة مثل «القوال» و «الحلقة» و «الراوي» و «المداح» وكل أشكال العروض الشعبية التي كانت تقام في مناطق متعددة من الجزائر، و يقول علولة بصدد القوال : «إنه حامل التراث الشفهي بكامله ،فهو يؤلف و يغني و يروي[15].

---

[13] عبد الرحمن بن زيدان ، الثقافة المغربية علامات بعد علامات، السفر الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،المغرب، 2004 ص 59.

[14] في العاشر من شهر مارس 1994 ،اغتيل عبد القادر علولة برصاصة الغدر، و هو متوجه لدار الثقافة لإلقاء محاضرة في تاريخ المسرح الجزائري ،و توفي بفرنسا يوم الرابع عشر من نفس الشهر متأثراً بجروحه.

[15] عبد القادر علولة، حوار مع أمحمد جليد، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص 240.

لقد حاول عبد القادر علولة توظيف هذا الشكل الشعبي في مسرحه[16]، خاصة في الثلاثية الأخيرة «الأقوال»و»الأجواد» و»اللثام»، والتي ركز فيها على البحث المتواصل، لإيجاد صيغة جديدة تنبع من همه الرئيسي لإيجاد فضاء مسرحي ملائم يريد به تكسير التقليد[17]، لأن مسرحه كما كان يرى، يحتاج إلى فضاء جديد، يجعل من ممثليه، أحراراً لتوصيل الفكرة المسرحية، فكان مسرح علولة يبتكر ذاته بعد أن ينفي كل ممارسة تقليدية سابقة، تجعل من الحلقة فضاءً حياً داخل البناء الإيطالي أو خارجه، فلقد وظف علولة الحلقة بمفهومها الشعبي، وأفرغها من محتواها الذي عرفته في الأسواق، وأخذ منها الشكل الفرجوي، وفي هذا يقول محمد أديب السلاوي «إن الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية وبين الأشخاص الذين يكوِّنون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة وإنما داخل نفس الجمهور، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق[18]»، فحلم علولة بجعل جل مسرحياته، فضاءاً مفتوحاً على الجمهور المشارك بمعنى أن الحلقة فتحت شهيته، في وجود عناصر سينوغرافية هامة و مادة درامية لا يستهان، بما تجعل منه مسرحا دائريا (*Agora*) من طراز خاص، وذلك بحضور التشخيص وأشكال التعبير الجسدي وأحيانا الأزياء، التي تتعدد وتتداخل وأشكال أخرى مثل الألعاب البهلوانية و الحركات العشوائية وحتى الإكسسوارات كالعصا و آلة البندير والدف. استحضر علولة الشكل الحلاقوي بما يحمل من شاعرية من الحياة اليومية إلى المسرح، دون أن يترك «القوال» في وسط الناس وأضاف له ممثلين آخرين يحملون معه الحكاية ويرونها بشكل جديد والمضمون جديد يحمل أفكار علولة التي كانت الناطق الرسمي للجماهير في حياتهم اليومية، فالحلقة،

[16] لابد من الإشارة، أن الحلقة لم تكن محل التجريب علولة كمؤلف و مخرج مسرحي لوحده، بل خاض هذه التجربة كتاب ومخرجين أخرون، من بينهم ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيات كثيرة نذكر منها «القراب و الصالحين» والطيب صديقي في مسرحيته «ديوان عبد الرحمن المجدوب». ينظر أحمد شنيقي والطيب لعلج في مسرحيته «القاضي في الحلقة» و عبد القادر البدوي في مسرحيته «الحلقة فيها و فيها».
Voir : Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p.42.

[17] محاولة منه و تأثراً بمعلمه برتولد بريشت في تكسير الجدار الرابع و تكسير الإيهام الذي سيطر على العرض المسرحي، م س - ص241.

[18] محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الأقلام، ع 06، وزارة الثقافة بغداد، 1980، ص 21.

تتوفر على العناصر المكونة للعرض المسرحي (ممثل - فضاء - نص - متفرج) كما سبق ذكره، هذا ما جعل علولة يحاول التركيز على هذا الشكل وفق منظوره للفن المسرحي[19] متأثرا بالنظرية الملحمية في تحليلها للخطاب الدرامي و لعنصر العرض عامة. إلى جانب حضور مظاهر المحاكاة حيث تنفرد الحلقة بخاصية قلما نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب[20] والتباعد التي اشتهرت مع برتولد بريشت وهي ظاهرة اشتراك الجمهور في انجاز العرض و اعتباره طرفا فعالا و ليس مجرد مشاهد «سلبي» حيث يذكر إريك بنتلي في هذا الصدد أن : «مسرحيات بريخت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الأخر». إن هذا التوافق مع النظرية الملحمية، وشكل الحلقة في إشراك الجمهور في العرض الاحتفالي - المسرحي - استعانه علولة داخل مسرحياته تأثرا بشكل البناء، وقد سمحت له هذه التجربة بامتلاك الأدوات الأساسية،في التحكم في الفضاء المسرحي، في الإخراج و التمثيل ،كما سمحت له الحلقة، من تجديد موقفه من الفن الدرامي في مجتمع له ثقافته وشخصيته وفنه المتميز، بعد أن تفطن بعد مدة من الزمن ، من قيود الشكل المسرحي إيطالي، من حيث التقنية و السينوغرافيا التي لم تتوافق مع رؤيته للفن المسرحي ، فكان علولة يسعى دائما لتوجيه خطابه المسرحي للجمهور حتى يصل إليهم بطريقة تجعلهم يتخذون موقفا إيجابيا، مما يعرض أمامهم على خشبة المسرح - أي تظهر عند المشاهد ما يعرف في المسرح الملحمي « بالمشاركة في العرض»- و نفس الشيء نجده في الحلقة الشعبية حينما يسرد الراوي «الممثل»حكاية للجمهور، فيقوم بقطعها لأجل دعوتهم للصلاة على النبي، أو طلباً لبعض النقود ،تبركا بأحد الأولياء الصالحين، و يقول في هذا الصدد الباحث المغربي حسن البحراوي : «كانت الدعوة المتكررة إلى الجمهور للصلاة على النبي أو التبرك بأحد الأولياء سبيلا إلى تحقيق تألق فعلي

[19] إن اعتماد هذه الخاصية ،تحيلنا إلى ما قام به سوفوكليس حينما أضاف للإكزرخوس (رئيس الجوقة) ممثلا ثانيا و هذا ما فعله عبد القادر علولة في جلبه للحلقة في الفضاء الإيطالي.

[20] مصطلح مسرحي جاء به برتولد بريخت و يعني مستخدماً وسائل كثيرة كاستخدام السرد وتقطيع الحدث وتوظيف اللافتات وشاشة السينما والاعتماد على الراوي وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل وبين الشخصية، وإعطاء فعالية كبيرة للحركة التي تكشف المنبت الاجتماعي للشخصية، إضافة إلى وسائل السينوغرافيا من ديكور وإضاءة وموسيقى.

بين الممثلين وجمهورهم و بالتالي فإن التشخيص ينفلت من قبضة التقنيين، و لا يخضع لأي ضغط في الحوار المقرر سابقا أو المساهمة المادية، لصاحب الحلقة و هي أشبه ما تكون بأداء تذكرة دخول للمسرح[21]. تلك هي أهم عناصر تقاطع بين الحلقة كشكل تراثي، و المسرح كممارسة درامية تدخل في زمرة الفنون، التي تأخر ظهورها ببلادنا، و لعل فهم علولة لهذه الظاهرة جعلته يعتمد عليها ويبحث في عمقها، لتشابهها مع الفن المسرحي، هذا ما أدى بعلولة إلى استثمار شكلها ومكوناتها، نظرا لاحتوائها على جماليات فنية وتقنية قد فرضت حضورا قويا في مسرح علولة.

