أ-المقاربة الإصطلاحية :المصطلحات المسرحية : الدلالات المفاهيمية

مهدان ليلى

يقدم مفهوم الدراما من أوسع المفاهيم ،لصلتها بفنون أخرى و امتدادها مع فترات تاريخية ،وصولا إلى لحظات تراثية حققت كيان المؤلف و المتلقي معا و رسخت أصول التجربة المسرحية منذ بدايتها إلى اليوم ولذلك تعني كلمة الدراما " ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل و المبني على اتفاقات درامية خاصة ،فنعت درامي يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل " (1) ، و هي " قادرة على إحداث الأثر و المغزى ،بدون العرض المسرحي ،و بدون الممثلين " (2) ، و من هنا عدت ضربا من ضروب الأدب ،لكونها عملا أدبيا ،و فنا قائما بذاته ،حين تناولها المؤلف على شكل عرض مسرحي ،خاصة بعد تجاوز الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية .

يفضي بنا هذا الحديث إلى أن الدراما أضحت تتداخل مع جنس الشعر و الرواية مع احتفاظها بقيمها المسرحية الأخرى التي تتطلب ممثلا و مسرحا و جمهورا و حبكة و حوارا و عقدة و حلا ،لأن تتعاون هذه العناصر و المكونات و غيرها في غير تضارب أو تنافر للوصول إلى عمل فني درامي ناضج و متكامل ،يصل بالمؤلف إلى ذروة التلقي ،جاعلا شخصياته ،تعبر و بكل تلقائية عن نفسها و تتضارب في آرائها ،أين تزداد حدتها مع عنصر الصراع ، و هي غايته أن تبلغ الدرامية في عمله ذروتها.

إن المطلع على تعريفات كلمة " دراما " أو " درامي " ،يجد أنها تتفق في معظمها ،على أنها محاكاة أحداث ، بمجموعة أفعال مختلفة ، و بالتالي فإنها " مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل ،فهي إذن تعني أي عمل ، أو حدق سواء في الحياة أو على خشبة المسرح " (3) مما جعل الفنان يلجأ إليها " بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره ،مستخدما في ذلك لغة جديدة ،

و بناءا متميزا ، و تفصيلات جوهرية ،فيها تقلص و انقباض و حركة و انتشار و انسجام و تناقض و صراع ،و تحد ،و حوار و سرد و أزمة و عقدة ، و انفجار و تصاعد و ترقب " (4) فحين نترقب جملة هذه العناصر ،فإننا لا ننفي موقف الكاتب المسرحي الدرامي من مواجهته لمشكلات عصره ، التي تفوق درامية هذه الأجزاء ، و لكنها مع ذلك تمكنت ، من أن تتبنى موافقة الثائر و المتمردة في ظل أوضاع مجتمعه السياسية و الاجتماعية .

قبل أن نخوض في المسرحية المغاربية لنا أن نبدأ في ذكر أولى المصطلحات المسرحية التي تمثل فن التمثيل اصدق تمثيل بما أنها تترجم سلوك البشر الذي اكتملت صورته عند اليونانيين القدماء و على رأسهم أرسطو الذي كان " أول من نظر للدراما في كتابه " فن الشعر فهو يقول أن المحاكاة هي الأصل في الفن ، و بما أن الناس هم بالضرورة إما طيبون أو شريرون ، فالنتيجة أننا نستطيع محاكاة الناس كما هم أحسن مما هم ، و أسوأ مما هم ، أو كما هم تماما ، و بهذا نفرق بين الكوميديا و التراجيديا ،فالكوميديا تصور الناس أسوأ مما هم ، و التراجيدية تصورهم أحسن مما هم " (5) ، و مع ذلك فهذه المحاكاة ليست صورة فوتوغرافية بأحداثها و مواقفها للحياة بقدر ما تسبح تحت مخيلة المؤلف المسرحي،الذي يستطيع أن يحاكي الحياة ،بأحداثها الكائنة ، أو التي يمكن أن تكون .

تعد الكوميديا و التراجيديا إحدى المصطلحات النقدية الأولى للخطاب المسرحي الذي نحن بصدد ذكر مصطلحات أخرى توضح بدايات المسرح العربي و بخاصة المسرحي المغربي الذي يعتبر في حالاته الكثيرة امتدادا للمسرح المشرقي سواء بصيغتيه الفكاهية الغنائية أو المأساوية التي أصلت تجاربه بحملها تجارب الإنسان العربي بوعيه و فكره و ثقافته .

و مع تقدم الزمن ظهر نوع آخر أو جنس درامي غربي آخر وضع قوانين جديدة و قواعد للمسرح و خشبته ،ألا و هو فن الأوبرا باعتباره كنص " مسرحي منظوم يعتمد في تقديمه على الموسيقى و الغناء بمصاحبة الأوركسترا ، و قد يتضمن مشاهد راقصة ، و ألحانا من الموسيقى الخالصة ، و قد بدأت في قصور النبلاء الإيطاليين ، و استقرت على بنيتها الأساسية ، في نهايات

القرن السادس عشر و أخذت تنتشر جماهيريا حتى أصبحت واحدة من اشهر الأشكال الفنية بالعالم العربي في القرن التاسع عشر و حتى الآن " (6) لتجمع النص ، و الإيقاع و التمثيل في آن معا .

أما إذا رجعنا التأليف الدرامي العربي – بعد هذه اللمحة الوجيزة عن الدراما الغربية – نجد أن مفهوم المأساة أو التراجيديا مثلا التي تعرض لها أرسطو تعبر عن الصراع الواقع بين الإنسان و الآلهة أو القوى الغيبية إلى الصراع " الذي يكون بين الفرد و النظم الاجتماعية الفاسدة أو بين الفرد و النظم الاقتصادية أو القضائية الأساسي أن يشعر الجمهور ، عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم ، هي من قبيل النظم الثابتة التي لا تتغير و لا تتبدل ،حتى تتوافر صفة الحتمية و يبرز عنصر الضرورة التي لا مناص منها ، فتتحقق المأساة (7) التي كثيرا ما طبعت التأليف الدرامي العربي الحديث و المعاصر نقاد .

يختلف البعض على وجود المسرح قديما أو انعدامه لكن الشيء المؤكد انه وجدت أشكال مسرحية فرجوية حتى و أن لم تكتمل فيها العناصر البنائية ، و التي من بينها ما يلي " أسواق العرب في الجاهلية ...خروج الخليفة بدءا من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة ...عاشوراء و نصوص التعزية ، هي عروض تراجيدية " (8) بغض النظر عن مسرح خيال الظل الذي ينقسم إلى نوعين " مسرح الكراكوز أو القره كوز ...يتوسل بالدمى و هو نوع من مسرح العرائس المعروف ...يتسم بالبساطة و قلة عدد الدمى الذي لا يتجاوز ثلاثة " (9) أما خيال الظل فيجمع " بين فن التشخيص بالإشارات و بين الموسيقى و التصوير و الشعر ، و شخوصه الشفافة من الأدب الملون ،تظهر على شاشة الكتان المضاءة من الخلف تخييلا " (10) .

