استمارة المشاركة:

اسم و لقب المشاركة: ليلى مهدان **الرتبة العلمية**: أستاذة مساعدة.قسم (أ)

الجامعة: خميس مليانة **البلد**: سيدي بلعباس(الجزائر)

الهاتف:**07.75.43.55.66 ******07.73.22.78.03**

(641)048.59.48.21

البريد الالكتروني:**mehaddeneleila@yahoo.fr**

محور المداخلة:**سيمياء المسرح و الدراما(نحو دراماتوروجيا معاصرة**

الملخص:

لعله يسهل على كل من يقرأ مسرحية معينة أو يشاهدها أنه يستثمر بشكل جلي فعالية علاقة السيميولوجيا بالمسرح أو بالدراما، و لعله من المفيد أن نتطرق إلى ماهية كل منهما رغبة في استجلائهما بشكل أكثر وضوحا و يفسر علاقتهما في ظل تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية و الفنية فلم تبق الأنواع ثابتة.

لا ننأى بعيدا عن جملة المصطلحات التي تعنى بعلم الدلالة لنستدل بدي سوسير الذي "تنبأ بولادة علم مستقل هو السيميولوجيا "Semiologie حيث قال :"اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، و من هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم و البكم و الطقوس الرمزية و صيغ الإحترام و الإشارات العسكرية. و رغم هذه المماثلة، تبقى اللغة أهم الأنظمة و لذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، فيشكل هذا العلم جزء من علم اللغة الإجتماعي و سنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميواوجيا (semion علامة باليونانية.[2] كان هذا عن المقطع الشهير الذي أبرز فيه آراءه حول طبي نالت السيميولوجيا كنظرية و كفكر و كمنهج اهتمام مختلف النقاد المحدثين العالميين بمختلف تخصصاتهم الأدبية و اللغوية، ففي معرض الحديث عن اللغة و ارتباطها بالفن المسرحي نجد أن بنفيست (من أهم علماء اللسانيات، الهندو-أوروبية) يرى أن اللغة :"تعطينا النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في القول

الذي يحيل إلى موقف ما، تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة، تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد، الإتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب. و هو ما نال استحسان المهتمين بالفن المسرحي، كون المنهج السيميولوجي أكثر تجاوبا و أكثر توافقا و انسجاما معه.

نالت السيميولوجيا كنظرية و كفكر و كمنهج اهتمام مختلف النقاد المحدثين العالميين بمختلف تخصصاتهم الأدبية و اللغوية، ففي معرض الحديث عن اللغة و ارتباطها بالفن المسرحي نجد أن بنفيست (من أهم علماء اللسانيات، الهندو-أوروبية) يرى أن اللغة :"تعطينا النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة، تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد، الإتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب. و هو ما نال استحسان المهتمين بالفن المسرحي، كون المنهج السيميولوجي أكثر تجاوبا و أكثر توافقا و انسجاما معه.

أما إذا رجعنا إلى إرجاع المسرح و التركيز على النص الدرامي من كونه نص للقراءة أو العرض فهنا تختلف طريقة التلقي بالنسبة للقارئ أو المشاهد لتحدث السيميولوجيا هنا مفعولها و طريقة تناول الطرفين للعلامات المسرحية الدرامية المقروءة أو المشاهدة، ذلك أن :"النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج و القارئ مع اختلاف بينهما في تلقي هذه العوالم، فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات و هي تترى عليه دون توقف، أما القارئ فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معينة و العودة إلى الوراء و إجراء مقارنات بين المقاطع، علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعا" فاللباس و الأزياء و جملة اللغات المسرحيةغير الكلامية من ديكور ضوئي و صوتي و بصري كلها تشكل علامات و أنظمة و أنساق داخل ما يسمى بالمسرح أو الركح.

يسوقنا هذا الحديث إلى أن المسرح فن أو تركيبة من فنون مختلفة يجمع بينها ذلك النظام اللغوي العلاماتي. اهتمت بها المناهج المعاصرة اهتماما لا مثيل له و لا سيما المنهج السيميولوجي بمختلف اتجاهاته المعاصرة التي عنيت بالنص الدرامي قراءة و عرضا و ما سر هذا الإهتمام إلا اعتبارا من السيميائيين أن المسرح هو مجال للكلمة المتحركة، تجسيدا لالتحام مكونات جسدية و حركية تتوحد جميعها لتكمل تلك الكلمة أو تحل محلها.

اعتبرت السيميولوجيا التحولية من الدراسات الجادة التي أثارت إشكالية الدلالة في النقد المعاصر، من وجهة نظر إجرائية تدرك جملة الأنساق. و هي بذلك تعد مبهج الفنون أو العلوم الإنسانية لتتضح العلاقة بين النص الدرامي المسرحي و السيميولوجيا التي تحدد ماهيته، أطره، أدواته الإجرائية و بالتالي علاقته مع المتلقي، ذلك أن :"النص في المنظور السيميائي يتحول إلى نص ديناميكي، و يتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين، الأولى تمثلها القراءة الأفقية، و التي تم فيها تقسيم وحدات النص بدءا بوحدة الصوت، فالكلمة فالجملة فالمكون أو المشهد، و يلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات... يضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي أو الخارجي، و الحوار و الزمان و المكان و تحديد أقطاب الصراع الدرامي... و تأتي المرحلة الثانية، و هي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من الكم الدلائلي اللامحدود". الذي يقوم على توليد قراءات غير مكتملة للنص الواحد المنفتح على رؤى سيميولوجية و التي لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن طرق توليد ذلك النص، و على هذا الأساس تتعدد الدلالات بتعدد و اختلاف الأنساق اللغوية المشكِّلة لذلك النص.