لابد من الإشارة في الأخير أن الحلقة لم تكن محل التجريب لدى علولة كمؤلف ومخرج مسرحي لوحده، بل خاض هذا المجال كتاب ومخرجين آخرون، من بينهم الطيب صديقي في مسرحيته «ديوان عبد الرحمن المجدوب» و الطيب لعلج في مسرحيته «القاضي في الحلقة» وعبد القادر البدوي في مسرحيته «الحلقة فيها و فيها».

ومهما يكن ،فهناك اتفاق واختلاف الباحثين حول عملية توظيفها و مهما يكن فلقد شكلت «الحلقة» حديثا صاخبا بين من يعارض توظيفها في المسرح على أنها تفتقر إلى مستلزمات العرض المسرحي العصري و تغيب فيها الكثير من الشروط الجمالية و التقنية مما يجعلها على مبعدة كبيرة من الفن المسرحي بمعناه الأرسطي الدقيق.

وعلى الرغم من وجود جدل مستمر في عملية توظيف «الحلقة»، لم تعد منافساً للمسرح في شيء، ولا حتى فنا مستقلا بذاته له كيانه الخاص، بل تعاني «الحلقة» زحف التكنولوجيا الحديثة وما ابتدعته روح الإنسان، في تطوير أنواع التسلية إلى جانب وفاة العديد من روادها وأعلامها وعلينا أن نذكر أن الحلقة تراث شعبي علينا المحافظة عليه لأنه فن آيل للاندثار فالحلقة في زماننا تحتضر.

[21] حسن البحراوي م.س. ص 28 (نقلا عن المنيعي).

جميلة مصطفى الزقاي
أستاذة محاضرة وباحثة في النقد المسرحي والترجمة بقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا، وهران، الجزائر.

الأشكال ما قبل مسرحية في الفرجة المغاربية، العلائق والفوارق

لمحة سريعة عن الأشكال ما قبل مسرحية بالجزائر

لم تعرف الجزائر مثل بقية دول المغرب العربي المسرح مبكرا، وهذا لا يعني على الإطلاق النفي القطعي بعدم وجود المسرح في هذه الدول الثلاث «الجزائر والمغرب وتونس»، بل كانت هناك بوادر مسرحية في شكل بدائي لم يعرف التطور نفسه الذي عرفته دول أوروبا. ويمكن تسمية هذه الأشكال ب»ما قبل المسرح الناضج» كما سبق أن أشار إلى ذلك محمد عزيزة (في كتابه «المسرح والإسلام») الذي يقر «بوجود أشكال مسرحية غير مكتملة في التراث العربي مثل الحكواتي والقصاصين الجوالين وأغاني الكلام الملحون والأغاني الشعبية في الفولكلور العربي ومواكب الرقص الجماعية والمواكب الدينية العربية

ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري وأيضا في مسرح خيال الظل غير أنها لم تؤد إلى ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر الذي نتج في رأيه فحسب من الاتصال بالمسرح الأوربي والحضارة الأوربية[22]».

وهناك أمثلة كثيرة على هذه الأشكال، يمكن لأي مهتم أو دارس أن يقف عندها ويرصد خصائصها وسماتها الشعبية. وتعد شخصية «بوسعدية» هذه الشخصية الزنجية التي يعرفها معظم سكان المغرب العربي، من خلال تطوافها بالمدن والأحياء، وهي تنشد أغاني مرفوقة بالطبل والدف. وهي في الحقيقة عبارة عن بداية ساذجة، لم ترق إلى مستوى تسميتها «مسرحية» مع ذلك يمكن اعتبارها بداية لم تجد من يأخذ بيدها كتابة وإبداعا[23].

علاوة على شخصيتي المداح والراوية[24] الذين نجدهما في الأسواق الشعبية العامة، إذ تلتف حولهما جماعة من الناس في حلقة دائرية، بغية سماع ما يرد على لسان هذه الشخصيات من حكايا وأساطير تشد مرتادي السوق إليها، رجالا ونساء وأطفالا، فينصتون إلى ما ينشده المداح من قصائد تتخللها بعض بوادر المسرحية من عناصر فنية.

البرّاح

شخصية البراح وتسمى أيضا المنادي، حيث تضطلع بوظيفة الإبلاغ والإخبار بآخر المستجدات والأحداث التي تحدث في الساحة السياسية والاجتماعية والثقافية. وهي صنو للحكواتي والمداح فضاؤها مفتوح، إذ تتجوّل في الأسواق والساحات العامة بغية الإخبار والتبليغ بما جدّ من أخبار وأنباء وأحداث. يعد محمد أدار[25] من المخرجين الجزائريين السباقين إلى توظيف هذه الشخصية التراثية في ثلاثيته المسرحية التي أطلق عليها اسم

[22] أحمد محمد عطية، نحو تأصيل المسرح العربي، أزمة المسرح العربي كتاب قضايا عربية في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العربي، ص7.

[23] ينظر جروة علاوة وهبي، حلقات ذكر ودروشة، البلاغ، العدد 129، السنة الثالثة، لبنان، جويلية 1974، ص 47.

[24] لم أشأ الوقوف عند شكل الحلقة والمداح والقوال من فرط معالجة الكثير من المراجع لها، علاوة على تطرق الزملاء لذلك تفاديا للتكرار.

[25] محمد آدار ممثل ومؤلف مسرحي بالمسرح الجهوي بمدينة وهران بالغرب الجزائري من مواليد 1941.

«دروب المواجهة» التي تحوي ثلاثة أعمال وهي: «الأمخاخ» و «البئر المسموم» و «البيادق»[26] على أن البراح عند آدار في «البئر المسموم» تخدم المناداة «يعيط» وتختلف عن مهمته في «البيادق» و»المخضرم» حيث سماه «المنشط»وهو في الحقيقة براح. مع أنه في «البيادق» اتخذ قناة لتقديم حدث تاريخي في كل مرة، علاوة على وضعه للشخصيات في إطارها التاريخي مرفوقا بالطبل والدف ويتكفل بسرد حكايته وهو يحيل المتلقي على مرجعية تاريخية بطريقة فنية محافظة منه على لونها وإطارها العربي الإسلامي فمن علي (كرم الله وجهه) إلى معركة الجبل... وغيرها. فكان البراح عبارة عن أيقونة تأكيد وإقناع للمتلقي على فترة تاريخية معينة.

أما في مسرحيته «المخضرم» فتظهر وظيفته أكثر وضوحا إذ يسهم في تطوير الحدث بطريقة «التبراح»، كما يصف حالة شخصية «علي بلقاسم» ماضيا وحاضرا وآفاقا مستقبلية، فهو يصف ويعلق[27]. لم يكن الهدف من توظيف البراح العودة إلى الماضي وإحياء التراث، بل يكمن الهدف الأسمى في تقديم شكل مسرحي جزائري يعبر عن اهتمامات وانشغالات وقضايا يومية في حقبة سياسية واجتماعية وثقافية اتسمت بالتعقيد. ناشد آدار من خلال ثلاثيته مجابهة الواقع وشجب الاستسلام والانهزامية في فضاء مسرحي مفتوح، سرعان ما دعت الضرورة لولوجه فضاء العلبة الإيطالية.