تتعدد **المصطلحات المسرحية** ودلالاتها المفاهيمية في الوطن العربي فمن بين أشكال الفرجة التقليدية الأخرى ،نجد أشكالا تناسب و الأخرى الإيديولوجية و السوسيو ثقافية للإنسان العربي عامة و التي من بينها فن الراوي ،السامر ،الحكواتي ،الحلقة التي سنشرح كل واحدة منها على حدى بما فيها الأشكال الفرجوية المغاربية .

تتفق كل من فنون **الراوي و السامر و الحكواتي و الحلقة** في أنها مظاهر مسرحية تقليدية نستقي و ننتقي مواضيعها المحكية من التاريخ و سير الأبطال و الأساطير و الخرافات ، لكن شرط أن يستقطب الممثل انتباه المشاهد بحركاته و أن يكون عارفا بأحوال مستمعيه و بنفسياتهم تمكنه من أن يملك شعورهم و يقودهم إلى الإصغاء إليه من غير أن يملهم بما فيهم المداح أو الشاعر الشعبي المتجول الذي يتواجد في الساحات الكبيرة ليسرد حكاياته –قصصه و أشعاره ، و هو النوع الفرجوي الذي كان بارزا في الجزائر. (11)

كغيره من الراوي أو الحكواتي ، يتواجد الممثل الشعبي أو البهلواني أو المداح في شكل حلقة –شكل مسرحي شعبي مغربي– تعرض فنونها (من تمثيل و قصص و ألعاب بهلوانية) في ساحات المدن الكبرى التي تعتمد فيها دائما على الفنون التراثية الأسطورية العجيبة التي تشد انتباه المارة فيتوافدون عليهم مما يجعلهم يشكلون حلقة ، التي تستدعي في كثير من الأحيان من الجمهور مشاركة الممثلين أداءهم ، كمساعدة في أنساق الديكور مثلا ، لتجمع هذه الحلقة في النهاية ما بين التمثيل و الغناء و الشعر و الرقص و الحكاية معا (12).

لابد و أن الأشكال الفرجوية التقليدية السابقة الذكر شكلت موروثا تمهيديا لدراما غنية بالرؤى الفكرية و الأدوات الفنية التي من شأنها أن ترتبط بحاضر الأمة و ماضيها في علاقة حميمية تتجاوز الإطار الزماني و المكاني الذي يحدد ماهيتها ، و مع ذلك بدأت تظهر أشكال أخرى تتماشى و روح العصر و الظروف الاجتماعية و السياسية التي شكلت لديها كينونة دفعت بالمسرح العربي نحو التطور و التجديد .

بالرغم من المحاولات الأولى التي ترتبط جميعها بالوحدات الجماهيري الشعبي غير أنها لم تبحث عن ممارسة مسرحية متجذرة تبنى على أسس التفكير المنطقي بقدر ما كان هدفها الترفيه و التسلية و مع ذلك تم ذلك عبر فترات متباينة و أسباب مختلفة دفعت بالمسرح نحو تأصيل تجاربه و كأبرز محاولة بعض النظر عن محاولات الرواد المغاربة التي ستشرحها كانت تجربة **المسرح الذهني** مع توفيق الحكيم الذي استمد قضاياه المسرحية من واقع أمته السياسي و الاجتماعي و الثقافي مع استلهامه التراث

فهو لا يجد غضاضه في ذلك ، ما دام أن الشعوب تمثل ماضيها في وجدانها و تستحضره في كل لحظة ،الشيء الذي دفعه إلى خوض تجربة المسرح الملحمي الذي " يركز اهتمامه على عناصر أساسية هي اللغة و التهكم و السخرية و الاعتماد على عالم الحلم و الصورة ...فليس ثمة داع لما يضعه المسرح من شروط مثل خط الفعل المتصل ،و تطور الحدث ووحدة الموضوع و الاعتماد على الصراع المركز النامي ، و عرض الشخوص المحددة الأبعاد ... و يكفيه طرح المشاهد و تلاحق الصور ،كما تتلاحق في الحلم ، ثم يكون التقويم النفسي الأخير الذي يتركه تلاحق المشاهد و المواقف و تتابعا لصور (13)،و هو ما سماه كثير من النقاد بمسرح اللامعقول الذي لا يعالج تجارب الإنسان بالمنطق الأرسطي بقدر ما تتصل هذه التجارب بأعماق النفس أمام هول فاجعتها و ماساتها المستعصية على الإدراك ، و لهذا يركز على الصور و الأحلام مثلما أشار إليه ناقدنا العشماوي .

تبرز محاولة أخرى من محاولات التأصيل المسرحي ، التي ترتبط أساسا **بالمسرح السياسي** و علاقته بالتراث ، و بالتالي فهم ثنائية الأصالة و المعاصرة ،التي لعبت دورا بارزا في إيقاظ الوعي القومي لدى الجماهير العربية و هكذا " حاول (الفريد فرج) في " النار و الزيتون " أن يعتمد أساليب المسرح السياسي و تقنياته ،فلجأ إلى التسجيل الوثائقي لحقائق تاريخية سياسية و لم يعتمد على تصوير حدث شخصي ، أما عند (سعد الله ونوس) (1941–1967) فإن حدة التجربة و عمق المعاناة لم ينفصلا عن التفكير في مسالة الشكل المسرحي نفسه... فهو يرى أن وعي الجماهير أكثر أصالة من أن يزيف ، و أن يضاف إليه جديد " (14) و على هذا الأساس نستطيع القول أن الفن المسرحي بعودته إلى التراث يحيي أمجاد و بطولات قومه ، كما يحمي مقومات الأمة و هويتها من التلاشي و الضياع .

أما إذا عدنا إلى تجارب تأسيس مسرحي في المغرب العربي لوجدناها تتم عبر فترات تتماشى و ثقافة الإنسان المغاربي و ظروفه السياسة انطلاقا من الاستعمار و امتد إذا مع تطور المسرح العربي في المشرق ، فلو بدأنا بتونس لوجدنا اثر الفرق المسرحية المشرقية جليا كفرقة سليمان القرداحي أو إبراهيم حجازي أو سلامة حجازي أو نجيب الريحاني و جورج ابيض و لكل من هؤلاء الرواد تأثير خاص في المسرح التونسي و على إثر ذلك زاد اهتمام التونسيين بالمسرح الذي بدأ يحمل ملامح البيئة و موضوعات الحضارة لتبرز مسرحية : السيد " محمد المسعدي التي كتبت 1940 لتمثل تجربة و عملا فريدا في الكتابة الدرامية الحديثة في فترات الاحتلال ليزيد الاهتمام في السنوات الأولى للاستقلال بتأسيس الفرق و إنشاء المعهد اللغوي للتمثيل و الموسيقى و الرقص .(15)

لكن لم يكن لوفود الفرق المسرحية إلى الجزائر اثر واضح في المسرح الجزائري من كونه مسرح نشأ في أحضان البيئة الشعبية و في المقامي و اكتسب ملامحه بمفرده و لربما يرجع ذلك لأسباب ثقافية و لغوية و اجتماعية و لكون الممثلين هم أنفسهم كانوا يقومون بمهمة كتابة النص المسرحي و إعداده و من كونه مسرح غنائي خفيف يرضي ذوق المتفرج الشعبي و يبتعد عن الأدب المسرحي للمثقفين .(16).

