

المسرح الجزائري

المسرح الجزائري ما فتئ يشق طريقه منذ النشأة الفعلية التي أرخ لها الدارسون بسنة 1926، بمسرحية «جحا» لعلي سلالي، معيار هذا الحكم هو نجاح هذه المسرحية من حيث التلقي، والعامل الفني.

اعتمد الأداء على الفعل والحركة والصراع الذي هو جوهر الدراما كما رأى أرسطو، ولامست مستوى الجمهور الفكري واللغوي، من حيث إن المسرحية تحمل عنوان يشي بما احتفظت به الذاكرة الجمعية الجزائرية، فهي مأخوذة من التراث الشعبي وحكايات جحا، وقد جاءت بلغة يفهمها الشعب الجزائري وهي اللغة العامية وكأن عللو قد أدرك أن واقعية اللغة وأن المسرح دون جمهور ليس مسرحا، وهو الجمهور الذي يجب أن نقارب له الواقع عن طريق الحكاية واللغة ومختلف مظاهر الفرجة التي ألفها، فمزج الحدث الدرامي بالرقص والغناء والفكاهة، وما يذكره محي الدين باش تارزي في مذكراته أن الجمهور احتضن العرض، لأنه أول مرة يسمع ويتفرج عرضا مسرحيا بلغته التي يفهمها، ووضع عللو الحجر الأولى لمسرح جزائري، واستطاع أن يخلق عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية.

لعل القول إن المسرح الجزائري كانت نشأته الفعلية هي سنة 1926، هذا لا يعني أنه لم تكن هناك مرجعية مسرحية في تاريخ الجزائر الثقافي القريب من هذه الفترة، ولعل الإشارة تكون إلى مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق» للجزائري (إبراهيم دانيوس) التي من المرجح أن تكون طبعت عام 1848، ويعتقد الباحث البريطاني (فيليب ساداجروف/sadajerov Philip) المحاضر بقسم الدراسات العربية في جامعة «أنديير باسكوتلاند» والمتخصص في الأدب العربي أن هذه المسرحية تتميز بنفس الأهمية من حيث الريادة، وإن لم تكن الأولى في العالم العربي بالنظر إلى مسرحية «البخيل» التي اقتبسها مارون النقاش والتي عرضت عام 1848 ببيروت»، وهو من عشر على مخطوط المسرحية بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية، وهذا ما أورده أحمد بيوض في كتابه المسرح الجزائري.

من المرجعيات الهامة في تاريخ المسرح الجزائري تلك المحاولات مع الأمير خالد الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة والتي وقفت في مواجهة العدو الغاصب ابتداء من محي الدين والد الأمير عبد القادر، فكان من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر، وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التمثيلية في الأوساط الشعبية، عبر تمثيل مسرحيات مقتبسة من المسرح العالمي، ثم إنشاء نوادي وجمعيات ثقافية كانت بمثابة جبهة مقاومة لثقافة الآخر الفرنسي، وقد أسهمت في تنمية الفعل المسرحي في الجزائري، وقدمت تلك الجمعيات عروضاً بنصوصها الدرامية من ذلك مثلاً مسرحية «في سبيل الوطن» أول عرض مسرحي ناطق باللغة العربية قدم في ديسمبر 1922 بقاعة الكورسال بالجزائر العاصمة بالمفهوم الحديث للمسرح، اقتبسها محمد منصالي من التريكو.

مما يذكره محي الدين باشتارزي أن فرقة التمثيل كانت تضم كل من باش تارزي ومحمد منصالي وإبراهيم دحمون، وعبد العزيز لكحل ن وهي تهدف إلى الثورة على كل أشكال الانغلاق، وذهنية الولاء والتوسع ورفض الفكر الآخر، وقد حضر العرض المسرحي الطلبة والأصدقاء، والمهتمين بالمجال الثقافي، ونحن نخصص هذا الجمهور لنستخلص أن إقبال الجمهور كان محتشماً بسبب اللغة التي يفوق مستواها هذا الجمهور الأمي الذي مارس عليه الاسـتعمار الفرنسي سياسيـة التجهيـل.