الأشكال ما قبل مسرحية بالمغرب

يحفل الريبرتوار التراثي المغربي بنماذج وُسمت بكونها أشكالا ما قبل مسرحية، أو كما ورد لدى الباحثة المغربية الزهرة ابراهيم التي رادفت هذه التسمية ب»المسرح المجهض» أو ب «الارهاصات المسرحية» التي لم تكتمل معالمها بالمقارنة مع المسرح الغربي بمرجعياته الأرسطية[28].

[26] ينظر بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير بإشراف عز الدين المخزومي، جامعة السانيا، وهران، 2000، 2001، ص 108، 109.

[27] لقاء هاتفي أجرته الباحثة مع الفنان محمد آدار يوم 2013/10/30.

[28] ينظر، الزهرة إبراهيم، الإيروس والمقدس دراسة أنثروبولوجية تحليلية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 2010، ص65.

سلطان الطلبة

نجم هذا الشكل عن ردة فعل شعبية ضد جبروت حاكم فاس، واستبداده بحسناوات المدينة، فاستفز سلوكه هذا شباب المدينة ومس كرامتهم فراحوا يدبرون له مكيدة أودت به إلى عزله عن الحكم وتنصيب ملك آخر بدله ويكون أكثر عدلا من سابقه. وعليه تأسس على أنقاض هذا الحدث «تقليد منح شباب المدينة يوما احتفاليا يمثلون فيه ممارسة السلطنة لكشف عيوب السياسة وانحرافاتها، فقد يكون مناسبة لا تعوض للسلطان حتى يصلح أمر دولته[29]».

استنادا إلى ذلك أهدى شباب مدينة فاس في ذلك العصر فرجات متنوعة تتلاق حبها عناصر مسرحة عدة على غرار المواكب والألعاب وروايات القوالين وعروض مسرح العرائس وغيرها. مع العلم أن هذا الاحتفال قد توقف منذ فترة كما أشارت إلى ذلك تمارا ألكساندوفنا.

سلطان الطلبة عبارة عن سيناريو محاكمة اجتماعية يحاكم فيها الكل زعيما كان أو قائدا سياسيا أو دينيا فيعمد العرض إلى تحدي البعد النفسي والدرامي للمحاكمة فيتخذ طابعا سياسيا بحثا يقوم على خاصية الحوار الديمقراطي. وتنضاف فرجة «سيدي الكتفي» إلى سلطان الطلبة ليشكلا أنموذجا حيا في تاريخ الفرجة المغربية تتم فيه مطارحة مشاكل بمنحى سياسي واجتماعي وديني، وكل ذلك مخضب بتمثيل هزلي تعمه الملحة الخفيفة والمرفهة الواعظة.

تاغنجا

يدل هذا الاسم على دمية انتشر استعمالها في المغرب والجزائر على طول المدن المحاذية للمغرب من تلمسان شمالا إلى بشار جنوبا. تاغنجا في الأصل لفظة أمازيغية خالصة يقصد بها الملعقة الكبيرة (أغنجا) بصيغة المذكر. وقد وجد الجدر اللغوي لهذه التسمية لدى ج. ب. أونوفريو (*J. B. Onofrio*) حين تحدث عن (القراقوز) في كتابه (*Théàtre Lyonnais de guignol*) «مسرح القراقوز بليون» على أن هذه التسمية «تاغنجا»

[29] ينظر الزهرة إبراهيم، مرجع سابق، ص 262.

تتطابق مع الاشتقاق اللساني لكلمة *guignol* في اللغة الفرنسية وهي مستمدة من تحريف لـ (*guign'œil*) الذي يعني مغرفة[30] (*Louche*). مع العلم أن هذه التسمية «تاغنجا» لا جدر لها لغويا بالمعجم العربي وذلك لأسبقية وجود الثقافة الأمازيغية تاريخيا بشمال افريقيا، وإن كانت هناك لفظة «غنج» التي معناها الدلال والتكسر وملاحة العينين وهي من صفات المرأة العربية التي توسم بالدمية للتدليل على جمالها وحسنها. وهذا لا يتوافق مع الاصطلاح اللغوي الأمازيغي لكلمة «تاغنجا».

شاع استعمال «تاغنجا» في سياقين ردفا على ما ورد لدى الباحثة الزهرة ابراهيم في الثقافة المغربية، أولهما «جاد مقدس» كما وجد في بيت شعري يتيم كانت تردده القبائل الأمازيغية حين يشح المطر عن النزول :

تاغنجا تابورجا / مولانا تاويد الرجا

وترجمته إلى العربية»المغرفة -الدمية العالية كالبرج تتضرع لله حتى ينزل رحمته بالمطر».

والبيت نفسه حور بتغيير طفيف لدى القبائل العربية بالجنوب الجزائري مع اختلاف في المعنى بصدر البيت :

غنجة حلت راسها / ياربي تبل خراسها

يشير رشيد أمحجور حين تحدث عن فن الدمى بالمغرب أن مثل هذه الممارسات الفرجوية كان لها حضور منذ أمد بعيد في موسم «إمعشارن» ومع «هارما» في اليوم الثاني من عيد الأضحى. وكانت بعض القبائل البربرية تعمد إلى تعليق قرطين لمغرفة تاغنجا ويلبسونها بعض الأقمشة ويزينونها بالرسوم ويحركونها باعتبارها دمية عصا حين كانوا يستجدون سقوط المطر وهم يرددون :

تاغنجا حلت راسها / ياربي تبل خراسها

أما السياق الثاني وهو»ساخر مدنس» فيتمثل في استعمال تاغنجا للذمّ والقدف وإظهار عيب الفتاة أو المرأة من حيث إدعانها في

[30] ينظر الزهرة ابراهيم، الأيروس والمقدس، مرجع سابق، ص 242.

الطول مع نحافتها، فيلحق بها التهدل والافتقار للرشاقة فتمثل بتاغنجا في الوسط المغربي. تبقى تاغنجا مرتبطة في الأرياف المغربية بطقس الاستسقاء الذي يلجأ إليه كلما شحت السماء عن أن تجود بالمطر، فكان الريفيون يتوجسون خيفة من الجفاف فيلجأون إلى تاغنجا استئناسا وتخفيفا وطلبا للخصب والعطاء. وتعرف منطقة القبائل بالجزائر أيضا هذا الاحتفال الذي تقيمه النسوة عندما يبدأ الزرع الصغير بالظهور من الأرض فتصنع القرويات عروسا كبيرة ويغطين رأسها ببرنوس ويطفن بها في الحقول مع ترديدهن للغناء الموائم للظرف القائم. تتكفل المرأة التي تمشي بالمقدمة بحمل العروسة لكنها ملزمة بتركها للواتي يدركنها من رفيقات بالموكب الاحتفالي ويتحن بذلك ألعابا ودعابات من شأنها أن تحدث فعلا فرجويا غير مكتمل دراميا يرتكز أساسا على فكرة الاستسقاء واستجدائه عبر عروسة سخرت أيقونة خصب وعطاء يلجأ إليها في كل موسم من مواسم الشتاء.