بدأ المسرح الجزائري فكاهيا هزليا كوميديا يغلب عليه طابع الإرتجال ، ومع ذلك يبقى لديه رواد كغيره من الفنون و الأجناس الأدبية الأخرى ، فهاهو " رشيد قسنطيني كان كاتبا مسرحيا و ممثلا و مخرجا ...بدأ بكتابة المسرحيات الكوميدية الشعبية باللغة العامة ، و تعتبر مسرحية " بور بوما " التي قدمها عام 1928 لفرقة صغيرة ،بداية ولادة المسرح الوطني الجزائري ، مثلما يعتبر هو نفسه " أب المسرح الجزائري "...و من رواد المسرح الجزائري في هذه الفترة (محي الدين باسن طرزي) الذي بدا أولا كموسيقي و مطرب ناجح ،دفع به نجاحه و شهرته إلى تشكيل فرقة مسرحية قدمت مسرحيات كوميدية ،مثل جحا المزابي " و " مواطن من بوزريعة في الجيش ثم مسرحيات اجتماعية سياسية نقدية مثل " فاقوا "و " الخونة " و " أبناء الجحيم " (17) و بالرغم من الصعوبات و الرقابة التي فرضت على أعماله من قبل السلطات الاستعمارية إلا أنه واصل مسيرته و حمل مسرحه القضية الوطنية ،قضية التحريض الكفاح و النضال .

لا يسعنا في هذا البحث أن نعرض لكل تطورات المسرح في المغرب العربي و لكننا نخلص من كل هذه المحطات إلى المصطلحات المسرحية الأولى التي مرت هي الأخرى بتطورات متفاوتة " فأطلق أولا على المسرحية اسم " الرواية " و كان ثمة قرينة تشير إلى أنها رواية تمثيلية ، و ليست رواية سردية ،كان يضاف إليها كلمة تشخيصية أو تمثلية ،ثم استخدمت كلمة " تياترو " للدلالة على المسرحية ، و أطلق المغاربة على خشبة المسرح " الركح " و هو الساحة " (18).

إن المحاولات التجديدية في الفن المسرحي الذي تصاعدت فيه حدة المأساة و التراجيديا عكست نوعا من التحدي و المواجهة الضمنية لإيقاظ الوعي العربي و استنهاض الهمم و بث الحماسة ،و بات واضحا أن " لغة الشعر ليست لغة تعبير ،بقدر ما هي لغة خلق ...و ليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه و حسب ،بل هو إلى ذلك الشخص ، الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة ...ليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة ، أو موضوع ما ، و لكنها رسم لخصب جديد " (19) بشكل جديد حوى تجارب الشاعر المعاصر مثلما حوى تجارب المؤلف المسرحي الذي جمع التمثيل و الشعر معا ، و من ذلك نخلص إلى تجربة جديدة استقاها العرب من المسرح العالمي و هو المسرح الملحمي البريختي الذي بواسطته ستحدد الأبعاد السوسيو ثقافية و الرمزية و الأسطورية للمسرح العربي الذي بدأت تتصاعد فيه حدة المأساة الذي دفعت به أو بالنص المسرحي نحو دراما ناضجة .

ب- **المقاربة الأنتروبولوجية : الأبعاد السوسيوثقافية ، المقاصد الرمزية ، الأبنية الأسطورية :**

إذا ما ربطنا ما بين الأبعاد السوسيوثقافية و الرمزية و الأسطورية لابد و أن نذكر مصطلحا مسرحيا أو بالأحرى فنا مسرحيا عرف بالمسرح الملحمي أو المسرح البريختي و ما تستطيع نظريته المعروفة بنظرية التغريب أن تقدمه للمسرح العربي عامة عن طريق وسائطها و تقنياتها التي تحقق الغاية المرجوة من ورائها " فخلاصة هذا الاتجاه الملحمي تتبلور في مواجهة الإنسان لنفسه في منهج نقدي ،حيث يلاحظ و ينشط و يتخذ القرار ، و ليس الهدف في مسرحيات هذا الاتجاه ، هو الحل و المخرج بل كيفية الوصول إلى طريقة الحل ، و تبريرها الفكري ، و بالتالي لابد من تحقيق عنصر التأمل في الحدث و القفز بالمتفرج إلى البطولة أو الأنا الملحمية ، و بذلك تحدث المشاركة بين القاعة التي يجلس فيها المشاهدون و بين الممثلين و المخرج و المؤلف " (20) أيا كان طابع المسرحية أو مرجعياتها ،دينية كانت أو تاريخية ، أو سياسية و غيرها من الأنواع التي أثرت العمل المسرحي ، و أكسبته صبغة درامية شكلا و مضمونا .

نستخلص من كل ذلك أن بريخت ،جمع بين النظرية المسماة بالمسرح الملحمي و بين الاغتراب أو التغريب كمصطلح جديد بالاهتمام لما يحمله من مفهوم يوحي بغربة الإنسان العربي ،وضعفه في مواجهة للقوى و الجبهات التي فرضت عليه العيش بمنظور اضطهادي كابح لقدراته الفنية ،و مهاراته العملية ،يعمل دائما على إلغاء شخصيته كانسان و كعامل و كفنان ،الشيء الذي تغير جذريا في التغريب الملحمي الذي يعيد الاعتبار لهذا الإنسان ،أو بالأحرى للمتلقي أو المشاهد ،مما يجعله يشارك الأدوار بطريقة خاصة تجعله يدرك ،يتعلم ، ويثور ،ثم يتصرف بغية التغيير تحقيقا لنوع من التكافؤ و العدالة الاجتماعية داخل المجتمع العربي .