و على إثر ذلك استطعنا أن نربط جانبا واحدا من جوانب علاقة السيميولوجيا بالمسرح و لو رجعنا إلى عنصر اللغة فإنها تضيف إضافة فعالة في إضفاء الجو العام السائد من مسرحية لأخرى من خلال عنصر الحوار و بالتالي تعطينا (اللغة) :"النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، تتكون - من حيث الشكل – من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد للإتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب".فلو أسقطنا ذلك على المسرح عامة وجدنا كلمات مفتاحية دالة على ذلك من مثل (القول، وحدات، الإتصال، المتكلم، المخاطب)، فأما القول كل ما يدخل في إطار لغوي يحدث المفاجآت المستمرة لضمان عنصر التشويق أما العناصر المتبقية (الإتصال، المتكلم، المخاطب) تدخل في إطار الصراع في المواقف و الأحداث الدرامية ذلك أن الصدام هو ذروة الدراما أو النتيجة المنطقية لأفعال و ردود أفعال داخل الإطار المسرحي 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 و القرائن من حيث اعتبارها أنساق سيميائية مرتبطة بالشخصية الممثلة أو المؤدية التي يراعي فيها المؤلف الدرامي جملة من الأبعاد قبل إخراجها للجمهور جاهزة بما في ذلك الجنس (ذكر، أنثى)، العصر، الحالة

الإجتماعية المظهر الخارجي للشخصية :" و كل جزء من الحالة الحالة الإجتماعية له تأثير على الشخصية، على سبيل المثال : الشاب سيكون تصرفه غير تصرف الكهل، و المرأة العجوز التي فاتها قطار الزواج غير الشابة الجميلة، و كذلك تصرفات الفقير الذي لا يجد قوت يومه يختلف عن الغني و هكذا". و هو ما مثلناه سابقا بمثال الدخان و النار، فالشعر الأبيض و نحافة الجسم و ضعف الحركة ما هي إلا قرائن على كبر السن و الرسومات الكاريكاتورية أو تمثيل خيال الظل الذي عرف عند المجتمع الغربي ما هو إلا أيقونات أو علامات تحيل إلى الشيء الذي تسير إليه.

هل من الضروري توضيح معنى مشكلات السيميولوجية المسرحية ؟ و هي مشكلات خلقت منذ أول إنجاز للمسرح منذ أول مسرحية قدمها مارون للنقاش متمثلة في مسرحية (البخيل) مشكلة خلقت بين الخشبة و الجمهور و هو ما يسمى بقلق المسرح العربي "لأنه القلق الناخر لأغلب تفاصيل الظاهرة المسرحية فهو يضمر قلق الكاتب في إنجاز نص قابل للتداول قراءة و إخراجا و يضمر قلق المخرج في العثور على نص ثم في تحويله إلى عرض مع ما يفترض ذلك من إمكانيات و فسحات، و يضمر قلق صناع الفرجة من ممثلين و مهندسي السينوغرافيا و غيرهم الذين يبحثون عن تواصل فرجوي مع الجمهور. كما يضمر قلق الجمهور ذاته في التفرج على عرض مسرحي لائق يحقق مستوى فكري و آخر جمالي يقدمان معرفة جديدة بواقع عربي متحول" و تحولات تعرفها نظرية الأدب التي حولت اهتمامها من المؤلف و الكاتب إلى التفكيك و التلقي و الدلالة و المعنى.

المحور 1 : المنهج السيميولوجي ،اتجاهاته، وقضاياه.

لا يشك اليوم أحد في أن المسرح عالم أو نافذة واسعة يطل منها المرء على ماضي وراهن جملة من الإتجاهات و الفنون عبر مختلف الأمكنة و الأزمنة، و مع ذلك ظل و لا يزال وسيلة تعبير و تمثيل لحقائق البشر و ما فيها من خير و شر جذبا للمستمع أو المشاهد إلى العمل الفني و تعاطفه مع البطل الذي يصارع من أجل تحقيق هدفه، و بذلك ينجو العمل الدرامي من الملل و الركود.

لعله يسهل على كل من يقرأ مسرحية معينة أو يشاهدها أنه يستثمر بشكل جلي فعالية علاقة السيميولوجيا بالمسرح أو بالدراما، و لعله من المفيد أن نتطرق إلى ماهية كل منهما رغبة في استجلائهما بشكل أكثر وضوحا و يفسر علاقتهما في ظل تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية و الفنية 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... و ما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى الدالة في عمومها على فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى، لا سيما و أن هذه المصطلحات الرديفة لبعضها البعض تتفق فيما بينها على هذه الدلالة الموحدة في النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة أو دالة ".[1] التي لا يقصد بها العلامة اللغوية فقط، إنما كل ما يتعلق بها من لباس و أزياء و موضة سائدة في مجتمع ما من المجتمعات التي هي أيضا من شأنها أن تشكل أنظمة و علامات تختلف من مجتمع لآخر، و من ذلك الحديث عن العادات و التقاليد و المطبخ... و هو ما يشاهد بين أماكن مختلفة داخل الوطن الواحد كلباس الرجل الأزرق في صحرائنا الجزائرية أو بين العباءة و الطربوش في الشمال أو ما بين الجبة القبائلية و اللباس النسوي العاصمي ذي الوشاح و السروال الفضفاض...

لا ننأى بعيدا عن جملة المصطلحات التي تعنى بعلم الدلالة لنستدل بدي سوسير الذي "تنبأ بولادة علم مستقل هو السيميولوجيا "Semiologie حيث قال :"اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، و من هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم و البكم و الطقوس الرمزية و صيغ الإحترام و الإشارات العسكرية. و رغم هذه المماثلة، تبقى اللغة أهم الأنظمة و لذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، فيشكل هذا العلم جزء من علم اللغة الإجتماعي و سنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميواوجيا (semion علامة باليونانية.[2] كان هذا عن المقطع الشهير الذي أبرز فيه آراءه حول طبيعة العلامة اللغوية.

من هذا نخلص إلى أن السميولوجيا اهتمت بالعلامات اللغوية و اللالغوية في ان واحد و هذا ما يفسر طبيعة علاقتها بالعمل المسرحي الذي نرى فيه نصا و مشهدا فرجويا أو بعبارة أخرى عملا أدبيا يستند على القراءة و التمثيل معا من كونه يتسم بتعدد الخطابات نتيجة تعدد المرسلين و المتلقين، و بالتالي فإن المسرح السيميولوجي هو الأنسب لدراسة العمل المسرحي و إيفائه حقه من الدراسة و النقد كونه يلم به من جانبي النص و العرض على حد سواء .