لذلك أشارت أنييس بييرون (*Agnes Pierron*) إلى أن النساء بالمغرب وبلاد القبائل كانت كن تحملن العروسة الكبيرة بالتناوب فيما بينهن، مع العلم أن هذه المهمة غالبا ما كانت توكل إلى الأطفال تبركا وتيمنا ببراءتهم وطهارتهم استنادا إلى ما يشيع لدى العامة أن شفاعة ورحمة الله بعباده لا نتأتاها إلا رحمة بالأطفال والحيوانات البكماء والنباتات، وما الجفاف أو أي كارثة طبيعية إلا عقابا للكبار على ما يقترفون من آثام.

يتحرك موكب الأطفال والفتيان وفق تعليمات الكبار وقد حمل أشدهم بنية هذه العروسة فتتحول هذه الجماعة إلى ما يضارع الجوقة مرددين أهازيج يحفل بها الريبرتوار الشفهي المغربي طلبا منهم للاستسقاء :

تاغنجا يا تاغنجا

يا صغيرة نوضي نوضي

نحكي لك على جدودي

جدودي شان وهمة

أهدوني قمرة ونجمة

والنجمة فين نديرها ؟
فصنيدقي نخبيها
وصنيدقي خصو مفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد خصو الفلوس
والفلوس عند العروس
والعروس في الحمام
والحمام حال ومظلام
لابد ليه من قنديل
والقنديل طايح في البئر
والبئر غارق وكبير
والبئر خصو لحبل
والحبل في قرون الثور
والثور خصو الربيع
والربيع في العرصة
تاغنجا يا تاغنجا
يا ربي تجيب الشتا
هاد السبولة عطشانة
غيثها يا مولانا

وقد تنضاف إلى هذه الأهجوزة أدعية ونداءات استعطافا للخالق وطلبا لسقياه وغيثه على شاكلة :

أشتا صبي صبي
والرزق على ربي
أشتا صبي صبي

راه اولادك في قبي

ارويها يا كريم

اسقيها يا رحيم

أشتا صبي صبي

حتى يجي سيدي ربي

ويعطيني ما في قلبي[31]

تعمد الجماعة إلى تكرار هذا الانشاد بحماس كبير وبلا انقطاع، حيث يمر الموكب بمنازل المداشر، فتتلقفه النساء بالزغاريد ويقدمن لهم الهبات مثل السكر والحلوى وغيرها. هذا ويلتقط الموكب ما يجده بطريقه من الفتية والأطفال.

يستغرق هذا الموكب ساعات دون كلل أو ملل قد يستغرق يوما كاملا إلى أن تغرب الشمس أو يتعب عموم الأطفال ال\ين تناوبوا على تحريك تاغنجا في جميع الاتجاهات تماشيا مع ايقاعات الأهازيج التي يرددونها.

يلجأ إلى صلاة الاستسقاء إذا ما حل الجفاف وتصبح طقسا دينيا لا غنى عنه طلبا لرحمة الله ولا يمنع ذلك من إعمال تاغنجا لأنها توطد الصلة بالخالق وتؤكد عظمته وتحكمه في نواميس الطبيعة والبشر وجل المخلوقات... على أن تاغنجا استأنست بها الأرياف أكثر من الحواضر ولذلك رسخت بالذاكرة الريفية المغاربية.

من المناسبات التي استحدثت إعمال تاغنجا بطريقة أكثر جمالية وشعرية بالمغرب وقد سجل أرشيف الاستقبالات الملكية الرسمية «في عهد الحسن الثاني حضور تاغنجا المتميز داخل شريط الفرق الفنية الأصيلة سواء كان الاستقبال مخصصا للترحيب بشخصية أجنبية كذلك الذي حظي به (*Gian Zeming*) جيان زيمينغ الرئيس الصيني في آخر زيارة له إلى المغرب أواخر التسعينات» وعد استعمالها مسألة ثقافية متعمدة تكمن في مجاراة فن الدمى المغربي لنظيره الصيني. كما استحضرت في

[31] ينظر الزهرة بن براهيم، مرجع سابق، ص 253.

الاستقبالات الشعبية الأولى لمحمد السادس حين اعتلى العرش في أواخر التسعينات. كذا في الأعراس الأميرية على غرار زفاف الأميرة «أسماء» بمنتصف الثمانينات بمراكش مؤشرا دالا على الفرح واستشراف الخصوبة بين العريسين.

المظاهر ما قبل مسرحية بتونس

لئن عُدّ المسرح بتونس ظاهرة ثقافية غربية تبعا لإلمامهم بالثقافة الغربية ولغاتها من خلال أعلام المسرح الغربيين ممثلين في كل من كورناي وراسين وموليير والأسبانيين لو دي فيقا وكالدرون... فإن المسرح لقي معارضة نظرا لما يقدمه من مواضيع غرامية اعتبرت مفسدة للأخلاق إلى جانب ما يتيح هذا الفن من احتكاك الرجال بالنساء خلال العروض وفي ذلك إساءة للأعراف والعادات والتقاليد.

ثمة ظواهر احتفالية على شاكلة ما هو موجود عند جميع الشعوب بتفاوت ضئيل ولدى الحضارات والثقافات المختلفة التي تستند لتراثها مكونة رصيدا عرضيا وفرجويا بعيد كل البعد عن المسرح الغربي لأنها وجدت قبله أو لربما بعده ليستمر إلى جانبها بالنسبة لبعض الأشكال. وما لا جدال فيه هو أن المسرح الغربي بتونس لم ينطلق من ظواهر الفرجة التي تكمن في التراث على الرغم من اشتمالها على بعض العناصر الدرامية[32]. قسم مسعود ادريس الظواهر الفرجوية إلى ثلاثة أنواع : تتعلق الظاهرة الأولى بالجانب الانتاجي الفلاحي والتقلب الذي يعصف بالطبيعة مثل «طلبة النو» عند الجفاف أو احتفالات الربيع أو مواسم الحصاد أو حفر الآبار وجزّ الصوف وغيرها...».

أما الظاهرة الثانية فتتمثل فيما له علاقة بالمراحل الانتقالية السيكولوجية التي يعرفها الانسان في المجتمع مثل الميلاد والختان والزواج والمأتم وغيره... وإذا تعلق الأمر بالظاهرة الثالثة فلها صلة مباشرة بالدين الإسلامي على غرار عاشوراء والمولد النبوي الشريف أو تلك الألعاب التي تقام في الأعياد وغيرها. كما أن هناك ما استمده المجتمع التونسي من ثقافات أخرى نتيجة تأثره بها مثل الثقافة التركية التي خلفت وراءها

[32] ينظر، محمد مسعود ادريس، في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، دار سحر للنشر، تونس 2007، ص 17.

خيال الظل والكاراكوز. أو ما توارثه التونسيون عن إيطاليا مثل تحريك الدمى الذي وفد من جزيرة صقلية. لقد شكلت مثل هذه الظواهر الفرجوية مجموعة العروض الموائمة لفترة معينة مرّ بها المجتمع الريفي الزراعي وحتى الحضري منه، ذلك أن هذه الظواهر التراثية كانت لها مكانتها بفضل ما تؤديه من وظائف ترفيهية وجمالية إضافة إلى حاجات انتاجية واجتماعية تواصلية روحية...