لم يكتف بريخت في نظريته بالتأليف و الإخراج و التمثيل ،بل تجاوزها إلى ما هو أهم من ذلك ،فركز اهتمامه على المتلقي ،باعتباره قطب عملية التواصل داخل العمل المسرحي ،تحت ثنائية التعلم و التحريض على التغيير ،ذلك أنه لا يجب أن يندمج مع الممثلين لدرجة تصديق انفعالاتهم ، أو بغية أحداث تطهير كثيرا ما نادى به أرسطو بل أن رفض بريخت لاندماجه هو رفض للنظام السياسي بحد ذاته ،تأكيدا على أنه –الاندماج- يضمن بقاء النظام العفن ، و بهذا لجأ إلى تقنية التغريب ،بهدف نشر الوعي و إنماء وعي الطبقات الكادحة ،بغرض التحفيز على تغيير النظام ، وهو ما يشابه إلى حد كبير مع كفاح الطبقات العربية الكادحة ضد الظلم الاجتماعي .(21)

لا بد و أن المسرح العربي اعتبر كمنبر للتغييرات السياسية و الاجتماعية يعكس داخله جملة من الدوافع المؤدية للتغيير و الثورة على نظمه السائدة مما جعله يحمل أبعادا **سوسيوثقافية** تلمح و لا تصرح ، توحي و لا تفصح مما اكسبها طابعا رمزيا استخدم جملة أبنية أسطورية تراثية تبنت أو حملت ملامح معاصرة على سبيل المثال ما حدث مع الشعراء المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات شعرية بحكم مبدأ تداخل الأجناس و من بينهم الشاعر المصري صلاح عبد الصبور الذي اتخذ من التاريخ مادة طبيعة في جل مسرحياته الموسومة بالعناوين الآتية " مأساة الحلاج ، مجنون ليلى ،بعد أن يموت الملك .

أما إذا عدنا إلى الظروف التي أوجدت المسرح الملحمي في العالم العربي ترجع إلى أن " القيادة السياسية قد تبنت في فترة التحول الاشتراكي كافة المؤسسات الثقافية و الفنية ،و قدمت لها الدعم اللازم للقيام بدورها في تغيير المجتمع ...محاولة إكساب أرضية شعبية ،تؤمن بهذه الأفكار الاشتراكية و كان المسرح من أهم المسببات التي اعتمدت عليها القيادة السياسية في فترة الستينيات

،خاصة و أن بعض المبدعين قد انحازوا إلى أحلام ، و أماني القاعدة العريضة من الشعب " (22)هذه الأخيرة التي أحست بمكانتها ، انطلاقا من مشاهدتها عينات مسرحية ،تماثلها في محنها ، لكن ليست كما يراها على ارض الواقع و إنما أعلنت ذهنها في كيفية استخلاص ملامح هذه الشخصيات القادرة مثلها تماما على فعل الثورة و التغيير ،فراح كل مؤلف مسرحي ،يخط الخطى نحو تضمين مسرحياته مواضيع اجتماعية و سياسية ،تمس الطبقة الكادحة ،بقدر ما تمس معاناتها الفردية و الجماعية .

ارتبطت المسرحية بالسرد و الرواية و الملحمة لتضحى " مؤلفا روائيا يسرد أحداثا هامة في تاريخ الجماعة و يتعرض لسير أبطالها و حروبهم و غزواتهم ،و ذلك بهدف تقديم المتعة و التعليم للمتلقي في آن واحد ، و يشترك المسرح الملحمي مع الملحمة في بعض الجوانب ...من خلال إحياء الماضي و إعادة اكتشافه و الاتكاء على السرد أو الرواية في هذا " (23) ،لتتداخل في النهاية جملة من الأجناس الأدبية المتمثلة في الرواية و الأسطورة و السرد و المسرح ، لتتحقق بذلك الدراما التي كسرت الرتابة التي تعود عليها المشاهد في المسرح العربي الغنائي .

بما أن الملحمة تقود الناس و حوادث التاريخ ،فإن ذلك يربطها بالتراث الذي يحتاج منه المؤلف المسرحي مادته الأسطورية ،ليسمى هذا المسرح ،بالمسرح التراثي ، ويضم مجموع الأعمال المسرحية ،التي حاولت أن توظف التاريخ و التراث العربيين الإسلاميين بما يضمنانه ، من شخصيات و مواقف فكرية و إنسانية ،سواء تعلق الأمر بالتراث الفكري المكتوب ، أم بأشكال الثقافة الشفوية المرتبطة بالوجدان الجمعي لأوسع الجماهير و ليست ظاهرة توظيف التراث في المسرح وليدة مرحلة الستينيات من القرن العشرين و إن هي انتشرت و ازدهرت أكثر في هذه الفترة ،بل لقد نشأ المسرح العربي تراثيا وظل كذلك إلى اليوم ،لكن علاقة المسرحيين العرب بتراثهم لم تتحدد في إطار من الوعي في الفترات السابقة مثلما تحددت في المرحلة الأخيرة " زينب منتصر ، إستخدام التراث في المسرح العربي ،(24)
في المسرح العربي ، التي وعت ضرورة استخدام مثل هذا التراث عن قصد بغية إيهام الرقابة أو السلطات بأن ما يقدم على خشبة المسرح مجرد تمثيل يهدف إلى متاع كافة طبقات المجتمع .

ما يمكننا التنويه إليه في نهاية المبحث المتعلق بجملة الأبنية الأسطورية و المقاصد الرمزية ، أن السبب وراء تأليف المخرج لهذا النوع من المسرحيات هو " الحفاظ على الهوية العربية ، و من البديهي ، أن العودة لم تكن فقط ، للإحساس المفقود بالقومية و إنما للبحث عن تقنيات فنية ،من شأنها أن تقوم بدور المراسل الفني مع الجمهور ،و هو ما يتأكد أكثر على مستوى إبداعيات هذا العقد (السبعينيات) و هو ما بدأ في شكل (كسر الإيهام) أو (اللغة المسرحية) ، و ما إلى ذلك من مستويات التقنية البريشتية " (25) التي عملت على الدعوة إلى التجديد في مستويات المسرحية العربية المعاصرة شكلا و مضمونا ،فأما من ناحية الشكل ،فتتمثل في جملة التقنيات الملحمية البريختية و أما من ناحية المضمون ، فتتمثل في جملة المواضيع المطروحة و المتعلقة بالإنسان العربي ، و موقفه من العالم الذي سئم العيش فيه ،و رغب في تغييره بطريقة إبداعية ، و إيهامية ذكية .

يمكن القول أن المسرحية العربية التحمت " بالحكايات الفولكلورية أو الشعبية و استقت مادتها من الأبطال الشجعان و الشخوص التاريخية على مر العصور و الأزمان، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال ،وفقا لمتطلبات الإبداع الفني و المعالجة الدرامية بالتراث ...إن هذه الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ،بل هي أيضا مرآة أفكار الشعب و حكمته ،و هي ذات هدف " (26) ، كما يمكن للمؤلف المسرحي أن تقتبس حكاياته من التراث الإغريقي و اليوناني ،التي يسقط عليها ملامح عربية معاصرة .

كلما استخدم المؤلف أو الكاتب المسرحي مادة رمزية في مسرحياته و سعت الأخيرة بالمسرحية الرمزية كغيرها من المسرحيات الملحمية و التي تحمل وراءها غايات و أهداف سياسية و اجتماعية من شأنها أن تعالج القضايا الوطنية بكل حرية انطلاقا من استخدامها للرموز ،و بالتالي " فإن إبراز قيمة الشجاعة و الاستبسال و الإخلاص في الدفاع عن الوطن ضد المحتلين الغاشمين ،يتطلب إبداعا في تفسير الأحداث التاريخية ، و دوافع الشخوص ، و من اجل هذا اتسمت المعالجة بالرمزية " (27) و هكذا تجاوزت الكلمة معناها المعجمي السطحي إلى معاني خفية تنتشر و تفرغ في وعاء المعاني المباشرة .

