الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

محاضرات في مقياس
التسيير الثقافي

معـــدّة لطلبـــة السنة الثالثة
السداســـي السادس

إعداد : د. هني كريمة

السنة الجامعية :2025/2024

المحاضرة الرابعة:آليات التسويق الثقافي

السوق الاقتصادية ومجال المسرح

نظرة ألفين توفلر في التسيير الثقافي الفني

انطلق ألفين توفلر – Alvin Toffler في نظريته التسيير الثقافي من مثال درسه حول مصنع الموسيقى، يساعد على فهم أهمية الإدارة الاقتصادية للمشروع الثقافي، وقد اعتمد توفلر في توضيح هذه المسألة على مؤسسة تنشط فيمجتمع صناعي في القرن التاسع عشر، ولاحظ أن الموسيقيين والفنانين يعتمدون على آلية السوق التي أثرت في الانتاج والتوزيع، حيث موّل رجال الأعمال الحفلات والعروض، وباعوا التذاكر لجمهور مجهول، واستنتج أن الزيادة في التذاكر المباعة يعني تحقيق ربح أعلى، الأمر الذي سيتطلب البحث عن قاعات أكبر للحفلات، والقاعات الأكبر تتطلب بدورها ملابس وأجهزة سمعية مناسبة"[1].

نظرة جان دوفينو في تسويق الإنتاج المسرحي

و من جهة أخرى يقرن "جاندوفينو" سرعة ظهور الأشكال الدرامية بحركة الإنتاج الصناعي، ويرى أن علاقة سببية تربط بينهما، فإذا كان المسرح يمثل بنية عليا في المجتمع، فإنه يعتمد أيضا عى بنى تحتية تحددها الأنماط الإنتاجية، ذلك أن الأعمال الفنية مثل اللوحات والكتب والأسطوانات ...إلخ تطرح شأنها شأن المنتجات الأخرى في السوق الاقتصادية وتخضع لقوانينها، فيتم مقايض اللوحات مقابل المال، والمسرح يكاد لا يخرج عن هذه الدائرة،فهو مرهون بإقبال الجمهور وبما يدفع لشراء التذاكر.

1-Alvin Toffler ; The Third Wave,Morrow,New York, 1980, Dutch ed, PP 37-38

وينظر أيضا جيب هاجوت، م س، ص38.

ويخلص دوفينو إلى القول بأن العاملين في قطاع المسرح ينتمون إلى ممارسي الأنشطة أو المهن الرمزية التي تتلقى مقابل إنتاجها ما يمكنها من الاستمرار في الحياة، وذلك عن طريق شباك التذاكر والمرتّبات التي تمثل الشكل المعاصر من الهبات التي كانت تتلقاها قوافل التروبادور من متفرجيها أو من أمراء المناطق التي تمر بها أحيانا في شكل منح أو رواتب ملكية"[1].

مفهوم القيمة ضمن منطق اقتصادي ثقافي فني

إذا كانت القيمة الاقتصادي تعرّف من خلال قانون السوق وميكانيزماته في تحديد الأسعار، فإن القمة الجمالية أو الثقافية لسلعة ثقافية لا تخضع لنفس المنطق، وهكذا ففي مجال الاقتصاد فإن قيمة السلعة مثلا مرتبطة بمفهوم الندرة، أي كلما كانت السلعة غير متوفرة ازدادت قيمتها في السوق، ولكن هذا أبدا لا يمكن ربطه بالميدان الثقافي في تسير المنتوجات الفنية، وعليه غن نقل هذا النموذج إلى المؤسسة الثقافية غير ممكن لأن السلعة الثقافية تتميز بخصوصيتها وفردانيتها، كل عمل فني هو فريد من نوعه، فهو ثمرة جهد فرد متخصص وهنا نقصد الفنان المبدع، ومن هنا فإن مفهوم القيمة ضمن منطق اقتصادي يفقد في هذه الحالة مدلوله.

والواقع أن المنتجات الثقافية والإبداعات الفنية تنتمي غى حقل غير تجاري تحمل بعض القيم، وفي هذا المجال يستخلص أوليفييه دونات أربع ابعاد أساسية للثقافة هي: البعد اللعبي، الجمالي، الاقتصادي، التربوي والبيداغوجي"[2].

1-جان دوفينو وجون لاجوت، المسرح المعاصر، تر: نورا أمين، القاهرة، وزارة الثقافة، 1994، ص 119.

2-Oliver Richard,L'économie et ses outils, panacée de la culture ? Institut Universitaire professionnalisé université de Bourgogne, 1988, p11.

ويضيف غزافيي غريف Xavier Greffe أن قيم السلع الثقافية متعددة ويحصرها في سبع قيم: "الجمالية، الفنية، التاريخية، الإدراكية، الاجتماعية، الاقتصادية وأخيرا القيمة المتعلقة بصورة العلامة"[1].

إن العناية التي أولاها الدارسون للبعد الاقتصادي للثقافة نابع أساسا من الأهمية التي أصبح يحتلها هذا القطاع في التنمية المستدامة، فالمشاريع الثقافية هي في الحقيقة ركيزة أساسية لتنية الأقاليم، يمكن ان تكون الثقافة قطاعا حيويا للتنمية الاقتصادية تساهم في خلق الثروة ومناصب الشغل، وربما هذا ما جعلها محط اهتمام السلطات المحلية من أجل تعزيز نمو وديناميكية المدينة أو المجتمع الثقافي.