إلى أي حد استطاع المسرح العربي أن يخلق تقاليد فرجة أصلية؟

سؤال وجيه لو أردنا الإجابة عليه تطلب منا كتابا حديثا عن بدايات ما قبل المسرح ثم جملة مراحله وصولا إلى تأصيله، لكن لو أردنا البحث في جذورنا العربية، لرأينا أن البعض يرى-العقاد-:" أن فن التمثيل من الفنون الأكثر ارتباطا بالحياة الاجتماعية، و لأن بيئة العرب لم تعرف تعدد الوظائف الاجتماعية، بحسب اختلاف الحرف و الصناعات و الطبقات، فلم يكن ممكنا أن ينشأ فيها فن التمثيل، أو يظهر فيها التعبير المسرحي، فالتمثيل يقوم من الناحية الاجتماعية على تعدد و تنوع العلاقات الاجتماعية و النزاعات و التطلعات الفردية، و المجتمع البدوي كان بطبعه يجهل هذا التعدد و التنوع في العلاقات بين الجماعات و الأفراد و لذلك اكتفى العرب بالتعبير عن حياتهم و تجاربهم بواسطة الشعر الغنائي و ألعاب الفروسية و دروب الفخر و الهجاء بحسب الأوضاع و الظروف".[3] ما يفسر لجوء كبار كتاب المسرحية في العالم العربي إلى المسرحيات الفردية مترجمين إياها مقتبسين أدوارها مع تكييفها مع الثقافة العربية.

إن اللافت للانتباه أن الأعمال ما قبل المسرحة قد حظيت بحصة الأسد في الأطروحات التي تقدم بها كبار المسرحيين منوهين بها، هكذا :"نشأ المسرح القديم تلبية لحاجة إنسانية لم يكن هدفها الأول خلق معلومة أو افتراضها لخلق خبرة معرفية حوب مجردات الوجود أو حتى ظواهره، إنما المسرح و الأدب و الفن قد تأسس بداية على خبرة معرفية أسطورية، أي خبرة خيالية صنعها إجماع الناس في المجتمع القديم" [4]هذه الخبرة

التي راح التأليف المسرحي العربي الحديث يبحث فيها عن معنى و مبنى جديدين للتراث متأثرين طبعا بمعطيات الثقافة الأوروبية.

هل يخطر ببال أحد منا أن يرى أني أتتبع البدايات الأولى للمسرح العربي دون إعطاء مفهوم له يربطنا بالاتجاه السيميولوجي و مع ذلك يبدو أنها –المسرحية- ضرب كغيرها من الفنون التي تصور الحياة بمختلف مسالكها، و هي :"أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة و سعة التجربة و القدرة على التركيز و الإحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية و يكشف الغطاء عنها فحسب، و لا لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، و أن يجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية الاتي يعيش معها و التأثير فيها ".[5] و هو سر نشوء الصراع الذي يعد من أهم دعائم نجاح المسرح أو المسرحية من خلال الوعي الجديد بالمتغيرات و المستجدات الحضارية في سبيل تجاوز الماضي و التوجه نحو المستقبل.

نالت السيميولوجيا كنظرية و كفكر و كمنهج اهتمام مختلف النقاد المحدثين العالميين بمختلف تخصصاتهم الأدبية و اللغوية، ففي معرض الحديث عن اللغة و ارتباطها بالفن المسرحي نجد أن بنفيست (من أهم علماء اللسانيات، الهندو-أوروبية) يرى أن اللغة :"تعطينا النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة، تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد، الإتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب. [6] و هو ما نال استحسان المهتمين بالفن المسرحي، كون المنهج السيميولوجي أكثر تجاوبا و أكثر توافقا و انسجاما معه.

إن للغة في كل جنس أو فن أدبي طريقتها في الإيحاء و التعبير، و هو ما يدخلنا في جو المسرحية بحد ذاتها و طبيعة الأداء فيها أو بعبارة أخرى طريقة الحوار فيها، و بالتالي يتضح أن :"اللغة في المسرحية بصورها و تشبيهاتها و بالقوى الكامنة في ألفاظها لا تحقق

الأسلوب الشعري الفناني وحده و إنما تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية و تضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية، و إشاعة الجو العام السائد في المسرحية و إبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى و هذه هي التي تساعد المخرج أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية، و إدراك المفهوم العام للمسرحية"(7). و بما أن المسرح يقوم على خلق علاقة بين شخصية و ذاتها، أو شخصية و أخرى أو ممثل و مجموعة أو علامة بعلامة، هل بالإمكان إيجاد تأثير هذه العلامات الموازية على قطب العملية و هو المتلقي ؟ سؤال سنحاول الإجابة عليه في مشكلات السيميولوجيا المسرحية.

يبدو أن جوهر المسرح يعتمد على حضور و حاضر أو متلقي و شخصيات ممثلة مرتبطة بمكان و زمان آنيين وسط مسرح يجمع بين هذا و ذاك. و كلها أسميها خطوات منهجية، بدل من الخطوات التي تتناول العمل المسرحي من كونه عملا أدبيا و من بينها ما يتعلق بها من بداية و وسط و نهاية. فقد :"يبدأ المؤلف عمله الدرامي حسب ترتيب الأحداث التي سوف يكتبها و قد يبدأ من الوسط أو قريبا من النهاية، فعنصر الإختيار مهم جدا بالنسبة لكل كاتب الذي عليه أن يختار نقطة البدء بكل دقة".[8] هذه الدقة التي لا تلزمه أن يهتم بجميع تفاصيل الأحداث و الشخصيات بقدر ما تلزمه أن يرافقها بعنصر التشويق الذي يشد القارئ أو المشاهد في آن معا.