بغض النظر عن المسرحية الرمزية أو الملحمية لابد من إبراز علاقتها بالأبعاد الواقعية و السوسيو ثقافية التي عمد الأدباء على بربط هذه الاتجاهات معا في أعمالهم المسرحية ،و من ذلك كانوا " يتأثرون بعواطفهم التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب و الغيرة و الظلم و العدل ،و الصفح و العفو و الحقد و الانتقام ...أو يظهر عن طريق الرمزية في تناول القضايا الوطنية العامة كقضية الحرية و الاستقلال و التنديد بجرائم الاستعمار ، وقد يجمع الأديب بين الرمز الفكري و المواقف الواقعية المحسوسة من خلال تناقضات الحياة ، و ركام المشاهد و الصور المتباينة ،ليخرج من كل أولئك بتجسيد مسؤولية الفرد و الجماعة " (28) الإنسان و المجتمع .

ذلك ما يسمى بالمعالجة الرمزية للظاهرة الاجتماعية التي كان لابد للمؤلف– أو الكاتب المسرحي أن يعتمد تقنياتها ، و التي نستطيع إجمالها في جملة مصطلحات انتروبولوجية كثيرا ما نادى بها أرسطو في كتابه فن الشعر " و هي المأساة و الملهاة ، غير أن المسرحيات العربية المعاصرة تجاوزت هذا التقسيم و خاصة في ظل " ظروف العصر بعد الحرب الكبرى الثانية ،قد خنقت أنفاس الناس و أضرمت حالاتهم النفسية و جبلت إليهم أمراضا لم تكن موجودة من قبل و من ثم فلم يكونوا بحاجة إلى المآسي المفجعة أو الفكاهة الطنانة أو القهقهة الرنانة ،و عشقوا الدراما الاجتماعية المعتدلة " (29) التي اتخذت من المسرح و خشبته نسيجا عاما للحياة و تشعباتها .

ج– <u>المقارنة الدراماتورجية:</u> التحليل السينوغرافي, دراسة المكونات الاخراجية, آليات التشخيص الدرامي:

يمكننا الإشارة إلى جملة من التقنيات أو الآليات المسرحية التي نستطيع أن نواجه بها العمل المسرحي, فمن بين هذه الآليات نذكر **انساق الفضاء السينوغرافي** وانساق المظهر الخارجي لمجموعة الممثلين, بما فيها آليات التشخيص الدرامي التي نحدد فيها فضاء الشخصيات بلغتها وحوارها وصراعها حول موقف معين في مشهد معين.

أما إذا تطرقنا إلى أنساق الفضاء السينوغرافي, فنذكر من بينها **الديكور** أو طريقة توظيف خشبة المسرح وكل ما يصاحبها من أدوات وأغراض لتخلق فضاءات متعددة حسب مكان وزمان العرض المسرحي ومن ذلك نميز الفضاء الواقعي أو الرمزي الإيهامي أو الأسطوري, ذلك أن كل شيء موجود في هذا الفضاء يمثل ديكورا معينا, لكنه لا يتبع قوانينا أو قواعد صارمة, فلو قارنا بين مشهد طبيعي الذي يحتوي مثلا على إضاءة معينة مع الأشجار أو العصافير أو التراب يختلف ذلك كليا مع مشهد في قصر يحكي قصة ملك أو أمير بمظاهر وأبهة الملك والعرش الملكي من القاعة الملكية أو بلاط الأمراء وكرسي العرش والتاج الملكي, فكل مشهد أدوات معينة تخدم فكرة الرئيسية وهدفه, أو نتوسع أكثر من ذلك ونضرب مثلا عن "المسرح السوفيتي بعد الثورة مباشرة فقدمت مسرحيات أمام قصر الشتاء, أو في المعامل, وأدخلت على المشاهد المعدات الحربية الثقيلة, بل والطائرات التي تحلق فوق الرؤوس" (30). وهكذا ندخل فيما يسمى بالمقاربة السيميولوجية التي سنتحدث عنها لاحقا.

كل ما يتعلق بالديكور يسمى أداة أو غرضا ذلك أن الأغراض "تحدد الانتماء إلى الفضاء المكاني أو ذاك, كنوعية الأقداح المستعملة (مطبخ فقير, مطبخ ثري), أو نوعية الملابس حيث تلعب دور الغرض... ويمكن أن توحي الأغراض بعلاقات الفضاءات مع بعضها البعض, مثل تواصلها أو انغلاقها... يمكن أيضا للغرض المسرحي أن ينشئ الفضاءات المكانية من خلال حركيته, واختراقه لها... إن نوع مادة الإغراض وألوانها يلعب دورا كبيرا في إنشاء الفضاء المسرحي وإعطائه دلالته, (كرسي لماع من خشب مصقول أو كرسي من الحديد الصدئ) يحدد نوع الفضاء الذي ينتمي إليه الغرض والممثل" (31) من حيث قيمة الشيء أو مكانه الممثل لطبقته الاجتماعية التي هي الأخيرى تفرض طبيعة الفضاء المسرحي وأدواته المسرحية المتنوعة.

تعد الإضاءة من أنساق الفضاء السينوغرافي المعروفة أو من الوسائل الحرفية التي يتعمد المؤلف المسرحي استخدامها خدمة للشخصيات الممثلة حيث كانت تقدم المسرحيات غنائية يندمج معها المتلقي سواء الإضاءة القوية أو الخافتة, لكن مع مرور الزمن يغير استخدام الإضاءة إحداث عنصر المفاجأة والصدمة للمتلقي التي تكسر لإيهامه دائما لعدم حدوث هذا الاندماج ووقوع "المشاهد في شرك وخداع عوامل ومؤثرات الإضاءة... على أن تظل مصادر الإضاءة مكشوفة لا تختفي خلف برقع المسرح, لكي لا يتم تشتت انتباه المتفرجين, ويرى بريخت إسقاط الضوء على الحقيقة كما هي, أما الليل فكان يصور عن طريق الكلمة واسقاط قرض القمر من أعلى

للدلالة على الليل وسط الإضاءة الباهرة" (2) فمن خلالها يستطيع رسم لوحاته بكل حرية, هذه الحرية التي قلصها المؤلف المسرحي للمشاهد بحيث كسر الإيهام وكسر الرتابة, لتضمن نضج بنائها الميلودرامي.