وقد ازدادت هذه الأهمية من تطور النظرة إلى الثقافة بوصفها سوقا اقتصادية، يلعب دورا هاما في استهلاك منتجات الصناعات الثقافية، وإلى جانب مساهمة قطاع الثقافة في التنمية المحلية، فغنه ساعد على إيجاد علاقة بين مختلف الأبعاد الاقتصادية، الثقافية، وإخراج هذه الأخيرة من عزلتها وإدراجها في الواقع، انعكس ذلك على ظروف العاملين في حقل الثقافة والفنون. وأصبحت الثقافة تحتل الصدارة ضمن المشاريع التنموية للمدينة، ذلك أن الرخاء الاقتصادي للمدينة لم يعد كما كان في السابق شرطا أساسيا للعناية بالتنمية الثقافية.

فعندما تكون المدينة في وضعية مالية مريحة فإنها تخصص جزاء من ميزانيتها لميادين لا تشكل في رأي القائمين على إدارة شؤون المدينة أولوية مثل قطاع الثقافة. أما اليوم فإن الوضع تغير "وأصبحت الاستثمارات التي توجهها السلطات المحلية في مجال الثقافة هي التي تحدد وتشجع نشاطات المدينة، وبالتالي فإن الثقافة أصبحت مكوّنا أساسيا لتطوّر المجتمعات المعاصرة"[2].

1-Oliver Richard ; op cit, p 12.

1-Voir ; Mari Court, Les olitiqyues Culturelles en Grand Bretagne,Le cas de Reading,Mémoire de fin d'étude, institut d »études, Lyon, University of Reading,Angleterre,1977, p30

المحاضرة الخامسة: اقتصاد الثقافة

يشكل اقتصاد الثقافة (قضية التداخل بين الفن والمال) أحد القطاعات التي باتت تعرف تطورا ملحوظا في العقود الأخيرة ويعد بمستقبل زاهر، وقد أثبتت التجارب أن قطاع الثقافة والفنون يوفر فرصا هائلة في مجال العمالة تفوق أحيانا ما تتيحه القطاعات الإنتاجية الأخرى.

لكن هذا التقارب الاقتصادي من القطاع الثقافي يطرح بعض المشكلات أهمها التركيز على المردودية والأهداف الاقتصادية للسياسات الثقافية، ويأتي ذلك على حسب الاعتبارات الروحية والجمالية التي تنشدها الثقافة، وف هذا المجال ينبه الخبراء إلى ضرورة توخي الحذر عند تطبيق الأدوات الاقتصادية في تقييم السياسات الثقافية ومراعاة حدود المقاربة الاقتصادي لقطاع الثقافة.

وبالرغم من أن كل من مشروع ثقافي يتضمن أبعادا متعددة: ثقافية وبيداغوجية، اجتماعية، واقتصادية، إلا أن البعد الاقتصادي لا يستحوذ على مكانة الأبعاد الأخرى ويبقى متميزا عنها، وفي هذا السياق يشير فرنك ف. غرافز —Frank F.Graves أن السياسات العمومية والمشاريع الثقافية تتضمن عددا من الأهداف يمكن تلخيصها في ثلاثة عناصر هي: الثقافي والاجتماعي، والاقتصادي.

فعلى الصعيد الثقافي تهدف هذه السياسات إلى دعم المشاريع الثقافية، والرفع من مستوى المشاركة الجماهيرية في النشاطات الثقافية، وتطوير الممارسات الثقافية، والحفاظ على التراث وتشجيع الإبداع الفني أي الاعتبارات الروحية والجمالية التي تنشدها الثقافة كما ذكرنا آنفا. أما على الصعيد الاجتماعي تهدف المشاريع الثقافية إلى توسيع إمكانية الانخراط في العمل الثقافي، وتحقيق توازن أفضل من العرض الثقافي بين المناطق والأفراد. أما على الصعيد الاقتصادي فالأمر يختلف "فتهدف الاستثمارات الثقافية إلى دعم الفنانين والمؤسسات والسعي إلى توفير مردود اقتصادي"[1] يعود على البلاد بربح معين.

1-Oliver Richard,L'économie et ses outils, panacée de la culture ? Institut Universitaire professionnalisé université de Bourgogne, 1988, p70.

وإذا كان البعد الاقتصادي يحظى بأهمية أكبر وهو ما يجري في البلدان المتقدمة فإن ذلك قد يؤثر على العناصر الثقافية الأخرى للمشروع الثقافي، وعليه فإن الأبعاد والمبررات الاقتصادية مهما بلغت تقديراتها الحسابية فإنها يجب أن تبقى في خدمة الأبعاد الثقافية بوصفها المشروع الأساس للمشروع الثقافي، كما يجب توخي الحذر عند استعماله والحتياط من الأرقام ولاسيما التفسيرات المسرفة التي تعطى لها.