انطلاقاً من هذه النشأة التي عرفت بمرحلة الرواد الثلاث وهم: علي سلاي، ومحي الدين باشتارزي، ورشيد القسنطيني الذين جعلوا من خشبة وسيلة للتعبير عن كل مظاهر التسلط الذي كان يمارسه الاستعمار الفرنسي في حق هذا الشعب المحتل مادياً وفكرياً ونفسياً، قدموا مسرحيات تشي بهذا الواقع البائس، وهو ما يظهر على مستوى العنونة، مثل مسرحيات رشيد القسنطيني: «بابا قـدور الطماع» و«فاقو» و«الله يسترنا»، ومسرحيات محي الدين باشتارزي نذكر فاقو وعلى النيف، بني وي وي، الخداعين والكذابين وما ينفع غير الصـح وغيرها، وقد كانت تعتمد في كثير من الأحيان على الارتجال

والفكاهة والطابع الكوميدي، وهو النشاط المسرحي المستمر الذي أثار انتباه السلطات الاستعمارية بعد أن حقق استحسانا لدى الجماهير، مما أدى إلى عرقلته، ومطاردة أهله والانسحاب والسجن والنفي. تضحيات قدمها هؤلاء للمسرح الجزائري الذين عملوا على ترسيخ تقاليد مسرحية على الرغم من الحصار، وتوالت الأعمال المسرحية الثورية التي تعرض على التحرر، وكانت رمزية تأخذ من التاريخ لتشخص الواقع وقد نذكر مسرحية «حنبل» التاريخية لتوفيق المدني سنة 1948، حيث شخص الممثل حوارا لا نخاله إلا موجهها إلى الاستعمار الفرنسي يقول فيه: ويل لكم أيها الظالمون... إن شعب الأحرار قد قال كلا... نعيش أحرارا أو نموت»، إنه الصراع التاريخي والأبدي التي تعيشه الشعوب المقهورة مع الآخر المحتل، وهي الصورة التي جسدت الواقع الراهن الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، تماما كما هو الحال في لحظة تاريخية قد مرت بين القرطاجيين أهل تونس وبين روما.

كانت سنة 1948، من السنوات العجاف في تاريخ المسرح الجزائري، وما يذكره مصطفى قزدرلي أن الرقابة الاستعمارية قد لغت ذروتها على تحركات رجال المسرح وأعمال المسرح في هذه الفترة، مما دفع بهم إلى الهجرة، ويذكر سيد علي كويرات وهو قد كان أحد أعضاء فرقة الأوبرا الذين هاجروا إلى باريس قوله: «كنا نجوب شوارع باريس وبواسطة دريوكة وطار نقدم أناشيد وأغاني وطنية مطعمة بمشاهد مسرحية هادفة، لقد كنا مناضلين ولم نكن فنانيين فقط»، هذا الاعتراف التاريخي هو الرهان من أجل نقل صورة عن الكفاح الوطني، لتتواصل العروض المسرحية قبيل الثورة في كل مدن الجزائر، منها مسرحيات مثل «النيغرو والأبيض» ولد الليل» التي شارك في تمثيلها مصطفى كات...ب.

مع اندلاع الثورة التحق الكثير من رجال المسرح بالثورة التحريرية، موازاة مع إيقاف السلطات الاستعمارية لعروض دار الأوبرا، وأعمال الجمعيات، إلا أن هذه الإجراءات لم تستطع الوقوف أمام النشاط المسرحي، فقد كانت هناك