لو تحدثنا عن المكونات الإخراجية, لابد وأن نتطرق إلى الإخراج بحد ذاته, فبعد أن كان الممثل يؤدي دوره كاملا مع صهر شخصيته الحقيقية مع دوره المؤدي, أضحى ينتصل من كونه يتعاطف مع شخصيته المؤدية ويضمن في كثير من الأحيان عن أنماط النص المسرحي في خرجات مفاجأة, حتى وإن كانت سهوا, لكن لا يعاتب عليها من طرف المخرج الذي منحه كل الحرية في تأدية دوره المسرحي, هذا ما يؤدي بنا إلى استخلاص ذلك الصراع اللامتناهي ما بين المخرج والمؤلف, ما بين المخرج والمؤلف, إذ أن هذا الأخير "لديه الرغبة في أن تخدم كل العناصر السمعية والبصرية فكرته, أما المخرج فهو يسعى دوما إلى التحرر من النص يناديه قائلا: إن هذه هي لحظتك فلا تدعها تفوتك, والآن جاء دورك, ولتذهب المسرحية إلى الجحيم" (33). لكن ذلك لا يعني إطلاقا إهمال النص المسرحي ذلك أن المخرج هو بحد ذاته مؤلف وممثل يستطيع تأدية الأدوار الرئيسية والثانوية, يسعى إلى إخضاع كل المكونات والأدوات والآليات والتقنيات الإخراجية خدمة لمسرحه وإمتاعا لجمهوره.

أما من بين أنساق الفضاء المسرحي الأخرى نجد الموسيقى وما تحدثه من أثر نفسي, تجعل المشاهد دائما في شوق وتلهف لما يصاحبها من حوادث سواء الموسيقى الهادئة أو الصاخبة, لذلك تعد من الفنون التعبيرية الضرورية لكل عمل مسرحي, وهي على التوالي "إشارة, قرينة, عرض, صورة, رمز, وباختصار علامة" (34)مؤشرة لحدوث السبب ونتيجته.

بعد ذكر لأهم مكونات الإخراج والتحليل السينوغرافي, لنا أن نحدد آليات التشخيص الدرامي وكل ما يتعلق بالبناء الفني للعمل المسرحي بغض النظر عن أنساق المظهر الخارجي للممثلين من ماكياج وتسريحة ولباس ذلك أن هذا الأخير "يحدد الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والزمني كأن يحدد المكان (ريف – مدينة) أو الفضاء (لباس بحر, لباس فضاء, لباس عسكري, لباس تسلق جبال أو رياضة محددة)... ونفس الكلام ينطبق على التسريحة والمكياج" (35) الذي هو أيضا يمثل دلالات زمنية وفضائية واجتماعية معينة.

نرجع إلى آليات التشخيص الدرامي وتقنيات الكتابة المسرحية من صراع وحوار (خارجي أو داخلي) وتبادل الأدوار واللغة. فأما تبادل الأدوار يعد من التقنيات المسرحية التي حاول بها المؤلف كسر كل حاجز مابين الممثل والمتلقي, ولكن في الوقت ذاته, يؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل لا حياة, ولكن شتان بين التمثيل السلبي والإيجابي الهادف للتغيير, انطلاقا من مشاهد تحركها شخصيات تنفصل عن أهوائها وعواطفها, تتصارع فيما بينها تحقيقا لذواتها, ولموقفها من الحوادث.

أما الحوار يرجع إلى تنوع الشخصيات داخل المسرحية من شخصيات رئيسية إلى ثانوية ذكية أو شقية أو حالمة تسعى لتحقيق وجودها وتخلق لغة مسرحية تحدث تناغما بين أحداثها وصراعا بين أفكارها, وحوارا بين مواقفها لتشكل في النهاية بناءا دراميا لما تحتويه "من رسم للشخصيات وتحديد لزمان ومكان الحدث وإنتاج للحبكة ووسائل التعقيد والتشويق والحل" (36) وبما يميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى التي تحمل نفس الطابع, وجدانيا كان أم مأساويا تراجيديا.

يظهر الحوار الخارجي جليا من خلال التناقص أو الاتفاق حول فكرة معينة أو رأي معين من خلال شخصيتين تتبادلان الخطاب إما الحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج يتم استغلاله "عادة لإعطاء الشخصية الإمكانية الكاملة في شرح ما تريد, أو عرض طريقتها المثلى في فهم الحياة, ليحدث انفصال ما بين الشخصية والواقع عندما تلقى المونولوج, وهذا الانفصال في حد ذاته" (37) لا يختص بالمسرح وإنما برز حتى في القصائد العربية, التي بث من خلالها الشاعر العربي آهاته وأناته بطريقة إيجابية رمزية وجمالية, مكنته من مواجهة مصيره المجهول ومصير أمته العربية الجريحة, التي تركض وراء كل جمال أو فن نأى بها عن واقع الحياة المأساوية المرير أو كثيرا من وسم بالمقيت.

د- المقاربة السيميولوجية:

لعله يسهل على من يقرأ مسرحية معينة, أو يشاهدها أنه يستمر بشكل جلي فعالية علاقة السيميولوجيا بالمسرح أو بالدراما, ولعل من المفيد أن نتطرق إلى طبيعة العلاقة بينهما في ظل تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية, فلم تبق الأنواع ثابتة.

لم تكتمل أجزاء الدرس السيميائي في التراث اللغوي – من منظور الدراسات القديمة – عند اللفظة أو الأثر النفسي, "فهناك من يقول بعلم العلامة أو علم الإشارة أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا ... وما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى الدالة في عمومها على فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة – تدل على أكثر من معنى, لاسيما أن هذه المصطلحات الرديفة لبعضها البعض تتفق فيما بينها على هذه الموحدة في النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة أو دالة" (38) التي لا يقصد بها العلامة فقط, إنما كل ما يتعلق بها من لباس وأزياء وموضة سائدة في مجتمع ما من المجتمعات التي هي أيضا من شأنها أن تشكل أنظمة وعلامات تختلف من مجتمع لآخر, ومن ذلك الحديث عن العادات والتقاليد والمطبخ... وهو ما يشاهد بين أماكن مختلفة داخل الوطن الواحد كلباس الرجل الأزرق في صحرائنا الجزائرية أو بين العباءة والطربوش في الشمال, أو ما بين الجبة القبائلية, واللباس النسوي العاصمي ذي الوشاح والسروال الفضفاض...

من هنا نخلص إلى أن السيميولوجيا اهتمت بالعلامات اللغوية واللا لغوية في آن واحد, وهذا ما يفسر طبيعة علاقتها بالعمل المسرحي الذي نرى فيه نصا ومشهدا فرجويا, أو بعبارة أخرى عملا أدبيا يستند على القراءة والتمثيل معا من كونه يتسم بتعدد الخطابات نتيجة تعدد المرسلين والمتلقين, وبالتالي فإن المسرح السيميولوجي هو الأنسب لدراسة العمل المسرحي, وإيفائه حقه من الدراسة والنقد, كونه يلم به من جانبي النص والعرض على حد سواء.