إن امتلاك الخطاب الاقتصادي والأرقام التي ترافقه هو سلاح ذو حدين، ومن هنا "فإن استخدام الأدوات الاقتصادية بدراية يشكل عنصرا أساسيا لضمان نجاح المؤسسات الثقافية. ولكن لا يجب اعتبار هذه الأدوات حلا سحريا للمشكلات، بل يجب التعامل معها في حدود ما يمكن أن تقدمه للمشروع الثقافي"[1] .

الاقتصاد الثقافي

تثبت الدراسات التي أجريت حول الاقتصاد الثقافي التداخل بين الفن والمال، فإذا كان الانتاج الفني في العصور السابقة ينتج وفق رغبة الراعي، فإنها تنتج في العصر الحديث لأسواق جديدة تسعى إلى الربح، وربما هذا ما جعل الدراسون يشددون على دور المؤسسات غير الهادفة للربح والمساهمين والمتبرعين الخبيريين في تشكيل دائرة الفن.

وفي هذا المجال يرى "بيير بورديو" أنه على عكس ما يحدث في معظم مجالات الحياة الاجتماعية، فإن المال لا يصلح لأن يكون أداة لقياس قيمة الفن، ويقدم مثالا عن بيع بضع مئات من النسخ لكتاب في السنوات الأولى بعد صدوره، يمكن ان يحقق على المدى المتوسط أو البعيدثروة هائلة لنار الكتاب الذي يعرف "استراتيجيات المراهنة" على المدى الطويل على "الأدب الخالص"، بدلا من

1-Oliver Richard,L'économie et ses outils, panacée de la culture ?, Ibid, p 80.

الاعتماد على الطبعات التجارية على المدى القصير. وكذلك الأمر ينطبق على لوحة فنية تشكيلية تباع ببضعة فرنكات في حياة الفنان التي أبدعها، لكنها تباع بملايين الدولارات بعد فترة من وفاته، ثم بنصف هذا السعر في مزاد علني، إن اللوحات المعاصرة التي كان يشتريها أصحاب المجموعات الفنية بأسعار خيالية منذ عشر سنوات، قد لا تجد اليوم من يشتريها بعشر الثمن الذي بيعت به آنذاك. وكذا الحال ينطبق على الأعمال المنتجة في مجال الدراما المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية.

ويخلص بيير بورديو إلى التأكيد على أن "ضخامة المبالغ المطروحة في سوق الفن وتقبّلها يثبتان أن المال ليس هو المؤشر الصحيح للدلالة على قيمة الفن"[1].

إذا كان عمل المسيرين قائما بشكل أساسي على استخدام الطرق التقنية الكلاسيكية للإدارة فإن حضور العمل الثقافي يترجم في تعريف أهداف المؤسسة الذي يتجاوز غالبا اعتبارات المردودية المالية، وكذلك مراعاة خصوصية المؤسسة الثقافية والتمييز بينها وبين المؤسسة الاقتصادية، إن الطابع الخاص للإدارة الثقافية يرتبط إذن بطبيعة الأهداف، وهي اهداف ثقافية بامتياز[2].

1-ناتالي اينيك، سوسيولوجيا الفن، تر: جواد قبيسي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2011، ص 122.

1-yves Edward (sous la direction)Le Managementdes entreprises artistiques et culturelles,Paris, Editions Economica, 2004, p 06.

المحاضرة السادسة: المؤسسة الثقافية المسرحية ومؤهلاتها

تمتاز المؤسسة الثقافية عن سائر المؤسسات الاقتصادية كونها لا تعتمد الربح المادي في مشاريعها، قدر سعيها في خدمة كل ما من شأنه أن يدعم الحركة الثقافية في المجتمع وما تعود على أفراده من وعي ثقافي والتطلع على مختلف نشاطاتها التي تسعى من خلالها للترفيه عن المواطن والسعي لتنمية ذوقه الفني والحضاري، حتى لا يبقى في عزلة عن الركب الحضاري ولا تخفى عنه خافية من شؤون الثقافة كالمسرح والأدب وحفظ التراث، وخاصة في مجال القطاع الثقافي المسرحي، الذي يشهد في أيامنا اهتماما بالغا من قبل أهل الاختصاص والمحبين للفن الرابع.

ونظرا للأهمية التي تحظى بها المؤسسة الثقافية المسرحية ودورها الفعال في المجتمع المدني، فإن مسألة تدخل الدولة في دعمها أمر جدير بالأهمية، فالدولة وحدها كفيلة لتقديم الدعم المالي لهذا النوع من المؤسسات، هذا التدخل تفرضه طبيعة النشاط الثقافي المسرحي، فهو عندنا هنا في الجزائر على خلاف الأقطار الأخرى لا يزال يتوق لكثير من الاهتمام والتقييم المادي، خاصة أنه نشاط في نظر الكثيرين مكلف وغير مربح ونتائجه مشكوك فيها، لهذا لا يعتبر به رجال المال والاقتصاد على غرار الدول المتقدمة لذلك "فإن مسألة تدخل السلطات العمومية في تنظيمها وإدارتها تشكل إحدى انشغالات القائمين على هذه المؤسسات" [1] وذلك من منطلق الموازنة بين الجدوى الاقتصادية والجدوى الثقافية، وعلى هذا الأساس بات من الأساسي البحث عن حل يوازي الحالة الثقافة بالحالة الاقتصادية والذي يضع المؤسسة بين خيارين: إما في رفع أسعار التذاكر، وهذا ما سيؤدي حتما إلى قاعة بدون جمهور لأننا لا نزال نفتقد للحس الفني وأهمية الفن المسرحي، حتى وإن وجد فإنه سيقتصر على الفئات الاجتماعية المحظوظة وبتقشف من أهل الحرفة وعشاق الأدب والفن والعاملين عليها

1- مخلوف بوكروح، المؤسس الثقافية في الجزائر قراءة في أداء المسارح العمومية، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار باش جراح، الجزائر، ط1، 2013، ص57.