لو تجاوزنا البداية و طريقة عرضها بالنسبة للمؤلف الدرامي نجد أن لكل عمل أدبي أو درامي نهاية معينة تنتهي حسب تطور الأحداث فهي :"آخر شيء يعلق بذهن المستمع أو المشاهد و قد ينسى بعض الأحداث و المواقف و الشخصيات و لكنه لا ينساها. و قد تدعوه النهاية للتفكير في العمل الدرامي أو نسيانه"(9). أما بالنسبة لأنواعها المأساوية أو السعيدة، فقد :"سئل مخرج : لماذا غيرت نهاية الفيلم و قد كانت نهاية القصة التي أعد منها الفيلم تتماشى مع المنطق و المعقول و الأحداث التي عاشتها الشخصيات ؟ فأجاب المخرج : القصة الأصلية تعطي نهاية مأساوية بموت البطلة، فلماذا هذا السواد و

النكد ؟ و الناس مرهقة و متعبة، و لابد من إسعادها".[10] و كأنه بذلك يريد إرضاء القراء و جمهور المشاهدين و إرضاء الناس غاية لا تدرك.

لابد و أن يحكم أي عمل درامي كان حدث رئيسي أو مجموعة حوادث ثانوية مكملة تؤديها مجموعة من الشخوص ذات إرادة و وعي كاملين و بالتالي يعتبر الحدث الدرامي قطب الفعل الدرامي و لذلك وجب أن يتسم هذا الأخير بالتسلسل و الترتيب و العلاقة ما يمكِّن الكاتب من الإندماج الناجح الذي لا يشتت ذهن المشاهد أو المستمع و يصيبه بنوع من التشويه و الغموض، فما يمكننا قوله أن كل عمل درامي ناجح وراءه جملة من الأحداث التي تقوم بصنعه حتى و إن لم نتمكن من تذكر كل حوادث فيلم أو قصة، لكن على الأقل ترسخ في أذهاننا الأحداث الرئيسية التي خطط لها الكاتب مسبقا فأعملها في ذهن و حاول معايشتها حتى ينجبها للقارئ أو المشاهد مع جملة أكسيسوارات مصاحبة – إن صح القول - على تطور الأحداث أن يكون تطورا منطقيا واضحا، يساعده على ذلك ارتباط الأحداث الفرعية و مساعدتها على تطوير الحدث الرئيسي، الذي تقوم فيه الشخصيات بأدوارها و الأكسسوارات الأخرى من مشاهد و ديكورات و أضواء و هذا الحديث :"يسوقنا إلى أن المسرح ليس فنا واحدا بل هو تركيبة أو توليفة فنون مختلفة، بيد أن هذا المركب يختلف عن كرنفال الفنون أو الإستعراضات الكبرى التي تحشر في العرض الواحد، التشخيص و الموسيقى و الرقص و الحوار و الأغاني و غير ذلك".[11] من تأثيرات و وسائل و عناصر بصرية تسهم في عملية الإخراج.

يبدو أن التقنيات أو الوسائل الفنية الخاصة بكل من الشعر و السرد قد انفصلت عنها رويدا رويدا :"فلم تبق الأنواع ثابتة، فالتوقعات الشكلية و النماذج البنيوية المتكررة انزاحت، فممارسة الكتابة بحسب الأنواع غدت أقل من قبل فظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتُّاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية و إنتاج نوع جديد، و هذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر و عند الشعرية في السرد، و عن الدرامية في الشعر و الموسيقى...الخ ".[12] لكن ما يمكننا التركيز عليه هو أن بعض

المصطلحات تلتقي ما بين مختلف الأجناس الفنون الأدبية دون وعي و ذلك لكثرة القراءة و التأثر بجنس معين و إسقاطها على جنس آخر.

أما إذا رجعنا إلى إرجاع المسرح و التركيز على النص الدرامي من كونه نص للقراءة أو العرض فهنا تختلف طريقة التلقي بالنسبة للقارئ أو المشاهد لتحدث السيميولوجيا هنا مفعولها و طريقة تناول الطرفين للعلامات المسرحية الدرامية المقروءة أو المشاهدة، ذلك أن :"النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج و القارئ مع اختلاف بينهما في تلقي هذه العوالم، فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات و هي تترى عليه دون توقف، أما القارئ فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معينة و العودة إلى الوراء و إجراء مقارنات بين المقاطع، علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعا".[13] فاللباس و الأزياء و جملة اللغات المسرحية غير الكلامية من ديكور ضوئي و صوتي و بصري كلها تشكل علامات و أنظمة و أنساق داخل ما يسمى بالمسرح أو الركح.

إن اللغة هي المفتاح أو الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا و هو ارتباط يمكن اكتشافه من قيمة الأداة التواصلية لها بين الأفراد. فهي :"أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم... القدرة على التواصل و التوصيل و نقل المعرفة من جيل إلى جيل. ضمن المجتمع الواحد أو من مجتمع إلى آخر".[14] و عليه نجد أن اللغة المسرحية – و هو ما يهمنا – تساعد على إضفاء الجو العام السائد فيها و إبراز الدلالة الخاصة بكل شخصية، و من ذلك اعتبرت اللغة في المسرح الحديث -و إن كان في ذلك إجحاف في نظرنا-، وسيلة تعبير من بين جميع الوسائل المساعدة على الإخراج،"فالنظام التواصلي و طرائقه أو وسائله التي تكون إما فعلا أو صوتا أو أشكالا كتابية. يحقق تلك النزعة الإجتماعية التي يتميز بها الإنسان عن غيره، و يحقق بها ذاته و وجوده في هذا الكون، و ينقل بها خبراته إلى الأجيال اللاحقة، باعتباره كائنا متكلما أولا، و مكلفا ثانيا. [15] بتأدية لرسالته أيا كان نوعها خاصة الرسالة السياسية و الإجتماعية. و بالتالي

يحدث للكاتب و المخرج بصماتهما المطابقة بصمات الإنسان خارج ذلك البناء المسقوف وفق حيل إخراجية أسلمته من بطش السلطة السياسية للنقد الإجتماعي المقصود و الهادف.