أما إذا رجعنا إلى إرجاع المسرح والتركيز على النص الدرامي من كونه نص للقراءة أو العرض, فهنا تختلف طريقة التلقي بالنسبة للقارئ أو المشاهد, لتحدث السيميولوجيا هنا مفعولها, وطريقة تناول الطرفين للعلامات المسرحية الدرامية المقروءة أو المشاهدة, ذلك أن "النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج مع القارئ مع اختلاف بينهما, في تلقي هذه العوالم, فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات, وهي تتزكى عليه دون توقف, أما القارئ, فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي, من خلال القفز فوق مشاهد معينة, والعودة إلى الوراء, وإجراء مقارنات بين المقاطع, علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعا" (39) فاللباس والأزياء واللغات المسرحية غير الكلامية من ديكور ضوئي وصوتي وبصري كلها تشكل علامات وأنظمة وأنساق داخل ما يسمى بالمسرح أو الركع.

نجد أن اللغة المسرحية, تساعد على إضفاء الجو العام السائد فيها, وإبراز الدلالة الخاصة بكل شخصية, ومن ذلك اعتبرت اللغة في المسرح الحديث, وسيلة التعبير من بين جميع الوسائل المساعدة على الإخراج "فالنظام التواصلي وطرائقه أو وسائله التي تكون إما فعلا أو صوتا, أو أشكالا كتابية, يحقق تلك النزعة الاجتماعية التي يتميز بها الإنسان عن غيره, ويحقق بها ذاته ووجوده في هذا الكون, وينتقل بها خبراته إلى الأجيال اللاحقة, باعتباره كائنا متكلما أولا, ومكلفا ثانيا" (40) بتأدية لرسالة أيا كان نوعها, خاصة الرسالة السياسية والاجتماعية, وبالتالي يحدث الكاتب والمخرج بصماتهما داخل المسرحية المختلفة الأبعاد السوسيوثقافية والأبنية الرمزية والأسطورية.

من بين تقسيمات العلامة نجد مصطلح الرمز (symbole) الذي يتحدد في الدال والمدلول عن طريق علاقة تواضع اجتماعي محدد سلفا والشيء الذي يربط اللون الأسود بالحداد, أو صفة الأسد في الشجاعة أو رمز الميزان الدال على العدالة, وبالتالي, فإن الرمز "هو علامة تشير إلى الموضوعية التي تعبر عنها عبر عرف, غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه, فالرمز إذن نمط أو عرف, أي أنه العلامة العرقية, لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة يتضمن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص" (41)

وإذا كان للمتلقي الدور البارز في تحديد الأنساق السيميائية للعلامات داخل نسق أو نظام اجتماعي معين, فله من الدور ما يعينه على تحديد نمط مسرحيته لأخرى, سواء من ناحية الموضوع أو الديكور, أو أنماط وأدوار الشخصيات التي يعنى فيها بتمييز اللغة, وجملة الدوال والمدلولات, بقدر ما تعد الملابس جملة من العلامات, التي لا يستهان بها في تحديد مسار المسرحية, وإضفاء

الطابع المناسب للشخصية الممثلة "فالممثل ليس إنسانا عريانا فوق منصة عارية, بل إن جسم الممثل يحتاج إلى ثياب, وجسمه المكسو بالثياب يتحرك في مساحة أو مجال يلعب في النور والظلمة دورا هاما, وتضيف في الأصوات المختلفة أبعادا جديدة, كما أن هناك جمادات تغزو هذا المجال جنبا إلى جنب مع الشخوص الحية, وتتحدث بلغتها الخاصة, التي قد تفوق في بلاغتها اللغة البشرية, وقد تستأثر بانتباهنا, وتجعلنا ننصرف عن الشخوص الآدمية الحية" (42) وهو ما يسمى بالغات المسرحية غير الكلامية من ديكورات ضوئية وصوتية وبصرية من شأنها, أن تجسد المشاعر والهواجس عن طريق المادة, وتلعب دورا هاما على المستوى الدلالي واللغوي الدرامي.

تعد قضية العلامة من أهم القضايا التي طرحها المنهج السيميولوجي وأخضعها لمبضع التحليل, فتناولها من حيث هي شيء مادي معتبرا إياها تصورا ذهنيا لجملة من الأشياء الموجودة في العالم الخارجي, إذن فلو عدنا إلى سيميولوجية التمثيل المسرحي, لابد من ربط تلك الأيقونات والقرائن من حيث اعتبارها أنساق سيميائية مرتبط بالشخصية الممثلة أو المؤدية, التي يراعي فيها المؤلف الدرامي جملة من الأبعاد, قبل إخراجها للجمهور جاهزة بما في ذلك الجنس (ذكر, أنثى), العصر, الحالة الاجتماعية, المظهر الخارجي للشخصية "وكل جزء من الحالة الاجتماعية له تأثير على الشخصية, على سبيل المثال, الشاب سيكون تصرفه غير تصرف الكهل, والمرأة العجوز التي فاتها قطار الزواج, غير الشابة الجميلة, وكذلك تصرفات الفقير الذي لا يجد قوت يومه يختلف عن الغني وهكذا" (43) كغيرها من حركة الدخان والنار والشعر الأبيض ونحافة الجسم وضعف الحركة, ما هي إلا قرائن على كبر السن والرسومات الكاريكاتورية, أو تمثيل خيال الظل الذي عرف عند المجتمع الغربي ما هو إلا إيقونات أو علامات تحيل إلى الشيء الذي تسير إليه.

تمثل الحياة بحد ذاتها مسرحا وجملة علامات ودوال يحكمها الطابع الاجتماعي والثقافي السائد عند شعب من الشعوب أو منطقة من المناطق انطلاقا من الموروث العربي الذي صنف العلامة إلى دال ومدلول سواء كانت هذه الأخيرة (العلامة) لفظية أو غير لفظية, وهذا الحديث يسوقنا إلى تتبع صيغ التأصيل المسرحي في المغرب العربي عامة وكيفية تعامله مع هذه العلامة التي بدأت في مجملها بطقوس وأشكال احتفالية تقليدية, تتجاوب مع أنماط الفرجة الشعبية في شمال إفريقيا, وهو ما كنا قد ذكرناه في بداية البحث, الشيء الذي يقودنا إلى منهج آخر ناجع في مواجهة العمل المسرحي وبنياته الفنية واللغوية مواجهة منهجية سليمة ألا وهو المنهج التداولي الذي "يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه, وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح, والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب, والبحث في أنساب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية" (44) وهو ما يرتبط بفشل التقريرية في العمل المسرحي المغاربي الذي كان له من إتباع المنهج الرمزي والبناء الأسطوري.

لابد وأن رابطا قويا يجمع بين المنهج السميولوجي والمقاصد الاجتماعية للعمل المسرحي والمنهج التداولي زمن ذلك نخلص إلى المفهوم اللساني التداولي الجديد الذي يومي إلى أن "العقل الكلامي يعني التصرف (أو العمل) الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام, ومن ثم فالفعل الكلامي يراد به الانجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة" (45) وهو الشيء الذي أراده المسرح العربي المتأثر بالمسرح الملحمي أو السياسي الذي يهدف إلى فعل التغيير من جراء كلمات تجتمع في بنية فنية لغوية تواصلية تواصل أطراف الخطاب سواء مع الشخصية الممثلة, أو ما بين الممثل والجمهور.