عروض تقدم داخل السجن، وكان المسرحي حسن حسني يقدم عروضاً كوميدية داخل السجن، وتتواصل النشاطات خارج الجزائر، فقدت مسرحيتان عام 1957 «أحلام فدائي»، و«نحو النور» ضمن الوفد الجزائري الذي شارك في مهرجان الشبيبة الديمقراطية بموسكو، وبرهن المسرحيون الجزائريون على قدرتهم على جعل العمل المسرحي وسيلة نضال ضد الاستعمار الفرنسي، وكان نتيجة ذلك أن تكونت فرقة جبهة التحرير المسرحية في تونس، وقدمت عروضاً منها «نحو النور»، وأبناء القصب»، و«الخالدون»، و«دم الأحرار» وبرع فيها كل من مصطفى كاتب، وعبد الحليم رايس، وقد سافرت هذا الفرقة إلى كثير من الدول العربية والأجنبية تعرض صور من النضال الجزائري، وتشارك في تحريره عن طريق فن المسرح، حتى أن بعض المسؤولين في الصين اعترف قائلاً: «أن آلاف الصحف لا تعرض مثل مسرحيات فرقة التحرير الوطني من حيث الأهداف النضالية التي انتهجتها الفرقة» حتى عام 1962. الاستقلال

ما بعد الاستقلال يمكن القول إنها مرحلة تميزت بالنشاط على مستوى الإنتاج، وهذا بفضل مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمان كاكي، أحمد عياد، عبد القادر السفييري، عبد القادر علولة، وغيرهم من المسرحيين الذين كتبوا باللغة العربية، بالإضافة إلى آخرين كتبوا باللغة الفرنسية، ومنهم كاتب ياسين، وآسيا جبار، وهي الفترة التي أطلق عليها أحمد بيوض بالفترة الذهبية، وهي أعمال تراوحت بين التأليف الترجمة والاقتباس، ولازمت مختلف التحولات التي مست الحياة الاجتماعية السياسية والثقافية في الجزائر، ومن تلك التحولات النهج الاقتصادي الاشتراكي الذي تبنته الجزائر بعد الاستقلال، بهدف محاربة الظلم وتوزيع الثروة بالمساواة بين أفراد الشعب الواحد، وهي القضية التي آمن بها المسرح الجزائري وعبر عنها في كثير من المسرحيات، من ذلك مسرحية «كل واحد وحكمه» لولد عبد الرحمان كاكي، عبر من خلال شخصياتها وأحداثها ورمزية فنية عن الاستغلال، وأعطى صورة سوداء عن النظام الرأسمالي، وما تعانيه الطبقة الكادحة، من ذلك أيضاً

مسرحية «المايدة» و «الخبزة» و «الأجواد» و«الثام» و«القول» لعبد القادر علولة، وقد اعتمد فيها علولة على فلسفة الثورة الاشتراكية، ومبدأ الأرض لمن يـخـدمها.

حتى المسرحيات ذات البعد القومي قد حملت الهم المحلي الجزائري، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين في مسرحية «فلسطين المخدوعة» من أيديولوجية تدعو إلى ضرورة التغيير من خلال المشهد الذي يصور فيه أحداث أكتوبر بمصر، حيث الوعي بالوضع الاقتصادي المتأزم، وليواصل كاتب ياسين الدعوة إلى النظام الاشتراكي من خلال مسرحية «الرجل صاحب النعل المطاطي» بطريقة فنية يوظف فيها شخصيات من التاريخ والواقع السياسي من رؤساء دول وحكومات، وزعماء الاشتراكية، ومسرحة «الهارب» للطاهر وطار التي عبرت بأفكارها عن الأيديولوجية التي تبنتها الجزائر والمتمثلة في الاتجاه الاشتراكي، وكذا حالة الغربة التي يعيشها الفرد الجزائري ضمن صراع الأنا والآخر الفرنسي.