لسنا بصدد عرض الآراء المختلفة بين رأي المسرح التقليدي أو الحديث في استعمال اللغة لكن الشيء الأهم الذي يلفت انتباهنا هو التغيير الذي طرأ على وظيفتها الأساسية من اعتبارها – في المسرح الحديث – وسيلة تعبير لا غير حين أعلن أن المسرح :"هو فن العرض و ليس فن الكلمة... أن الكلام في المسرح يحتل نسبة ضئيلة بين وسائل التعبير الأخرى، فهو لا يتجاوز ثمن جزء من ثمانية ما يقدمه العرض المسرحي، و هكذا تفقد اللغة الكلامية أهميتها أمام اللغة الدرامية، التي اتسع مفهومها ليشمل عناصر كثيرة و لم يعد العرض المسرحي كلاما يقال و إنما عرضا يقدم و يشاهد، اللغة فيه ليست سوى وسيلة تعبير من بين وسائل أخرى عديدة منها الحركة و الإيماء، و عناصر المنظر (الديكور) المادية و الصوتية".[16] التي تسمى باللغات المسرحية غير الكلامية التي تخدم اللوحة الفنية كاملة أمام المشاهد، الذي يشارك ضمن عملية التلقي في تقبل الحوادث أو تغيير مسارها.

يفرض كل مسرح ثلاثة التزامات متمثلة في الممثل، المسرح، الجمهور، فأما عن الممثل فسنفرد له حديثا خاصا في سيميولوجيا التمثيل المسرحي، و أما الجمهور فقد عرضنا فرقا ما بين القارئ و المتفرج و فضاءات تلقيهما، أما إذا رجعنا إلى المسرح أو ما يسمى بالفضاء، فهو ذلك :"البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية و أثاثها و أضواؤها. و ليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته و طاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته و أفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الغرف".[17] فمن غير الممكن عرض مشاهد و تحتاج مساحة أكبر كالمعارك مثلا أو الغابات أو الجماهير المحتشدة عكس ما يحس به القاص من حركة أكبر في قصصه التي يمكن له أن يعرض فيها أدق التفاصيل المساعدة على القصة أو تغيير حدث من حوادثها.

يسوقنا هذا الحديث إلى أن المسرح فن أو تركيبة من فنون مختلفة يجمع بينها ذلك النظام اللغوي العلاماتي. اهتمت بها المناهج المعاصرة اهتماما لا مثيل له و لا سيما المنهج السيميولوجي بمختلف اتجاهاته المعاصرة التي عنيت بالنص الدرامي قراءة و عرضا و ما سر هذا الإهتمام إلا اعتبارا من السيميائيين أن المسرح هو مجال للكلمة المتحركة، تجسيدا لالتحام مكونات جسدية و حركية تتوحد جميعها لتكمل تلك الكلمة أو تحل محلها.

باختصار، تمثلت الإتجاهات السيميائية المعاصرة في بعض آراء ممثلي أهم هذه الإتجاهات و من بينهم "رولان بارت" صاحب الإنتماء الألسني لمدرسة (فرديناند دي سوسير) القائلة بنظرية الدال و المدلول،أما عن النظرية النصية لدى بارت، فتحدد جملة من الملامح من بينها تعدد المعنى :"فالنص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف و ليس كتطابق و لا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل، لأنه ينفر من أحادية المعنى، و يطالب بتفجير المعاني فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات... و بهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر، في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر".[18] أو فيما يسمى مهمة تأويل دلالات النص و علاماته التي يختلف تأويلها من إنسان لآخر و هذا ما يدل على انفتاح النص و عدم وقوفه و التحجر على مستوى الدال.

يبدو أن محور دلائلية النص عند بارت ينطلق من و إلى النص دون أن يمهل الأثر الناتج عن ذلك، و انطلاقا من هذا الطرح يموت المؤلف أو الكاتب بمجرد انتهائه من الكتابة لتحل محله سلطة القارئ الذي يفكك وحدات النص و هذا :"ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر، و السر من وراء هذا الهجر البارتي لمبدع النص هو الإعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحيادية لمؤلفه".[19]ليبدأ في إعادة توزيع هذه الشبكة النصية إلى جملة من المدلولات اللامنقطعة و بالتالي إعادة إنتاج نص آخر و هو ما يسمى بنظرية موت المؤلف.

يعد الإتجاه السيميائي المعاصر أعلاه اتجاها جديدا تمظهر في كتابات بارت و هو ما أطلق عليه "سيميائية الدلالة" التي لا يمكن لها أن تحقق المعاني و المدلولات دون

توسط الدال أو دون توسط اللغة بحد ذاتها باعتبارها النسق الذي يحدد الدال و يشير إلى المدلول.

اتجاه آخر كان له من المقولات و الأطروحات الشيء الكثير و هو ما تمثل في السيميائية التحولية التي تزعمتها الناقدة البلغارية جوليا كريستينا التي ترى أن :"النص يحفر في سطح الكلام خطا عموديا يبحث فيه عن نماذج هذا التدليل، و هي نماذج لا تحكيها اللغة التمثيلية و التواصلية حتى و إن كانت تشير إليها، و يبلغ النص هذا الخط العمودي بفضل صنع الدال... إن النص ليس إلا نمطا من الأنماط الممكنة للنتاج الدال".[20] و هو ما يعني أن علاقة النص باللغة هي علاقة هدم و إعادة بناء لنصوص أخرى يمكن أن تلتقي فيها جملة من النصوص السابقة و ذلك بعد إحداث مسافة جمالية و أفق توقع أفسح المجال لتلاقي مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى.

اعتبرت السيميولوجيا التحولية من الدراسات الجادة التي أثارت إشكالية الدلالة في النقد المعاصر، من وجهة نظر إجرائية تدرك جملة الأنساق. و هي بذلك تعد مبهج الفنون أو العلوم الإنسانية لتتضح العلاقة بين النص الدرامي المسرحي و السيميولوجيا التي تحدد ماهيته، أطره، أدواته الإجرائية و بالتالي علاقته مع المتلقي، ذلك أن :"النص في المنظور السيميائي يتحول إلى نص ديناميكي، و يتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين، الأولى تمثلها القراءة الأفقية، و التي تم فيها تقسيم وحدات النص بدءا بوحدة الصوت، فالكلمة فالجملة فالمكون أو المشهد، و يلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات... يضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي أو الخارجي، و الحوار و الزمان و المكان و تحديد أقطاب الصراع الدرامي... و تأتي المرحلة الثانية، و هي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من الكم الدلائلي اللامحدود".[21] الذي يقوم على توليد قراءات غير مكتملة للنص الواحد المنفتح على رؤى سيميولوجية و التي لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن طرق توليد ذلك النص، و على هذا الأساس تتعدد الدلالات بتعدد و اختلاف الأنساق اللغوية المشكِّلة لذلك النص.