كالصحافة ووسائل الاعلام، ومع ذلك سيبدوا الحضور محتشما. لهذا لا يبقى أمامنا إلا الخيار الثاني ونحن مجبورين على ذلك لحين ميسرة وهو خفض أسعار التذاكر أو جعل سعر التذكرة رمزي أو مجانا وستتحمل تبعات هذا الإجراء الجهات المعنية من جهاز الدولة لسد العجز بين سعر التكلفة وسعر البيع المنخفض بلغة الاقتصاد الحر، ومعنى هذا أنه لا المنظمات الخاصة ولا الشخصيات العمومية قادرة على هذا النوع من النشاط بشكل دائم، وتبقى الدولة أهم جهة داعمة للنشاط المسرحي، لأنها الراعي الرسمي الأول والأخير للمؤسسة المسرحية، وتقف وراء ذلك مبررات سياسية "تكمن أساسا في النظر للمسرح بوصفه نشاطا له قدرة سياسية فعالة، أو بوصفه وسيلة تربوية ونشاطا يؤدي خدمة عمومية"[1]، غير أن الأمر بالنسبة لقطاعات فنية أخرى قد يختلف، فقد يستلزم سعر التذكرة الواحدة لحفلة مقامة على شرف فنان مشهور الكثير وإقبال جماهيري كبير، وهذا الأمر يستدعي الدراسة في الأسباب والعوامل التي جرتنا وراء ذلك.

وربما هذا الأمر يقتضي تحديد مفهوم المسرح الوطني من حيث القيمة الاقتصادية والقيمة الثقافية وحتى القيمة المعرفية في الذائقة الفنية لدى المجتمع، ويبدوا أن هذا المفهوم لم يحظ باهتمام من حيث الدراسة والتحليل، إن وجود أشكال المسارح الوطنية في أي بلد يخضع أساسا لمجموعة من العوامل السياسية الادارية والاقتصادية، فقد ارتبط ظهور المؤسسة المسرحية الوطنية بالظروف التاريخية الخاصة بكل بلد، ويندرج ضمن إطار تشريعي خاص ونظام قانوني متفرد [2]، وذلك منذ الأزل البعيد لما ظهر المسرح ببلاد اليونان حيث كانت المسابقات التراجيدية تخضع لإشراف هيئة تعينها المدينة وعلى عين الدولة، وهذا شكل من أشكال إشراف الدولة على المسارح في الحضارة اليونانية قديما.

1-Jack Lang ; L'etat et le Théatre : Liberairie généraledu jurisprudence ; Paris1968 ; P23.

2-ينظر: مخلوف بوكروح، م ن؟

ويلعب المحتوى الإيديولوجي للدولة دورا أساسيا، ذلك أن الأنظمة ذات السلطة القوية التي تميل إلى التدخل تبحث عن إنشاء مسارح وطنية أكثر من الأنظمة الليبيرالية، ويظهر بشكل أكثر وضوحا في الأنظمة الاشتراكية، مثلا بروسيا يعود الاهتمام بالمسرح إلى ما قبل القرن الثامن عشر، فقد تشكل المسرح الروسي بقرار من الامبراطورة إليزابيت عام 1756م، وتعمّم إشراف الدولة على المسارح بعد الثورة البلشفية وسيلة من وسائل الاصلاح والتوعية الاجتماعية لنبذ الطبقية وتعاليم المسرح البرجوازي.

ويعتبر مسرح "الكوميدي فرانسيز" الذي تأسس في فرنسا عان 1946م ف ظل الحكم الملكي المطلق أول شكل من أشكال المسارح القومية، كما تأسس المسرح الوطني الشعبي عام 1920م، مسارح وطنية في بعض الأقاليم مثل المسرح الوطني لمدينة ستراسبورغ[1].

عند النظر إلى الهيكل القانوني ... في المدن الكبرى[2]، وهكذا تختلف استراتيجيات إنشاء المسارح الوطنية من دولة لأخرى ومن إقليم لآخر حسب هيكلها القانوني ونوع الأنظمة في الهيكل التنظيمي للدولة.

---

1 -ينظر: ماري إلياس حنان حسن قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، 1997، ص359.

2 -ينظر: مخلوف بوكروح، م ن.