أورد محمد عبازة في معرض حديثه عن بدايات المسرح بتونس، مستندا في ذلك إلى كون المسرح فرجة، وأن التونسيين كانوا ولوهين بمشاهدة بعض العروض الفرجوية المتنوعة التي لا ترقى إلى مستوى المسرح بمفهومه لدى الغرب. حيث اتسمت تلك العروض بالسذاجة في معظمها وقد مثل لذلك بما كان يقدمه بعض الهامشيين -حسبه- من أبناء تونس أو من الوافدين على غرار مشعوذ أذن له محمد باي السعيد بالشعوذة بحضرته فكان يلعب في التياترو خارج باب البحر، ولم يكن هذا المشعوذ غير تلميذ «هودين البارسي» الشهير...

كما أشار الكاتب إلى ظاهرة وجود بعض القصاصين مثل «الفداوي» من روايات وقصص وسير بعض الشخصيات العربية الإسلامية المعروفة. إضافة إلى إشارته إشارة عابرة إلى ما ذكره محمد ادريس فيما يتعلق بترسبات الارث التركي المتمثلة في عروض الكراكوز التي كانت تقدم في المقاهي ليقبل عليها جمهور يختلط فيه الكبار بصغار الأطفال وعامة الناس الذين كانوا يجدونها قمة في المتعة. وبقيت تلك العروض منتشرة إلى غاية ظهور المسرح، على الرغم من إدانة الثقافة الرسمية لها. حيث كانت تعتبر تلك الألعاب التي كانت تقدم بالحلفاويين في رمضان مفسدة لتعليم الأطفال والنيل من تربيتهم.

يرى محمد عبازة أن تلك العروض قد سادها الارتجال في مجملها، كما أنها كانت تعاني من الخلط بين فنون «الرقص والغناء والتهتك، وبعض الحوارات الكوميدية المبتذلة. إذ لطالما كان هناك أصحاب الأركنوات، وهو نوع من البيانو ذي العجلات أو بدونها فكانوا يترنمون وهم يعمدون إلى تدوير آلاته بأيديهم. إضافة إلى بعض المغنيين والموسيقيين الذين قد يستعملون آلة

او بدونها. وناهيك عن أصحاب الألعاب والأحناش والشلاوشيين والناطين، وبعض أصحاب الكوميديات الذين لم يكن من حقهم تقديم أعمالهم إلا إذا استأذنوا من المجلس البلدي[33]...

يجزم محمد عبازة أن تلك العروض منها ما كان يرقى إلى مستوى يقارب بعض العروض التثقيفية لكنها تبقى غايتها في الغالب الأعم الإضحاك والتسلية والتهريج، إذ كانت تعرض بالتياترو الفرنساوي كل ليلة فرجة خارقة للعادة يؤديها أصحاب الكراكوز المشهورين الذين اجتمعت حولهم العائلات متعلقين بفرجتهم إلى جانب جمهور من المسلمين بالجزائر ووهران وعنابة والأستانة. ذلك أن «جميع الناس كانوا يفهمون فنّ المسخرة التشخيصية ويُسرّون بالتعجب من أطوارهم الحيلية وتقلباتهم للناظر، وقد ازدحم عموم العائلات على هذه الفرجة لأنها ليس فيها ما يمس الأخلاق السليمة...» (محمد عبازة، المرجع نفسه ص 21.) وكانت تقام هذه التشخيصات –بحسب ما أورده الكاتب- خلال أيام العيد بمعدل مرتين في اليوم الواحد.

اللزّام

اللزام هو الشاعر وقائل الملزومة في شكلها الفرجوي أو الخرافي والقريو (*griyou*) الافريقي والبارد السلتي التي كانت موجودة بالقرون الوسطى وهي مسميات كثير لمسمى واحد باختلاف طفيف جدا فيما بينها. تبقى العناصر الفرجوية لفن اللزام - كما أشار إلى ذلك الكاتب والناقد والروائي التونسي حافظ الجديدي - ذات بعد مسرحي في تركيبته الغربية، يمكن معرفتها من خلال الوقوف عند خصوصيات هذا الفن.

قد لا يحسن الدارس التفريق فيما بين الغناي واللزام إلا أن الفرق بينهما يكمن في طريقة بناء وتصميم فضاء الفرجة حيث ينفرد اللزام ببعده الفرجوي انطلاقا من كيفية استغلاله للفضاء وحاجته إلى بعض الإكسيسوارات التي تسعفه في تقديم فرجة الملزومة. كما أن اللزام يقص حكاية كاملة تتضمن أحداثا مسترسلة بينما يكتفي الغناي بحدث واحد يسرده بغنائية وموضوعه تعلق النفس

[33] ينظر، محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف، تونس 2009، ص 20.

بالمحب ووصف التباريح التي تنجر عن هذا العشق[34]. ينتشر هذا الحفل الطقسي لفن اللزام بسيدي بوزيد حيث يتميز سارد الملزومة وهي عبارة عن ملحمة شعرية بالانضباط بقواعد يضعها لنفسه ويلتزم بها مجليا بذلك معرفته الفنية بقواعد الشعر من بحور وقوافي ويستطيع أن يبدع لنفسه أوزانا تتراوح بين ثلاث أو خمس مقاطع صوتية متشابهة، كما أنه قادر على الاكثار في البيت نفسه من التقفية والسجع وغايته القصوى في ذلك إمتاع المستمع بإيقاعات تستلذها الأذن ويستسيغها الذوق على غرار هذا النموذج المستقى من السيرة الهلالية :

نا قلب الرحى يا زرارة

ونا إلي بيدي فراقها وبيدي لمومها

ونا العاصي عليّنلويه ليّة العصا في قشورها

وبوزيد هو بوزيد

ناب وزيد ما نقدر نعطي خصائله

كيف طير الحباشي على الحباير يحومها...

يحوي مضمون الملزومة نوعين من الحكايات الغرامية، الأول منها جاد حيث يعايش المحب لوعة وحرقة العشق الذي يستحيل فيه اللقاء. أما الثاني فيتناول الغراميات الزائلة وبعض المقاطع الغزلية والأباحية منها. لكن غالبا ما تعتمد الملزومة الجادة على ملحمتين هامتين. غالبا ما تقدم في فضاء دائري أو مربع الشكل سمي بحسب الجهات بالماعب والرحبة والمندرة (وهو فضاء يخصصه المزارعون لدرس الحبوب بعد الحصاد) وهذا ما يدلل ارتباط اللزام بنمط الحياة الفلاحية. ويشترط في اللزام أن يكون رشيق الجسد وعل قدر من الجمال لأنها الصفة المحبذة من النساء عامة والحوامل منهن بخاصة حتى لا ترزقن بمولود قبيح الوجه.

[34] ينظر حافظ الجديدي، في الفنون المشهدية العرض والنص والأداء، سلسلة قول على قول،، حمام سوسة، تونس 2007، ص 11.

الخاتمة

لا تختلف الأشكال ما قبل مسرحية في ما تشتمل عليه من مكونات وعناصر، من حيث صيغها المتداولة في كل فرجة موجودة في التراث الشعبي المغاربي كما لا يستخلص الباحث في هذا المجال بونا شاسعا فيما بين بنياتها وممارساتها كذا الظروف المرافقة لها والتي أسهمت في تكوينها مساهمة في صون مادتها التي تصنع أصالتها. وقد استنبتت كينونتها بالنهل من الواقع المعيش بمعطياته التاريخية والسياسية التي تسهم في تحولها وانصهارها في ذوات ممارسيها الذين يعملون على إعادة كتابتها وتطويعها لتصبح مادة تواصلية مع المتلقي المغاربي الذي يدرك تباين بعض الثوابت المتعلقة بهذه الأشكال ما قبل مسرحية من حيز إلى آخر من حيث التسمية والزمكنة وإن كانت جميعها سليلة رحم ولادة خاصة بكل الحالات السوسيونفسية التي كان لها يد في التوليد الدلالي لزمن هذه الأشكال التي بنت بطريقة أو بأخرى صرح الذاكرة الشعبية التراثية التي أضحت فيما بعد مادة ولودة ينهل منها المسرح الناضج المكتمل التكوين الدرامي الصانع للمشهد المسرحي المغاربي والعربي.