المسرح الجزائري بهذه المعالجة للموضوعات المأخوذة من الواقع الاجتماعي للمواطن الجزائري شهد تحولات على مستوى المعالجة الدرامية، حين تحول إلى وسيلة نقد للوضع القائم في البلاد من سوء التسيير، إلى الانتهازية، والإفلاس الاقتصادي، وحتى التتبؤ بتغيير سياسي، وهو ما حدث فعلا بعد أحداث أكتوبر 1988، وهي المرحلة التي شكاك صعوبة للمسرح الجزائري، من نواحي عديدة، منها اغتيال رجال المسرح (عز الدين مجوبي، وعبد القادر علولة)، والأزمة المالية التي تعرضت لها المسارح الجهوية مما أثر على الإنتاج الكمي والفني للمسرح الجزائري.

بالنسبة لهذه المرحلة من حيث نوع الخطاب المسرحي، يمكن القول إن الانفتاح السياسي على التعددية قد أدى إلى انفتاح المسرح الجزائري على التعدد في إنشاء الفرق المسرحية والتعاونيات الفنية والثقافية، وفي ظل هذا الانفتاح أيضا تغير الخطاب المسرحي الجزائري، من حيث إنه ارتبط بالتاريخ، وبانتقاد السلطة، ولعل من التجارب التي مارست هذا النوع من الخطاب نذكر

تجربة عبد القادر علولة وتعاونية القلعة بأعلامها مثل أحمد بن قطاف وشريف زياني عياد، وأحمد أقومي، وصونيا وغيرهم. إنها الثيمات التي عبر عنها المسرح الجزائري، وقد حاول المسرحيون الجزائريون مسايرة الظاهرة المسرحية كظاهرة ثقافية حضارية من الضروري أن تفرض نفسها محليا وعالميا، لهذا فقد اجتهدوا في إيجاد النصوص التي تعبر بعمق عن الحدث الدرامي، والشخصيات التي تثير الصراع، الذي يؤدي بدوره إلى الإحساس بالدهشة أما العمل الفني، فتميز الخطاب المسرحي الجزائري بثائية التأليف والاقتباس، خاصة التأليف الجماعي الذي تبنته الفرق المسرحية، وهذا بدافع أزمة النص المسرحي الذي أثار الكثير من الآراء حول الظاهرة، إلى حد الاختلاف حول صحة هذا الحكم، ويذكر جروة علاوة وهبي في كتابه «ملاحح المسرح الجزائري» أن من أهم الأسباب التي جعلت الفرق المسرحية والمسرحيين الجزائريين يلجؤون إلى التأليف الجماعي حالة التشكي من ندرة النصوص، وتصاعد ظاهرة الاقتباس والترجمة من الريبورتوار المسرحي العالمي، وهو في الوقت نفسه ينتقد جروة وهبي هذا الاتجاه في الكتابة المسرحية، على أساس أنها لا تحقق وحدة الموضوع وعضوية النص، وعليه فقد وجه حكما نقديا مفاده أن النصوص المؤلفة جماعيا اتسمت في القيمة الفنية بالضعف سواء على مستوى اللغة والحوار الذي اتسم بالابتذال واللغة ومفرداتها التي ابتعدت عن الذوق الفني والأدبي، وهو ما جعل تلك العروض التي تعتمد على هذا النوع من التأليف في كثير من الأحيان تتسم بالفوضى والتهرج وعدم التناسق بين أجزاء العمل الدرامي.

أما الاقتباس فهو الظاهرة التي اتسم بها المسرح الجزائري منذ نشأته سواء من التراث الشعبي والأدبي والتاريخي، أو من المسرح العالمي، ولنا في مسرحية جلالو مثال على ذلك، وهي ظاهرة استمرت ورافقت المسرح الجزائري عبر مراحل المتقدمة، وهي جديرة بالاهتمام، لمعرفة حقيقة مسرحنا ويستطيع النقد المسرحي أن يمنح هذا المسرح ما يضيف له وفق أسس أكاديمية وفنية، ما يقال في الاقتباس أن التجربة بينت أن المسرح الجزائري

عرف الاقتباس بألوان متعددة (النص، الفكرة، الشخصية، الصراع...)، إلا أن هذه الظاهرة المشروعة فنيا قد أسهمت بشكل واضح في إثراء المسرح الجزائري بأعمال لامست العالمية من ذلك مسرحية «القراب والصالحين» لكاكي التي حاول فيها أن يلامس البيئة الجزائرية عن طريق التحوير والتمسرح، والمزج بين الحداثة والتراث الشعبي حيث إن القراب والصالحين هي رموز شعبية للأولياء والخصوبة والنماء.