المحاضرة السابعة: سياسة الدولة في إنشاء المسارح الوطنية

مهما كانت المبررات والمساعي التي تستند إليها الدول في إنشاء المسارح الوطنية، سياسية كانت أم دينية أم اقتصادي أم ثقافية، فإنها تقوم بوظيفة تربوية واجتماعية إلى جانب التباهي والتميز الحضري، فما من مؤسسة مسرحية أو معمار مسرحي يظهر في مركز المدينة إلا ودلّ على ثقافتها أهلها وتحضرهم وتمدنهم، وهذا ما نلاحظه في الكثير من الدول التي تبنت هذا النظام. فقد حاولت مسارح دول أوروبا الشرقية أن تلعب هذا الدور مثل المسرح الوطني في بلغاريا، المسرح الوطني السلوفيني بيراتسيلافا، المسرح الوطني لبراغ، المسرح الوطني لبودابست، وإذا كانت الوظيفة الدعائية قد طغت على نشاط هذه المسارح في الاتحاد السوفييتي في ظل حكم ستالين، فإن الوظيفة التثقيفية تغلبت في مرحلة لاحقة.

وتجدر الإشارة أن الدول الاشتراكية لم تستخدم المسارح الوطنية لأغراض دعائية، ولكنها في المقابل تتحاشى أن تتحوّل إلى فضاءات للمعارضة، إلى جانب تبني هذه المسارح الحياد في اختيار النصوص والعروض، فهي ليست معادية أو مؤيدة للحكومات القائمة، ولا تلعب دورا سياسيا في الحياة الوطنية، لكنها تستعمل أحيانا لدعم النظام القائم.

وبالنسبة للدولة أو الأوطان المتكونة من جماعات لغوية مختلفة، فقد شكّل العمل الوطني في هذه الدول صعوبات وعراقيل حالت دون إنشاء مسارح وطنية تعبّر عن هذه الجماعات، ونذكر على سبيل المثال وليس الإحصاء بلجيكا التي اهتدت إلى مسرح وطني ناطق بالفرنسية وفرع آخر ناطف بالفلامينية عن طريق إصدار مرسوم 1945/09/19، وأيضا كندا التي استطاعت إنشاء مسرح وطني باللغة الانجليزية والأخر بالفرنسية، فقد تعدت عائق التعدد اللغوي، ناهيك عن هذا أن المسرح له لغة مشتركة هي الحركة والايماءة، فلا تقف اللغة أو الكلمة عائقا في المسرح، كما أن وسائل الترجمة تطورت بكثير بفعل الرقمنة، وهذا ما أعطى دعما قويا لمختلف المسارح القومية على اختلاف اللغات الناطقة بها.

إذا كان التدخّل لأغراض سياسية يمكن أن يساعد على إقامة المسارح الوطنية، فإن التدخل لأغراض اقتصادية يمكن استثناءا أن يلعب دورا، وهذا ما حدث مع تجربة المسرح الفدرالي في الولايات المتحدة الأمريكية تحت رئاسة روزفلت 1935-1939، فالأزمة الاقتصادية والبطالة لم تستثن عالم المسرح. ولتقديم الحل قررت الحكومة إنشاء المسرح الفدرالي الذي تكلف بمهمة تقديم عروض مسرحية كلاسيكية وعصرية، لكن هذه المبادرة لم تبق طويلا "فقد اتهم المسرح بارتباطه بالشيوعية وتجاوزه القيم الأخلاقية، فتدخل الكونغرس وحجب عنه كل الدعم، وذهبت معه أحلام قيام مسرح شعبي يواجه مسرح البرودواي"[1] .

المسارح الوطنية في دول العالم الثالث

لقد شكّل غياب التقاليد المسرحية والمسارح الخاصة دافعا قويا للكثير من دول العالم الثالث لإنشاء هذا النوع من المسارح التي حاولت بعث حركة مسرحية بعيدا عن التأثير الأجنبي وتأكيدا لهويتها، والتأكيد على مواجهة الامبريالية الاقتصادية السياسية والثقافية للدول الكبرى.

وتعتبر مصر أول دولة عربية تشرف على المسرح وتقدم الدعم المادي له حيث تأسس المسرح القومي في 1935، وبعدها "ابتدا من الستينات من القرن الماضي برزت ظاهرة المسارح القومية في كل من سوريا والعراق والأردن، والجزائر والمغرب وتونس، أما لبنان فلم يعرف سوى الفرق الخاصة"[2].

مفهوم المرفق العام وعلاقته بالمؤسسة المسرحية الوطنية

إن دراسة تاريخية للمؤسسات المسرحية الوطنية تجعلنا نصل إلى استنتاج أساسي مفاده أنها

1-Jack Lang ; L'etat et le Théatre : Liberairie généraledu jurisprudence ; Paris1968 ; P74-75.

2-ينظر: ماري إلياس حنان حسن قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، 1997، ص360.