توصيات الملتقى

عقب إختتام أشغال الملتقى و على ضوء المواضيع المتداولة خلال حصص النقاش و الإقتراحات التي أدلى بها مختلف المشاركين و المتدخلين المدعوين إلى الملتقى، توصي لجنة التنظيم الهيئات الثقافية، من خلال محافظة المهرجان الدولي للمسرح لبجاية بما يلي :

- جرد لعناصر «ما قبل المسرح» في الجزائر و شمال إفريقيا (و بالخصوص ما يتعلق بالجانب الأمازيغي) و تشجيع البحث العلمي في هذا المجال.

- توثيق و تصنيف جميع الأشكال الفنية لدى اليونيسكو حفضا عليها من التشويه و التحريف لأنها تمثل هوية الشعوب.

- التكثيف من أنتاج الوثائق المصورة و الرقمية كوسيلة و بديل لعملية التصنيف لهذا الموروث اللمادي.

- الربط بين الأدب الشعبي و المسرح للإرتقاء بالإبداع المسرحي في الجزائر خاصة مع تشجيع فتح فروع للفنون الدرامية في الجامعات الجزائرية مع إدراج النشاط المسرحي في المدرسة.

- إقتراح مواضيع جديدة للملتقيات القادمة : المسرح و التكنولوجيات «نحن و الأخرين»...

- الخروج من الطابع التقليدي الكلاسيكي للبناء المسرحي في الجزائر (مع الأخذ بعين الإعتبار الجانب التراثي).

- دعم و تشجيع التعاون العلمي بين الهيئات الأكاديمية في مجال الفنون و الثقافة الشعبية.

- تحديد الموضوع أو المواضيع ذات أهمية في الوقت الراهن بالنسب للواقع الجزائري. التمعن أكثر في الزمن و الفضاء.

- العمل عل التفتح أكثر مع الجامعات المحلية و توطيد العلاقة معها.

- تأسيس مهرجان خاص بالأشكال المسرحية المحلية على غرار «امغار أوشقوف»، «بوعفيف»، بالخصوص في الولايات التي تحتفل بيناير على يومنا هذا. و الهدف من تنظيم تضاهرة من هذا القبيل علمي و ثقافي على حد سواء.

محافظ المهرجان

عمر فطموش

منظمي الملتقى

سي الهاشمي عصاد

جميل عيساني

Tiẓrigin n Usqamu Unnig n Timmuzɣa
Editions du Haut Commissariat à l'Amazighité
-o-O-o-

Collection « *Idlisen-nneɣ* »

001- Khalfa MAMRI, *Abane Ramdane, ar taggara d netta i d bab n timmunent*, 2003.
(Tasuqelt : Abdenour HADJ-SAID d Youcef MERAHI)
002- Slimane ZAMOUCHE, *Uḍan n tegrest*, 2003.
003- Omar DAHMOUNE, *Bu tqulhatin*, 2003.
004- Mohand Akli HADDADOU, *Lexique du corps humain*, 2003.
005- Hocine ARBAOUI, *Idurar ireqmanen* (*Sophonisbe*), 2004.
006- Slimane ZAMOUCHE, *Inagan*, 2004.
007- S. HACID & K. FERHOUH, *Laṣel ittabaɛ laṣel akked : Tafunast igujilen*, 2004.
008- Y. AHMED ZAYED & R. KAHLOUCHE, *Lexique des sciences de la terre et lexique animal*, 2004.
009- Lhadi BELLA, *Lunğa*, 2004.
010- Antoine de St EXUPERY, *Le Petit Prince*, 2004.
(Tasuqelt : Habib Allah MANSOURI, *Ageldun amecṭuḥ*)
011- Djamel HAMRI, *Agerruj n teqbaylit*, 2004.
012- Ramdane OUSLIMANI, *Akli ungif*, 2004.
013- Habib Allah MANSOURI, *Amawal n tmaziɣt tatrart*, 2004.
014- Ali KHELFA, *Angal n webrid*, 2004.
015- Halima AIT ALI TOUDERT, *Ayen i ɣ-d-nnan gar yetran*, 2004.
016- Mouloud FERAOUN, *Le fils du pauvre*, 2004.
(Tasuqelt : Moussa OULD TALEB, *Mmi-s n yigellil*)
017- Mohand Akli HADDADOU, *Recueil des prénoms amazighs*, 2004.
018- Nadia BENMOUHOUB, *Tamacahut n Basɣar*, 2004.
019- Youcef MERAHI, *Taqbaylit ass s wass*, 2004.
020- Abdelhafid KERROUCHE, *Teɣzi n yiles*, 2004.
021- Ahmed HAMADOUCHE, *Tiɣri n umsedrar*, 2004.
022- Slimane BELHARET, *Awal ɣef wawal*, 2005.
023- Madjid SI MOHAMDI, *Afus seg-m*, 2005.
024- Abdellah HAMANE, *Merwas di lberj n yiṭij - aḥric I*, 2005.
025- Collectif, *Tibḥirt n yimedyazen*, 2005.
026- Mourad ZIMU, *Tikli*, 2005.
027- Tayeb DJELLAL, *Si tinfusin n umaḍal*, 2005.

028- Yahia AIT YAHIATENE, *Faḍma n Summer*, 2006.
029- Abdellah HAMANE, *Merwas di lberj n yiṭij - aḥric II*, 2006.
030- Lounes BENREJDAL, *Tamacahut n bu Yedmim*, 2006.
031- Meziane U MUH, *Tamacahut n umeksa*, 2006.
032- Abdellah ARKOUB, *Nnig wurfan*, 2006.
033- Ali MAKOUR, *Ḥmed n ugellid*, 2006.
034- Y. BOULMA & S. ABDENBI, *Am tmeqqunt n tjeğğigin*, 2006.
035- Ali EL-HADJEN, *Tudert d usirem*, 2006.
036- Hadjira OUBACHIR, *Uzzu n tayri*, 2007.
037- Djamel BENAOUF, *Di tmurt uɛekki*, 2007.
038- Said IAMRACHE, *Timenna n Saɛid Iɛemrac*, 2007.
039- Mohamed MEDJDOUB, *Baba Carlu*, 2007.
040- Nadia BENMOUHOUB, *Tafunast igujilen*, 2007.
041- Ali MOKRANI, *Agama s tugniwin*, 2007.
042- Fatma ELKOUCHA, *Tamedyazt n Yasmin*, 2007.
043- Naima HADJOU, *Amennuɣ n tudert-iw*, 2007.
044- Hocine LAOUES, *Gar umqadmu d umnelti*, 2007.
045- Omar KHAYAM, *Rubaɛiyyat*, 2007.
(Tasuqelt : Abdellah HAMANE, *Rubaɛiyyat*)
046- Ferdinand DUCHENE, *Tamilla*, 2007.
(Tasuqelt : Habib Allah MANSOURI, *Tamilla*)
047- Slimane ZAMOUCHE, *Agellil akk d ineffuten yelhan*, 2007.
048- Djamel HAMRI, *Anadi di tmedyazt*, 2007.
049- Khaled FERHOUH, *Ḥku-yaɣ-d tamacahut*, 2007.
050- Lhadi BELLA, *Awal d usefru*, 2007.
051- Omar DAHMOUNE, *Agu*, 2007.
052- SOPHOCLE, *Antigone*, 2007.
(Tasuqelt : Yahia AIT YAHIATENE, *Untigun*)
053- Ahmed HAMADOUCHE, *Inzan tiqsiḍin,* 2007.
054- Ouiza GRAINE, *Isefra n tmaziɣt*, 2007.
055- Lounès BENREJDAL, *Inzan n teqbaylit*, 2007.
056- Akli OUTAMAZIRT, *Targit*, 2008.
057- Mohamed Salah OUNISSI, *Tametna n umenzu*, 2008.
058- Ramdane ABDENBI, *Anagi*, 2008.
059- Ramdane LASHEB, *Ccna n tlawin ɣef ṭṭrad 54/62*, 2008.
060- Said CHEMAKH, *Ger zik d tura*, 2008.
061- Tiddukla Yusef u Qasi - Si Muḥend u Mḥend,
Tafaska n tmedyazt-1, 2008.
062- Sadi DOURMANE, *Abrid n tudert-iw*, 2008.
063- Dahbia AMOUR, *Tudert s tmedyazt*, 2009.