أزاح رولان بارت، كما رأينا سابقا، المفاهيم اللسانية قصد بناء مشروع للمعنى، فأضحى الدال لديه (الكلمة + المرجع) علامة على المستوى التقريري أو على مستوى النص، إذ طالب بعملية تفجيره إلى جملة من المدلولات توحي بتعدد المعنى و رفض أحاديته و هكذا يقسم النص بين التعبير و المحتوى مثلما كانت العلامة مقسمة إلى الدال و المدلول و هكذا نخلص إلى أنه لا يوجد تصنيف متفق عليه من قبل الإجاهات السيميائية لأنماط العلامات و من ذلك جملة وظائفها التي لا تتحقق فاعليتها أو قصديتها إلا في جملة الممارسات الإجتماعية و هو ما يتضح في القسم الذي أولاه (شارليز سندرس بورس)، للعلامات مع المصطلحات الآتية مع شرح بسيط لها :"1-القرائن : أنها ضرب من العلامات التي تطرح نفسها على أنها وقائع مرئية، تقدم وقائع |أخرى غير مرئية تقديما مباشرا، و لهذا فإنها توجه انتباه المرء إلى موضوعها طوعا أو كرها عن طريق استنفار قواه الحسية".[22] و لو أردنا الإستدلال عن ذلك نضرب المثال المعروف عن الدخان و النار، فالقرينة في هذا المقام حاولت لفت الإنتباه إلى موضوع النار، فقد يكون أي شيء قرينة لشيء آخر لكونه صفة متعارف عليها سلفا كشحوب الوجه و اصفراره الدال على المرض أو البكاء الدال على الحزن، أو لمعان البرق الدال على سقوط المطر.

أما عن التفسير الثاني للعلامة، فمتمثل في الأيقونات و هي :"علامة تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها فقد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فرديا أو قانونا، بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء و تستخدم علامة له، و بهذا فإن الأيقون يقوم على علاقة التشابه بينه و بين ما يدل عليه و مثال ذلك الصورة الفوتوغرافية و الصور التمثيلية الشخصية".[23] أو حتى الخرائط الجغرافية و الرسوم البيانية التي تنشأ بينها و بين الموضوع علاقة مشابهة حققت الصنف الثاني من العلامات.
:"فالأيقونات تشبه إلى حد ما ثلاثة أنواع من العمليات السيميائية و هي الصورة من حيث هي شكل الأيقونة بمفهومها الدقيق مستقلة عن طابعها المادي، أما الرسوم البيانية فتسعى إلى تمثيل العلاقات بين الأشياء عن طريق علامات تظهر العلاقات نفسها، بينما تمثل

الإستعارة العلاقة السيميائية عن طريق علاقة سيميائية مشابهة"(24) لنخلص في الأخير إلى أن الأيقونة تعبر طبيعة الموضوع في حد ذاتها تمثلا و مشابهة.

أما عن ثالث تقسيم للعلامات فيطلق عليه مصطلح الرمز (symbole) الذي يتحدد فيه الدال و المدلول عن طريق علاقة تواضع اجتماعي محدد سلفا و الشيء الذي يربط اللون الأسود بالحداد، أو صفة الأسد في الشجاعة أو رمز الميزان الدال على العدالة، و بالتالي 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 العرفية، لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة يتضمن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص".(25) لكن السؤال المطروح هو كيف يتمكن السيميائي من تحديد مواطن العلاقة القائمة بين الأنساق السيميائية وفق الأنموذج السائد في الفكر و الإجتماع و الثقافة ؟ من مثل علاقة الدال بالمدلول من خلال الأمثلة المذكورة أعلاه.

لا يمكن الحد من جملة الدلالات أو التأويلات لمجموعة الدوال و ذلك بحكم أن تعددها لا يكون بمعزل الفرد عن القيم و المؤسسات الإجتماعية. فالنار مثلا قد تكون رمزا أو إشارة من علامات المرور التي تعمل على تحذير المارة من رميها على الطرق أو قد تكون كرمز في الشاحنات سريعة الإلتهاب و غيرها من الدلالات التي يقوم فيها المتلقي بهذا الدور.

و إذا كان للمتلقي الدور البارز في تحديد الأنساق السيميائية للعلامات داخل نسق أو نظام اجتماعي معين، فله من الدور ما يعينه على تحديد نمط مسرحية لأخرى، سواء من ناحية الموضوع أو الديكور أو أنماط و أدوار الشخصيات التي يعنى فيها بتمييز اللغة و جملة الدوال و المدلولات بقدر ما تعد الملابس جملة من العلامات التي لا يستهان بها في تحديد مسار المسرحية، و إضفاء الطابع المناسب للشخصية الممثلة :"فالممثل ليس إنسانا عريانا فوق منصة عارية، بل أن جسم الممثل يحتاج إلى ثياب و جسمه المكسو بالثياب يتحرك في مساحة أو مجال يلعب فيه النور و الظلمة دورا هاما، و تضيف فيه الأصوات المختلفة أبعادا جديدة، كما أن هناك جمادات تغزو

هذا المجال جنبا إلى جنب مع الشخوص الحية و تتحدث بلغتها الخاصة التي قد تفوق في بلاغتها اللغة البشرية و قد تستأثر بانتباهنا و تجعلنا ننصرف عن الشخوص الآدمية الحية".[26] و هو ما أسميناه سابقا باللغات المسرحية غير الكلامية من ديكورات ضوئية و صوتية و بصرية من شأنها أن تجسد المشاعر و الهواجس عن طريق المادة و تلعب دورا هاما على المستوى الدلالي و اللغوي الدرامي.