مؤسسات ذات مهمة ثقافية خاصة وتقدّم خدمات عمومية وطنية، لكن السؤال الذي يطرح نفسه في ظل التطور الحاصل في تعدد الأشكال والأطر التشريعية والتنظيمية للمسارح، يتعلق بمفهوم الخدمة العمومية لهذه المؤسسات، وهو: هل يمكن إدارة النشاط المسرحي في شكل مرفق عام، وهل ينطبق ذلك على المسارح الوطنية؟

وللإجابة عن هذا السؤال يجب تحديد مفهوم المرفق العام، وهو عبارة عن مؤسسة يكون نشاطها موجها لتلبية حاجيات أو فائدة عامة معترف بها من قبل الدولة، لذلك فالمسارح الوطنية التي تدار بهذا الشكل تتبع هدفا ذا خدمة عامة وتخضع بالتالي إلى تبعية مفروضة من قبل الإدارة، وللإشارة "فإن هذا المفهوم يطلق على نوع من الخمات الأساسية تؤدى للمواطنين بوساطة الدولة وهيئاتها المحلية، وقد تمنح الدولة أداء هذه الخدمات لشخص أو شركة بمقتضى عقد أو امتياز أو التزام معين بشروط أداء الخدمة، وثمنها ومدة الامتياز أو الالتزام، وطرق الرقابة على الملتزم"[1].

وبالتالي فإن المسارح الوطنية ملزمة باحترام مبدأ أسبقية الخدمة العمومية وتلبية الحاجيات العامة، نفهم من هذا أن المؤسسات المسرحية لا تبحث عن الفائدة أي الربح بقدر ما تبحث عن ثقافة المواطن، وتحرص بذلك على أن تكون أسعار التذاكر أقل من سعر التكلفة الحقيقية لضمان حضور قوي، أما بالنسبة للعجز كأجرة العاملين بالمؤسسة والفرق المسرحية تغطيه الدولة في كثير من الأحيان عن طريق الدعم المسبق أو المؤخر حسب إجراءات الاتفاق.

وبهذا المفهوم تعتبر المسارح الوطنية مرافق عمومية تنشأ بمبادرة من الدولة وتوضع تحت وصاية مباشرة من الوزارة المعنية كوزارة الثقافة، التي تتلقى تمويلها من الدولة، مقرها طبعا بالعاصمة وتكون معروفة على المستوى الدولي وتقدم خدمة ذات فائدة وطنية.

1-أحمد زكي البدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت،1982، ص339.

مفهوم المسرح الوطني

يمكن استخلاص مفهوم المسرح الوطني بوصفه "مصلحة عمومية وطنية مشروط بمهمة ثقافية محددة يخضع لمختلف الالتزامات ويستفيد من بعض المنافع والامتيازات" [1] ويعتبر من المرافق العمومية التابعة للدولة.

وبحكم أنه مرفقا وطنيا عاما فهذا يعني أنه مؤسسة عمومية ذات طابع غير تجاري، علما أن رسم الحدود بين المؤسسة العمومية غير التجارية والمؤسسة العمومية التجارية أمر في غاية الصعوبة خاصة في بلدنا مقارنة بالبلدان المجاورة كتونس مثلا فكيف الاهتداء للانتفاع الربحي على غرار المسارح الخاصة بتونس. وفي هذا المجال يرى م.شارليي M.Charlier– أن هناك عنصرين يجب أن يتوفرا حتى تكون مؤسسة صناعية أو تجارية، الأول موضوعي: يجب أن تكون المؤسسة العمومية تهدف إلى عمليات صناعية وتجارية، أي الإنتاج والتبادل، والثاني ذاتي: يجب أن لا تخضع إدارة المرفق العام إلى نظام القانون الخاص، ولن تخضعه إلى قواعد لا تجعله يسيّر بنفس شروط المؤسسة الخاصة المماثلة [2]، وهو المنتشر عندنا.

خلاصة القول أن المسرح الوطني ليس مؤسسة عمومية ذات طابع تجاري، فهو يقوم بنشاط إنتاجي، لكنه لا يتبع فقط أهدافا اقتصادية، إن مهمته تشمل الحفاظ على التراث الوطني، ويتولى مهمة ثقافية رفيعة، ولا يدار بنفس شروط المؤسسات الخاصة المماثلة[3].

1–Jack Lang ; L'etat et le Théatre ; op cit; Paris1968 ; p 122.

2–Ibid ; p155.

3–Ibid ; p155.

المحاضرة الثامنة: الثقافة التنظيمية في تسيير الأعمال المسرحية

المحاضرة التاسعة: المسرح الوطني الجزائري أنموذجا للمؤسسة الثقافية المسرحية في الجزائر

-المسرح الوطني الجزائري

في ظل التوجه نحو الاهتمام بالمرفق العام في الجزائر، تم تنظيم المسرح الوطني الجزائري في شكل مؤسسة عمومية، فقد أنشئ المسرح الوطني الجزائري (TNA) بموجب قرار التأميم 1963 أو المرسوم رقم 12-63 المؤرخ في 08-01-1963 المتعلق بتنظيم المسرح الجزائري، جاء في المادة الأولى أن المسرح الوطني الجزائري مؤسسة عمومية وطنية، وقد أعاد المشرّع التأكيد على الطابع العمومي للمسرح الوطني الجزائري، وجاء في الأمر رقم 38-70 المؤرخ في 1970/06/12 الخاص بإعادة تنظيم (المسرح الوطني الجزائري) من المادة الأولى أن المسرح الوطني الجزائري هو مؤسسة عمومية ذاتطابع صناعي وتجاري تتمتع بشخصية معنوية واستقلال مالي، وتنص المادة الثانية من هذا الأمر أن مهمة المسرح الوطني الجزائري هي المساعدة في التنمية الثقافية للإنتاج وتصميم عروض المسرح والرقص الذي له طابع تربوي وثقافي[3].