064- TANASLIT, *Akli n tayri*, 2009.
065- Djaffar CHIBANI, *Ddeqs-nneɣ*, 2009.
066- Belkacem IHIDJATEN, *Iṭij asemmaḍ*, 2009.
067- Abdellah HAMANE, *Tisri n tayri*, 2009.
068- Said ABDELLI, *Tidwirin*, 2009.
069- Said ZANOUN, *Bururu yeḥya-d*, 2009.
070- U LAMARA, *Tullianum, taggara n Yugurten*, 2009.
071- Tiddukla Yusef u Qasi - Si Muḥend u Mḥend, *Tafaska n tmedyazt-2*, 2009.
072- Chabane OULAMARA, *Azamul n tmusni*, 2010.
073- Mehenna SEHRANE, *Awal ɣef yiɣersiwen*, 2010.
074- Mohand Ouali KEZZAR, *Tibratin*, 2010.
075- R. OULHA, M. BOURIDANE, K. HOCINE, *Tamellaḥt n Belɛeggal*, 2010.
076- Mohamed Zakaria BENRAMDANE, *Iɣsan s teqbaylit*, 2010.
077- M. DJEGHALI, S. SELLAH, *Amawal n yiɣersiwen n yilel*, 2010.
078- Abdellah HAMANE, *Tawaɣit n tayri*, 2011.
079- Rosa CHELLI, *Itran, leḥzen, tirga, asirem*, 2011.
080- Collectif, *Amezgun s tmaziɣt*, 2011.
081- Islam BESSACI, *Azal n tayri*, 2011.
082- Dahbia AMOUR, *Tiɣri n wul*, 2011.
083- Said DEBIANE, *Ay irfiqen*, 2011.
084- Youcef ACHOURI, *Aklan n tayri*, 2012.
085- Rabah BETTAHAR, *Teffeɣ Fransa*, 2012.
086- Hamou AMARENE, *Ula deg wawal*, 2012.
087- Med-Zakaria BENRAMDANE, *Amawal n waṭṭanen*, 2012.
088- Abdellah HAMANE, *Tudert-iw di tegrawla*, 2012.
089- Boussad KEBIR, *Awfus n tutlayt tamaziɣt*, 2012.
090- Hocine LAOUES, *Abuciḍan*, 2012.
091- Kamel SI MOHAMED, *Imsebriden n leryuf*, 2013.
092- Abdelmalek AIT SI ABDELKADER, *Tiɣri yeɣrin*, 2013.
093- Louiza KANEB, *5 yulyu*, 2013.
094- Mohand Amokrane ZIZI, *Isefra i medden irkelli*, 2013.
095- Arezki GRAÏNE, *Isefra n Lḥağ Muḥend Saɛid*, 2013.
096- Albert CAMUS, *Misère de Kabylie*, 2013.
(Tasuqelt : Hocine HADID, *Lḥif n tmurt n Leqbayel*)
097- Malek HOUD, *Timucuha akked temɛayin*, 2013.
098- Mohamed Zakaria BENRAMDANE, *Amawal azerfan*, 2013.
099- Sadia BOUNADI, *Gar yiḍelli d wass-a*, 2013.
100- Nadia BENAMAR, *Ticraḍ.com*, 2013.

101- Hacene HALOUANE, *Tamekrust*, 2014.
102- Igli n Tlelli, *Aḥurif amezwaru deg tudert*, 2014
103- Meziane U MUH, *Lesrar n yiḍ*, 2014.
104- Mokrane CHIKHI, *Akud ilem*, 2014.
105- Rabah BOUCHENEB, *Tacelhabt ur yessin*, 2014.
106- Mohand ABDESLAM, *Asafu-Asefru*, 2014.
107- Nassima et Sabrina HAMADOUCHE, *Akeğğud n tjaddit*, 2014.
108- Islam BESSACI, *Daɛwessu n yimawlan*, 2014.
109- Larbi YAHIOUN, *Tayri n umedyaz*, 2014.
110- VOLTAIRE, *Zadig*, 2014.
(Tasuqelt : Rabah BOUCHENEB, *Zadig*)

Collection « *Imenza-nneɣ* »

001- Ramdane AT MANSOUR, *Isefra n at zik*, 2014.
002- Youssef NACIB, *Ccna aṣufi s teqbaylit*, 2014.

Actes de colloques

001- Actes des journées d'étude sur *La connaissance de l'histoire de l'Algérie*, mars 1998.
- Actes d es journées d'étude sur *L'enseignement de Tamazight*, mai 1998.
- Actes des journées d'étude sur *Tamazight dans le système de la communication*, juin 1998.

002- Actes des journées d'étude sur *La réhabilitation de l'environnement culturel amazigh et sur tamazight dans l'environnement juridique*, 2000.
003- Actes des séminaires sur la formation des enseignants de Tamazight et l'enseignement de la langue et de l'histoire amazighe, 2000.
004- Actes des journées d'étude sur *Approche et étude sur l'amazighité*, 2000/2001.
005- Actes du colloque sur *Le mouvement national et la revendication amazighe*, 2002.
006- Actes du colloque international sur *Tamazight face aux défis de la modernité*, 2002.

007- Actes du colloque : *Identité, langue et Etat, 2003.*
- Actes du colloque : *La permanence de l'architecture amazighe et l'évolution des cités en Algérie*, 2003.

008- Actes des stages de perfectionnement pour les enseignants de tamazight, mars 2004.

009- Actes du stage de perfectionnement des enseignants de la langue amazighe, 30/31 mars 2004.

010- Actes du Colloque : *Le passage à l'écrit des langues et cultures de tradition orale, le cas de Tamazight*, 2004.
(Voir « *Timmuzgha* » N°13)

011- Actes du Colloque : *La littérature amazighe : de l'oralité à l'écrit*, 2005.
(Voir « *Timmuzgha* » N°14)

012- Actes du colloque sur *Le patrimoine culturel immatériel amazigh*, 2005.