و على إثر ذلك استطعنا أن نربط جانبا واحدا من جوانب علاقة السيميولوجيا بالمسرح و لو رجعنا إلى عنصر اللغة فإنها تضيف إضافة فعالة في إضفاء الجو العام السائد من مسرحية لأخرى من خلال عنصر الحوار و بالتالي تعطينا (اللغة) :"النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، تتكون - من حيث الشكل – من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد للإتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب".[27] فلو أسقطنا ذلك على المسرح عامة وجدنا كلمات مفتاحية دالة على ذلك من مثل (القول، وحدات، الإتصال، المتكلم، المخاطب)، فأما القول كل ما يدخل في إطار لغوي يحدث المفاجآت المستمرة لضمان عنصر التشويق أما العناصر المتبقية (الإتصال، المتكلم، المخاطب) تدخل في إطار الصراع في المواقف و الأحداث الدرامية ذلك أن الصدام هو ذروة الدراما أو النتيجة المنطقية لأفعال و ردود أفعال داخل الإطار المسرحي الدرامي.

هذا ما يربط السيميولوجيا بالمسرح أو اللغة بالمسرح و هو ما يقودنا إلى التمثيل بحد ذاته أو إلى الشخصية المؤدية التي يجب على المؤلف المسرحي أن يراعي فيها جملة من الشروط حتى تكون مؤثرة و محدثة عنصر المفاجأة، فمن بين هذه الشروط :" أنه على كل شخصيته أن تسير و تتحرك وفقا للهدف الذي وضعه المؤلف في إطارها الفكري و الإجتماعي و العاطفي... لابد أن يقتنع الجمهور بالشخصية و دورها حتى يتجاوب معها... لابد من ظهور عواطف و أهواء و مشاعر و ميول الشخصية، ليس من

خلال مظهرها فقط و لكن من أعماقها و أفكارها و دلالتها النفسية و أسرار العقل الباطن".[28] دون أن ننسى ملائمة و مواكبة جملة الأحداث لطابع شخصية دون أخرى. و هذا ما يفسر انقسامها إلى الشخصيات الرئيسية التي تقوم بالدور الرئيسي في العمل الدرامي و الشخصيات الثانوية أو المساعدة التي لا تتسبب مباشرة في الصراع بل تساعد على تحديد المصالح كالأمكنة مثلا، فإما تكون مساعدة للبطل في تغيير الحوادث و إما تبقى صامتة أو ساكنة أي لا يمكن لها أن تصنع القرارات بمفردها.

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 و القرائن من حيث اعتبارها أنساق سيميائية مرتبطة بالشخصية الممثلة أو المؤدية التي يراعي فيها المؤلف الدرامي جملة من الأبعاد قبل إخراجها للجمهور جاهزة بما في ذلك الجنس (ذكر، أنثى)، العصر، الحالة الإجتماعية المظهر الخارجي للشخصية :" و كل جزء من الحالة الحالة الإجتماعية له تأثير على الشخصية، على سبيل المثال : الشاب سيكون تصرفه غير تصرف الكهل، و المرأة العجوز التي فاتها قطار الزواج غير الشابة الجميلة، و كذلك تصرفات الفقير الذي لا يجد قوت يومه يختلف عن الغني و هكذا".[29] و هو ما مثلناه سابقا بمثال الدخان و النار، فالشعر الأبيض و نحافة الجسم و ضعف الحركة ما هي إلا قرائن على كبر السن و الرسومات الكاريكاتورية أو تمثيل خيال الظل الذي عرف عند المجتمع الغربي ما هو إلا أيقونات أو علامات تحيل إلى الشيء الذي تسير إليه.

كانت أهم الجهود العربية تسعى إلى إيجاد صيغة درامية أصيلة و التأسيس لمشروع التأصيل المسرحي أو بما يسمى المسرح المكتشف، و هي من أهم قضايا السيميولوجيا المسرحية، لكن قبل ذلك علينا أن نتطرق إلى أولى القضايا السيميولوجية الدرامية و هي الفرجة الشعبية أو الأشكال الإحتفالية الشعبية. من بينها :"فن الراوي الذي أصبح يحتل موقعا هاما في أغلب المسارح العالمية، بفضل موجة إعادة الإعتبار للفنون

الشفوية و نجد أيضا المداح، و هو شاعر شعبي متجول بربابته، يقف في الساحات ليسرد أشعاره و اقاصيصه، و المداح اسم يطلق على هذا النوع من الفرجة الذي كان شديد الإنتشار في الجزائر، أما الحلقة فهي شكل مسرحي مغربي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية و الإيماء و الألعاب البهلوانية و الممثل فيه قد يكون مداحا أو حكواتيا أو بهلوانيا أو شخصية مسلية بصفة عامة، و يعرض إبداعاته في الأسواق و في ساحات المدن الكبرى و تعتمد الحلقة على ريبيرتوار تقليدي يتألف من الحكايات و الأساطير و الخرافات العجيبة التي تجلب المارة فيكونون حلقة حول الممثلين و البهلوانيين" [30] كان هذا عن بعض أشكال الفرجة المسرحية الشعبية التقليدية و غيرها من الأشكال،فقد استعرضنا أكثرها انتشارا و اشتمالا لخصائص الفرجة الدرامية و عناصر التمسرح التي توفر عليها التراث العربي القديم و الثقافة الشعبية.