-المسارح الجهوية

وكذا الأمر بالنسبة للمسارح الجهوية الستة ببقية أرجاء الوطن: م ج باتنة، م ج وهران، م ج عنابة، م ج بجاية، م ج قسنطينة، م ج بلعباس، فقد جاء في الأمر رقم 70-39 المؤرخ في 1970/06/12 الذي يتضمن القانون الأساسي للمسارح الجهوية، يؤكد أيضا على الطابع العمومي لمؤسسة المسرح، وجاء في المادة الثانية من هذا الأمر أن "المسارح الجهوية" هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي، طبعا نصوص تسميات المسارح قد تغيرت وحملت تسميات على سبيل التكريم والتخليد لصاحبها عرفانا لمجهوداته في المجال الفني الثقافي[2].

1-ينظر: الظاهرة المسرحية بالجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع،2005.

2-مخلوف بوكروح، المؤسس الثقافية في الجزائر قراءة في أداء المسارح العمومية، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار باش جراح، الجزائر، ط1، 2013.

إذا كانت النصوص الأولى الصادرة في 1963 و1970 قد أكدت وكرّست الطابع العمومي للمؤسسة المسرحية، فإن النصوص الأخيرة قد أعادت أيضا الاعتبار لهذه المسألة، مع إضافة ملحق باسم "دفتر الشروط" حددت فيه تبعات الخدمة العمومية للمسرح الوطني الجزائري و للمسارح الجهوية طبقا للإجراءات المنصوص عليها في التشريع والتنظيم المعمول بهما.

ويشير مخلوف بوكروح في مؤلفه "المؤسسة الثقافية في الجزائر–قراءة في أداء المسارح العمومية" أن الطابع العمومي للمؤسسة المسرحية لا تحددها النصوص وحدها، بل تؤكدها السياسة المنتهجة في المجال الثقافي بعد الاستقلال، وهذا ما نستشفه في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني الجزائري في بداية عام 1963 وهي الوحيدة من نوعها جاء فيها تحدي البنود العريضة لنشاط م و ج، وقد اعتمدت في تقديم تصور لسياسة م و ج بعد الاستقلال على المواثيق الصادرة عن جبهة التحرير الوطني، مسرحا ثوريا وطنيا، وحاولت أن تترجم روح هذه المواثيق على الصعيد الثقافي في مجال المسرح، حيث كانت الثورة الجزائرية المظفرة مصدر إلهام رجال المسرح الجزائري ونفَس هذه المواثيق "وكان حب الوطن والغيرة على مقوّماته التاريخية والاجتماعية والدينية المحرّض الأساس على إنجاز أعمال مسرحية من شأنها أن تشحذ همم الشعب ليضطلع بمطالبته بحقه في الحرية والانعتاق" [3]، وما جاء في هذه المواثيق أنه "طبقا لبرنامج طرابلس وحتى توسع وتعزز مكتسبات الكفاح المسلح بالتشييد الثوري للدولة والمجتمع، فإن الحكومة الجزائرية قد أمّمت المسرح المسرح بموجب المرسوم رقم 12-63 الصادر بتاريخ 1963/01/08 على أساس المباد التالية: المهمة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح الذي بين أيدي المؤسسات الخاصة، سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المصدر

3 –عبد الناصر خلاف، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2012، ص39.

الذي نصدره[4] ، وعليه أهم شيء ركزت عليه الدولة في إنشائها للمؤسسات المسرحية هو طابعها العمومي في خدمة الشعب وشعار المسرح من الشعب وإلى الشعب.

إن الطابع العمومي للمسرح طبق أيضا على المسارح الجهوية ولم يبق ثم ثغرة للمسرح الخاص، ففي الأمر رقم 70-39 المؤرخ في 1970/06/12 الذي يتضمّن القانون الأساسي للمسارح الجهوية، يؤكد أيضا على الطابع العمومي لمؤسسة المسرح، حيث نصت المادة الثانية منه على أن المسارح الجهوية هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري –لكن غير مصنف بالعائد الربحي كما الشأن في المؤسسات الصناعية والاقتصادية– تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي، هذا الاستقلال المالي من دعم الدولة وحدها.

وأيضا في المرسوم التنفيذي رقم 07-18 المؤرخ في 2007/01/16 الذي يتضمن القانون الأساسي للمسارح الجهوية في مادته الثانية تنص أن المسرح الجهوي هو مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي، وتدعي في صلب النص "المسرح الجهوي"، وحدّد "دفتر شروط" تبعات الخدمة العمومية للمسارح الجهوية، وأشار على الخصوص ان المسارح الجهوية تنتج عروضا أو تظاهرات ثقافية وفنية موجهة للجمهور وتعمل على تعريف المواطن بالتراث الوطني والعالمي، وتساهم في ترقية الفنون المسرحية الموجهة للأطفال، وتشارك في إبراز المواهب الشابة بتشجيع إبداعهم في مجال الفنون المسرحية، وفي تنظيم التظاهرات الخاصة بتكريم مبدعي المؤلفات الثقافية المعترف بها، وفي تظاهرات ثقافية وفنية تبرمجها الوصاية في إطار المبادلات الثنائية والمتعددة الأطراف، وتقدم عروضا مسرحية أجنبية تسمح للجمهور بالاطلاع على الثقافة العالمية.