مع بداية الألفية، شهدت مرحلة تنظيم في ربوتوار العرض المسرحي، ومستوى الكتابة المسرحية شكلا ومضمونا، حيث أخذت تقارب الواقع الجزائري، ويقدم له قراءات برؤية عميقة، والاتفات إلى الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، كنوع من التجريب الدرامي، وهو ما نجده قبل هذه المرحلة في نصوص عبد القادر علولة الذي نزع إلى التيار الملحمي، والاحتفالية العربية، كما اهتم المسرح في هذه الفترة بمسرح الطفل، حين قدم مسرح وهران الجهوي مسرحية «النحلة»، ومسرحية «كنز لـويزة». من هنا يظهر لنا أن المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى كان مسرح ثورة، لأن الفنان هو موقف، فلا يستطيع أن يظهر أو يبرز لنا وجوده وفعله إلا من خلال الموقف، ولهذا يسمى المسرح الجزائري في كل مراحلهم المسرح المواقف، يقول «سيد علي كويرات»: «لقد كنا مناضلين، ولم نكن فنانيين فقط» ولعل هذه العبارة تلخص وظيفة المسرح الجزائري في كل فترة من فترات تاريخ الجزائر، ويقول مالك حداد: «إننا لا نخضوا الحرب ضد فرنسا بل نخوضها من أجل وطننا»، ويقول مـرولود فرعون في روايته «ابن الفقير»: «هل الفأس ثقيلة يا أبي؟ -ليس أتقل ما في حياتنا».

المسرح في المغرب الأقصى

المسرح المغربي القديم

أولى المسارح التي بنيت في المغرب كانت خلال الفترة الرومانية، وأولها كانت في ليكسوس وزيليس ، في القرن الأول الميلادي، في ظل موريطانيا الطنجية كانت المسارح الرومانية فضاء لعروض مسرحية رومانية ذات طابع ديني أو تمثيل مسرحي صامت إضافة إلى الاستعراض الموسيقي. كان المسرح المغربي في مرحلة الممالك الأمازيغية أو الرومانية يمارس باللغات المحلية الأمازيغية وأيضا باللاتينية واللغة القرطاجية .حسب مؤرخي المرحلة الرومانية للمغرب فالمسرح تأثر بالتثاقف بين المكونين الروماني والأمازيغي حيث اندمجت في المسرح الروماني تيمات ثقافية وجمالية محلية (خصوصا على مستوى الموسيقى والاستعراض) انتشرت خارج الفضاء المغاربي، بالمقابل، ساهمت البنيات الرومانية (أنشأت العديد من المسارح في المدن الرومانية المغربية : باناسا ، وليلي، تامودا، تتجيس وسلا (في ترسيخ المسرح داخل الثقافة المغربية على مستوى جغرافي واسع.

كان جوبا الثاني، الملك الأمازيغي الروماني المهتم بالأدب والفنون، والذي اتخذ وليلي عاصمة ثانية له إلى جانب شرشال، ألف كتابا خاصا بتاريخ الفن المسرحي. تميز المسرح الأمازيغي عن المسرح الروماني بخروجه عن ثنائية الملهاة والمأساة لصالح مسرح أكثر اعتمادا على التمثيل الحركي والاستعراض والموسيقى، كما تميز بإدماج المتلقي في البنية السينوغرافية وبطابعه المفتوح والمتفاعل مع الجمهور، الذي كان كبيرا، بدليل الأبعاد المعتبرة للمسارح وانتشارها الكبير، حتى في الحواضر المغربية الرومانية الصغرى .