تمثل الحياة بحد ذاتها مسرحا و جملة علامات و دوال يحكمها الطابع الإجتماعي و الثقافي السائد عند شعب من الشعوب أو منطقة من المناطق، انطلاقا من الموروث العربي و الغربي الذي صنف العلامة إلى دال و مدلول سواء كانت هذه الأخيرة (العلامة) لفظية أو غير لفظية، و هذا الحديث يسوقنا إلى تتبع صيغ التأصيل المسرحي في المغرب العربي عامة و كيفية تعامله مع هذه العلامة التي بدأت في مجملها بطقوس و أشكال احتفالية تقليدية تتجاوب مع أنماط الفرجة الشعبية في شمال أفريقيا، فلو بدأنا بتونس لوجدنا جملة من الفرق المسرحية العربية وفدت إليها بمحاولاتها المسرحية الجادة من المشرق. ففي :"أواخر 1908 وفدت إلى تونس فرقة سليمان القرداحي"، و قدمت عديد من المسرحيات... و هكذا تأسس (الجوق المصري التونسي) على يد فنانين مصريين و تونسيين، و قدم في عام 1909 مسرحية "صدق الإخاء" للكاتب المسرحي (اسماعيل عاصم). [31] لتتوالى فيما بعد قدوم الفرق المسرحية، لتدخل تونس مرحلة جديدة من تطور المسرح التونسي و تكوينه للفرق المسرحية منذ السنوات الأولى للإستقلال. و من المسرحيات البارزة في هذه الفترة مسرحية "مراد الثالث" للكاتب الحبيب أبو الأعراس. التي أخرجها المخرج التونسي علي بن عياد في صيف 1966. و مسرحية "عهد البراق" لنفس المؤلف و المخرج، و التي عرضتها فرقة بلدية تونس، في

نوفمبر 1969. [32] كان هذا عن المسرح التونسي و تأثير الفرق المسرحية الوافدة عليه و التي لم تكن توفر رغبة الجمهور التونسي.

أما إذا رجعنا إلى المسرح الجزائري لم تؤثر عليه هذه الفرق الوافدة قط، بحكم أنه لم يعتمد على الإقتباس لا منها و لا من المسرح العالمي، بحكم أن الفرجة كانت محلية تقليدية بحتة، ابتدأت من العروض المنظمة في المقاهي المتواجدة في الأحياء الشعبية و غيرها و بالتالي لبى المسرح الجزائري منذ البداية حاجات الشعب و تقاليده الأصيلة، لكن هذا لا ينفي أن نذكر رواده الجزائريين الذين أسهموا في دفعه نحو صيغة مسرحية أصيلة من بينهم : رشيد قسنطيني، الذي كان كاتبا مسرحيا و ممثلا و مخرجا و مطربا... بدأ بكتابة المسرحيات الكوميدية الشعبية... باللغة العامية و تعتبر مسرحية "بور بورما" 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 بدأ أولا كموسيقي و مطرب ناجح، دفع به نجاحه و شهرته إلى تشكيل فرقة مسرحية قدمت مسرحيات كوميدية من تأليفه مثل :"جحا المزابي". و "مواطن من بوزريعة في الجيش". ثم كتب مسرحيات اجتماعية سياسية نقدية مثل "فاقوا" و "الخونة" و "أبناء الجحيم".(33) و غيرها من المسرحيات التي حاولت تكوين جيل رواد في المسرح الجزائري، منحوا سمة مميزة للمسرح الناشئ الذي طبع بطابع النضالية و القومية ضد الإستعمار الفرنسي و هو ما طمس كثيرا من الرواد الذين لوحقوا من طرفه.

هل من الضروري توضيح معنى مشكلات السيميولوجية المسرحية ؟ و هي مشكلات خلقت منذ أول إنجاز للمسرح منذ أول مسرحية قدمها مارون للنقاش متمثلة في مسرحية (البخيل) مشكلة خلقت بين الخشبة و الجمهور و هو ما يسمى بقلق المسرح العربي "لأنه القلق الناخر لأغلب تفاصيل الظاهرة المسرحية فهو يضمر قلق الكاتب في إنجاز نص قابل للتداول قراءة و إخراجا و يضمر قلق المخرج في العثور على نص ثم في تحويله إلى عرض مع ما يفترض ذلك من إمكانيات و فسحات، و يضمر قلق صناع الفرجة من ممثلين و مهندسي السينوغرافيا و غيرهم الذين يبحثون عن تواصل

فرجوي مع الجمهور. كما يضمر قلق الجمهور ذاته في التفرج على عرض مسرحي لائق يحقق مستوى فكري و آخر جمالي يقدمان معرفة جديدة بواقع عربي متحول".[34] و تحولات تعرفها نظرية الأدب التي حولت اهتمامها من المؤلف و الكاتب إلى التفكيك و التلقي و الدلالة و المعنى.

قائمة المصادر و المراجع

1. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 109.
2. ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، السيميائية اصولها و قواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين المناصرة، منشورات الإختلاف، الجزائر، 1995، ص 29.
3. عبد الواحد بن ياسر، المأساة و الرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، المطبعة الوطنية، مراكش، ط1، 2007، ص 27.
4. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 11.
5. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، و اتجاهاتهم الفنية، (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي). الأعمال النقدية الكاملة، ج8، مؤسسة الإبداع الشعري، 2009، ص 199.
6. ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، ص 40.
7. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، و اتجاهاتهم الفنية، ص 213- 214 على الترتيب.
8. عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 2001، ص 34.
9-10. المرجع نفسه، ص 112-113 على الترتيب.
11. حمادة ابراهيم، التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية. دار الوزان للطباعة، القاهرة، ص 11.
12. علي بن تميم، السرد و الظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 01.
13. المرجع نفسه، ص 09.

14. عقاق قادة، في السيميائيات العربية، قراءة في المنجز التراثي، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2004، ص 25.
15. المرجع نفسه، ص 26.
16. حمادة ابراهيم، التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية. ص 38.
17. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، و اتجاهاتهم الفنية، (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي). ص 208-209 على الترتيب.
18. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الاصول و المفاهيم، ص 127.
19. المرجع نفسه، ص 127.
20. ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، ص 51.
21. المرجع السابق، ص 133-134 على الترتيب.
22. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 90.
23. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الاصول و المفاهيم، ص 122.
24. المرجع السابق، ص 95.
25. ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، ص 28.
26. حمادة ابراهيم، التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية. ص 10.
27. المرجع السابق، ص 40.
28. عبده دياب، التأليف الدرامي، ص 48.
29. المرجع نفسه، ص 56.
30. عبد الواحد بن ياسر، المأساة و الرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ص 74-75 على الترتيب.
31. المرجع نفسه، ص 116.
32. المرجع السابق، ص 118.

33. المرجع نفسه، ص 119-120 على الترتيب.
34. سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، دار ما بعد الحداثة، فاس، ط 1، 2004، ص 38.