013- Actes du Colloque : *Tamazight dans les médias et à l'école : hypofonctionnalité et usages du* lexique, 2006.
(Voir « *Timmuzgha* » N°15)

014- Actes des Journées d'étude sur l'enseignement de Tamazight, Région Est, 2006.
- Actes de la Genèse de l'enseignement de Tamazight depuis le XIXème siècle, 2006.
- Actes du Stage de perfectionnement pour les enseignants du primaire, 2006.

015- Actes du colloque sur *Le libyco-berbère ou le Tifinagh ; de l'authenticité à l'usage pratique*, 2007.

016- Actes du colloque : *L'apport des amazighs à la civilisation universelle*, 2008.

017- Actes du colloque sur *La standardisation de l'écriture amazighe*, 2010.

018- Actes du colloque sur *Les Royaumes amazighs de la période musulmane*, 2010.
- Actes du colloque sur *Le Royaume de Koukou*, 2010.

019- Actes du colloque, *Aslugen n tira n tmaziɣt*, 2012.

020- Actes du colloque sur *Pierre Bourdieu et l'Algérie*, 2012.

Revue « *Timmuzgha* »

Revue d'études amazighes du Haut Commissariat à l'Amazighité :
N°1, avril 1999, ----- N°22, janvier 2011.

- N°10, octobre 2004, *Spécial Mohya*, Entretien.
- N°12, décembre 2006, *Tajmilt i Si Muḥend u Mḥend*.
- N° spécial en Tamazight :
  - . N°16, janvier 2008.
  - . N°1 7, avril 2008.
  - . N°19, août 2008.

Revue « *Tamaziɣt tura* »

Revue en Tamazight du Haut Commissariat à l'Amazighité :
N°1, janvier 2009, ----- N°12, janvier 2014.

Autres publications

001- Chafik MOHAMED, *Aperçu sur trente trois siècles de l'histoire des imazighènes*, 1997.
002- Annuaire des associations culturelles amazighes, 2000.
003- Idir El-Watani, *L'Algérie libre vivra*, 2001.
004- Mohand Oulhadj LACEB, *La phonologie générative du kabyle* : *l'emphase et son harmonie*. Tome1, *Histoire et fondements d'un débat argumentaire*, 2007.
005- Mohand Oulhadj LACEB, *La phonologie générative du kabyle* : *l'emphase et son harmonie*.
Tome2, *Analyse et représentation phonologique*, 2007.
006- Collectif, *Mouloud FERAOUN, Evocation*, Actes du Colloque, 2008.
007- Catalogue des publications du HCA, 2008.
008- Catalogue des publications du HCA, 2009.
009- Boudjema AZIRI, *Néologismes et calques dans les médias amazighs*, 2009.
010- Mohand Idir AIT AMRANE, *Ekker a mmis oumazigh*, 2010.
(Tasuqelt : Mohand Oubelkacem KHEDDAM, *Kker a mmi-s umaziɣ*)
011- Agenda de poche, 2012.

Consultings

001- Kamel BOUAMARA, *Nekni d wiyiḍ*, 1998.
002- Mouloud FERAOUN, *Jours de Kabylie*, 1999.
(Tasuqelt : Kamel BOUAMARA, *Ussan di tmurt*)
003- Nora TIGZIRI - Amar NABTI, Etude sur « *L'enseignement de la langue amazighe : bilan et perspectives* », 2000.
004- Mohand Akli HADDADOU, *Dictionnaire des racines berbères communes*, 2006/2007.
005- Abdellah NOUH, *Glossaire du vocabulaire commun au Kabyle et au Mozabite*, 2006/2007.
006- Sadaq BENDALI, *Awfus amaynut n tutlayt tamaziɣt*, 2007.
007- M'hammed DJELLAOUI, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit*, 2007.
008- Kamel BOUAMARA, *Amawal n tunuɣin n tesnukyest*, 2007.
009- Moussa IMARAZENE, *Manuel de syntaxe berbère*, 2007.
010- M'hammed DJELLAOUI, *Tiwsatin timensayin n tmedyazt taqbaylit*, 2007.
011- Moussa IMARAZENE, *Timɛayin n leqbayel*, 2007.
012- Nora BELGASMIA, *L'expression écrite en tamazight*, 2007.
013- Mouloud LOUNAOUCI, *Projet de création d'un Centre de terminologie amazighe, TERAMA*, 2007.
014- Zahir MEKSEM, *Isuraz n usezdi d tenmeẓla taḍrisant n tmaziɣt : asnekwu d tesleḍt,* 2008.
015- Mohammed Brahim SALHI, *La tariqa Rahmaniya : de l'avènement à l'insurrection de 1871,* 2008.
016- Fakihani TIBERMACINE, *Tanast u kajjuf*, 2009.
017- Mohand Akli HADDADOU, *Introduction à la littérature berbère*, 2009.
018- M'hammed DJELLAOUI, تطور الشعر القبائلي و خصائصه, Tome1, 2009.
019- M'hammed DJELLAOUI, تطور الشعر القبائلي و خصائصه, Tome2, 2010.
020- Zahir MEKSEM, *Tisekkiwin n yiḍrisen, tagmert d tesleḍt,* 2010.
021- Mohand MAHRAZI, *Lexique de didactique et des sciences du langage*, 2013.
022- Lamri BENGASMIA, مبادئ في الصوتيات الأمازيغية (الشاوية), 2013.

Coédition

ANEP

001- Iddir AMARA, *Les inscriptions alphabétiques amazighes d'Algérie*, 2006.
002- Kemal STITI, *Fascicule des inscriptions libyques gravées et peintes de la grande Kabylie*, 2006.
003- Mohand Akli SALHI, *Amawal n tsekla*, 2006.
004- O. KERDJA & A. MEGHNEM, *Amawal amecṭuḥ n ugama*, 2006.

ENAG

001- Mohand Akli HADDADOU, *Glossaire des termes employés dans la toponymie algérienne*, 2011.
002- Mohand Akli HADDADOU, *Précis de lexicologie amazighe*, 2011.
003- Mohand Akli SALHI, *Poésie traditionnelle féminine de Kabylie*, 2011.
004- Mohand Akli SALHI, *Etudes de littérature Kabyle*, 2011.
005- Habib-Allah MANSOURI, *La Kabylie dans les écrits français du XIXe siècle*, 2011.
006- Mohand MAHRAZI, *Dictionnaire d'électrotechnique Français-Tamazight*, 2011.
007- A. NOUH-MEFNOUNE & B. ABDESSALAM, *Dictionnaire Mozabite-Français*, 2011.

Cet ouvrage est publié par le
Haut Commissariat à l'Amazighité

© Tous droits réservés

Conception et PAO :

المحافظة السامية للأمازيغية
ASQAMU UNNIG N TIMMUZɣA
HAUT COMMISSARIAT A L'AMAZIGHITE

2014

Dépôt Légal : 5131-2014
ISBN : 978-9947-865-52-1

HCA - 19, Avenue Mustapha El-Ouali (ex. Claude Debussy), Alger
Tél : 021-64-29-10 / 11 - Fax : 021-63-59-05

B.P. 400, 16070, El-Mouradia, Alger

sg@hca-dz.org
action.culturelle@hca-dz.org / edition@hca-dz.org
www.hca-dz.org

Achevé d'imprimer sur les presses de
Le Montagnard
Alger
Tel : 0558-30-92-42
Fax : 021-86-50-05
e-mail : imprimerie.edition-montagnard@hotmail.fr