عودة إلى المسرح الجزائري كنا قد ذكرنا جملة من الأشكال الفنية البدائية المعروفة في التراث العربي والتي لم تمثل المسرح بمفهومه الحديث ولا تشكل أسس الدراما الناضجة, فضلا عن أنها لا تتناول مشكلات وقضايا الحياة والمجتمع بقدر ما كان هدفها الفرجة والإمتاع والتسلية.

بالرغم من الضغوط التي كان يمارسها المستعمر الفرنسي إلا أن المسرح استطاع أن يكتسب شعبية حتى ولو قدم في سرية تامة ومن بينها "القراقوز" هذا وقد واصل المؤلف الجزائري وأضاف تعديلات أخرى أدخل فيها الرقص والموسيقى ليحمل المسرح الجزائري إلى أبعاد ثقافية وفكرية تمثلت في رفض الواقع.

انتعشت الحركة المسرحية مع بداية القرن العشرين بتكوين النوادي والجمعيات وتطور الصحافة ومع ذلك ازداد النشاط المسرحي بعد الحرب العالمية 1 بوفود الطرق المسرحية المشرفين –ذكرناها سابقا– التي لم تلق مسرحياتها صدى بسبب انتشار الأمية

واللغة العامية: الشيء الذي لم يمنع تقديم المسرحيات بها تغييرا عن القضايا الوطنية ومن بينها مسحية 'جحا' التي كتبها *علالو* وهي ملهاة متكونة من ثلاث فصول في 1926 التي تروي قصة جحا الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.

ليواصل محي الدين باشتارزي دور التأليف والإخراج بتكوين فرق مسرحية, ليقيم دعائم المسرح الجزائري الذي تضمن مفاهيم النضال المطالب الوطنية إيحاءا وهو أكسبه طابعا مميزا في اعتماده اللغة العامية وتقاليد فرجوية شعبية مع مزج الغناء والموسيقى, ومع ذلك ظل مسرحا شعبيا بعيدا عن رجال الأدب مدة طويلة حتى أن الذين نهضوا به مثل علالو ومحي الدين باشتارزي ورشيد قسنطيني لم يكونوا خريجي معاهد أو مدارس عليا, بل فنانين مارسوا المسرح عن طريق الهواية وهكذا اهتموا بالعرض ولم يهتموا بالنص المقروء.

أما في المرحلة على المسرح الجزائري أن يجد أشكالا وصيفا تعبيري وجمالية خاصة به, قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والأشكال الفنية العالمية.

وهكذا يمكن تقسيم الحركة النقدية المسرحية الجزائرية مابين المرحلة الأولى قبل الاستقلال ثم ما بعد الاستقلال والعصر الحديث ولكن الشيء الملاحظ والأهم هو نقص الحركة النقدية المسرحية, إن لم نقل غيابها خاصة في الجامعات الجزائرية وعدم التخصص الكاف المرتبط بهذا الفن ما أنجز عنه جهل بالمسرح الجزائري والنقد السينمائي معا.

قائمة المصادر و الماجع:

1- كير إيلام ،سيمياء المسرح و الدراما ،ص 07 نقلا عن علي بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية ،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط1،2003،ص07.

محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ،ص 34 ،نقلا عن المرجع نفسه ،ص 07 2-

3- إبراهيم سكر الدراما الإغريقية ،ص 3،نقلا عن عادل الناري ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ،مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ،ط1،1987،ص 09

4- علي بن تميم ،السرد و الظاهرة الدرامية ،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ص13

5- رشا د رشدي ،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ،دار العودة ،بيروت ،ط2،1975 ،ص05

6- احمد ابراهيم ،الدراما و الفرجة المسرحية دار الوفاء الإسكندرية ،ط1،2006،ص 21.

7-" محمد زكي العشماوي أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية ،الشعر ،المسرح ،القصة ،النقد الأدبي ، الأعمال النقدية الكاملة الكويت ،2005 ،ص 218 -2019 .

8 - خليل الموسى ،المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير –تحليل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997 .

9- عبد الواجد بن ياسر ، المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ، مراكش ،ط1، 2007 ص71 .

10- المرجع نفسه ، ص 71 .

11- ينظر ، عبد الواحد بن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ،ص 74.

12-. ينظر ،عبد الواحد بن ياسر ، المأساة و الرواية المأساوية في المسرح العربي الحديث ،ص 75 .

13-" محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث ، و اتجاهاتهم الفنية الشعر ،المسرح ،القصة ،النقد الأدبي ص 245-246 .

14- عبد الواحد بن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ،ص 164 .

15- ينظر، المرجع نفسه، ص 116-117.

16- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 118.

17- ينظر ، المرجع نفسه ،ص 119-120 .

18- ص 13 خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير – تحليل) 19-علي أحمد سعيد مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،ط1971،1 ص .126،127

20- محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ،عالم الكتب ،القاهرة ،ط2006،2،ص 75 .

21- محمود سعيد ،تقنيات الكتابة في الأدب و المسرح ، ص .45

22- المرجع نفسه ،ص .103

23- وجيه جرجس ،المسرح بين التاريخ و الأسطورة ،دراسة تحليلية مقارنة مصر العربي للنشر و التوزيع القاهرة ،ط2010،1،ص .297

24- عن عبد الواحد ابن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ، ص .339

25- المرجع نفسه ،ص 307 .

26- محمد الدالي الأدب المسرحي المعاصر، ص 284 .

27- المرجع نفسه، ص 79 ، .

28- المرجع نفسه ، ص .135

29- المرجع نفسه ، ص .156

30- أكرم اليوسف, الفضاء المسرحي, بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي, دار رسلان, دمشق, ط1, 2010 ، ص 105

31- المرجع نفسه ص106-107 ،.

32- محمود سعيد, تقنيات الكتابة في الأدب والمسرح، ص241

33- المرجع نفسه، ص,58

34- أكرم اليوسف, الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ص 113.

35- أكرم اليوسف, ص 102.

36 -عبد الواحد ابن ياسر, المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث ، ص 45.

37- محمود سعيد, تقنيات الكتابة في الأدب والمسرح ،ص 185.

38- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, دار الكتاب الحديث, الأردن, ط1, 2010, ص 109.

39- عقاق قادة, في السيميائيات العربية, قراءة في المنجز التراثي, مكتبة الرشاد, الجزائر' 2004, ص 25.

40- حمادة إبراهيم, التقنية في المسرح, اللغات المسرحية غير الكلامية, دار الوزان للطباعة, القاهرة, ص 38.

41- المرجع نفسه, ص 10.

42- المرجع نفسه, ص 40.

43- عبد الواحد ابن ياسر, المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث, ص 74-75.

44- ص 5, مسعود صحراوي, التداولية عند العلماء العرب, دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي, دار الطليعة, بيروت, ط1, 2005 ,ص 5.

45- المرجع نفسه ص 10.