أما المرسوم التنفيذي رقم 09-81 المؤرخ في 2009/02/11 الذي يتضمن القانون

---

4 -مخلوف بوكروح، م ن، ص71.

الأساسي للمسرح الوطني الجزائري، جاء في مادته الثانية أن المسرح الوطني الجزائري هو مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي وتدعي في صلب النص "المسرح الوطني الجزائري"، ويحدد دفتر الشروط تبعات الخدمة العمومية لـ: م و ج طبقا لأحكام هذا المرسوموحصرها في المهام التالية:

-تنظيم عروض وتظاهرات ثقافية وفنية موجهة للجمهور على المستوى الوطني للتعريف بالتراث الثقافي والفني الوطني والعالمي.

-المساهمة في ترقية المسرح الموجه للطفل وتطويره.

-المشاركة في بروز مواهب جديدة بتشجيع الإبداع والإنتاج في مجال الفنون المسرحية.

-ويشارك في التظاهرات الثقافية والفنية التي تبرمجها الوصاية (الوزارة الوصية) في إطار التبادلات الثقافية والدولية.

-ونص على إشراك الجامعة والتكوين المهني والتربية الوطنية في تنظيم لقاءات ومحاضرات ونقاشات لنشر الثقافة المسرحية في أوساط الشباب.

-وإعداد برنامج سنوي في المجالات المذكورة أعلاه.

-والإلتزام بإرسال تقرير حول وضعية تنفيذ البرنامج السنوي المقرر والموافق عليه إلى الوزارة الوصية، مشددا على أن إعانات الدولة المستحقة تدفع للمسرح الوطني الجزائري في إطار دفتر الشروط طبقا للإجراءات المنصوص عليها في التشريع والتنظيم المعمول بهما.

وتولى إدارة المسرح الوطني الجزائري منذ إحداثه أربعة عشرة مديرا وهم كلم من أعلام

5-مخلوف بوكروح، م ن، ص 70.

المسرح الجزائري وهم على التوالي: مصطفى كاتب (1963-1964)، محمد بودية، بسطانجي عبد الرحمن وهو السيد طه العامري (1972-1976)، وعبد القادر علولة (1976/01/10-1976/12/16)، محمد فصلة (1976-1978)، آيت عبد الرحيم حاج بلقاسم (1978-1985)، سعيد بن سالمة (1985-1988)، أحمد مزيان وهو الفنان سيد احمد أقومي (1991-1993)، مخلوف بوكروح (1993-1994)، مجوبي عز الدين (1994-1995)، حدادي أرزقي (1995-1998)، حورية بوسالم زغبي (1998/08/25-1998/10/12)، زياني شريف عياد (2001-2003)، بن قطاف محمد (2003-2014)، ومحمد يحياوي 2014 إلى يومنا هذا، وهو يحمل اليوم اسم م و ج محي الدين باش طارزي.

تسميات المسارح الجهوية اليوم:

-المسرح الجهوي عز الدين مجوبي –عنابة

-المسرح الجهوي عبد المالك بوقرموح-بجاية

- المسرح الجهوي عبد القادر علولة-وهران

- المسرح الجهوي باتنة

-المسرح الجهوي محمد الطاهر الفرقاني –قسنطينة

- المسرح الجهوي سيدي بلعباس

بالإضافة إلى عدد من المسارح الجهوية المستحدثة وهي كالآتي:

- المسرح الجهوي كاتب ياسين –تيزي وزو

6-ينظر: عبد الناصر خلاف، المسرح في الجزائر، م ن، ص81

- المسرح الجهوي محمود تريكي-قالمة

- المسرح الجهوي صراط بومدين-سعيدة

- المسرح الجهوي سكيكدة

-المسرح الجهوي مستغانم

-المسرح الجهوي معسكر

-المسرح الجهوي أم البواقي

-المسرح الجهوي سوق اهراس

-المسرح الجهوي العلمة

-المسرح الجهوي بسكرة

-المسرح الجهوي الجلفة

-المسرح الجهوي بشار

ولا تزال القائمة مفتوحة فالملفات جارية بشأن إنشاء مسارح جهوية أخرى في بقية ولايات الوطن.

المحاضرة العاشرة: إدارة العمل في المسارح الجهوية الجزائرية

المحاضرة الحادية عشر:المسرح التكويني والأكاديمي

المعهد العالي للفنون الدرامية*

لم تهتم السلطات الفرنسية في عهدها بالتكوين الفني المسرحي بالجزائر باللغتين العربية والفرنسية خارج المنهج الدراسي التربوي والتعليمي، إلا بعض المبادرا الشخصية من افراد على حسابهم الخاص أو بعض المنح للتكوين القصيرالمدى بالخارج تمنحها الإدارة الفرنسية لأفراد من الأقلية الأوروبية بالجزائر،

*بقلم د.نور الدين عمرون

المحاضرة الثانية عشر: الصحافة والمسرح

المحاضرة الثالثة عشر: أعمال المسارح الجهوية إلى غاية سنة 2000