المسرحي المغربي بين القرن 8 والقرن 19

عرف المسرح ركودا بعد انتهاء الوجود الروماني وبداية المرحلة الإسلامية في تاريخ المغرب. حسب المؤرخ عباس الجراري، فإن اندثار المسرح في المغرب، بشكله الإغريقي الروماني، كان بسبب تعارضه مع الثقافة والمعتقدات الإسلامية، أولا لانقضاء موضوعاته الأساسية (مثلا: التوسل للآلهة الرومانية) وثانيا لتعارضه، على مستوى الشكل، مع الأخلاقيات الإسلامية. رغم ذلك، استمرت

التعبيرات المسرحية في التواجد في المغرب عبر خلال أشكال مختلفة، شعبية وما قبل مسرحية (حسب المفهوم المعاصر للمسرح). هذه الفرجة المسرحية الشعبية ارتبطت بروافد ثقافية عربية وأمازيغية وأندلسية وإفريقية وكان قاسمها المشترك هو طابعها الشفهي وإدماجها للجمهور المتلقي في الفرجة المسرحية. من أهم هذه التعبيرات، والتي لا تزال في أغلبها قائمة ومنتشرة إلى اليوم.

- **الحلقة:** هي الشكل الأكثر انتشارا في مختلف مناطق المغرب، خصوصا في الساحات الكبرى للمدن والأسواق. تاريخيا، كانت ساحات جامع لفنا بمراكش وباب المنصور لعج بمكناس وساحتا باب الفتوح وباب الكيسة بفاس من أشهر فضاءات "الحلقة" المغربية. الحلقة هي أساسا مسرح حكي، يكون مرافقا بالتمثيل والألعاب البهلوانية والموسيقى، يجسده على الأكثر شخصان، ويتميز بطابعه الغرائبي وبحسه التشويقي، الذي يشد اهتمام الجمهور (المتعلق حول الممثل) ويغريه بمعاودة الحضور لاستكمال القصة المروية والتي تكون مقتبسة من أساطير مغربية أو عربية كالعنقرية وسيرة سيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة.
- **البساط:** مقارنة بالحلقة كان شكلا أكثر نخبوية، يكون في مجالس السلاطين ورجال الدولة والأعيان (القياد)، ويكون فيه هامش الحرية أكبر وتغلب عليه الفكاهة. كانت عروض البساط، التي شجعها السلطان محمد بن عبد الله، يسمح خلالها بترك الاحتشام) موضوعات جنسانية (والجراة في السخرية السياسية من أعيان الدولة والشخصيات العامة .
- **سيدي الكتفي:** انبثق عن البساط وكان منتشرا بين حرفيي الرباط وسلا، حيث كان ينظم في مجالس خاصة من طرف زملاء في نفس الحرفة، على رأسهم مقدم، يقومون بإلقاء قصائد تمثيلية ذات مضمون سياسي أو صوفي. من بين تلاميذ هذا التيار في القرن العشرين الممثل المسرحي العربي الدغمي، الذي كان والده عضو طائفة سيدي الكتفي في الرباط .
- **سلطان الطلبة والتبوريدة وعبيدات الرما:** وهي أشكال شبه مسرحية تحاكي مواقف مهمة في الحياة السياسية للمغاربة: الطقوس المخزنية التي تصاحب سلاطين المغرب (كان يجسدها الطلبة

بشكل مسرحي خطابي ارتجالي منذ عهد المولى رشيد في احتفالية سلطان الطلبة السنوية) أو الاستعراضات العسكرية للقبائل والمجسدة لمناورات عسكرية والمصحوبة بارتجالات شعرية، في طقس التبوريدة الذي لا يزال حاضرا في الثقافة المغربية.^[3] أما عبيدات الرما فهي استعراض ما قبل مسرحي موسيقي وفكاهي، كان تاريخيا مرتبطا برحلات القنص والصيد، ويغلب عليه الطابع الفكاهي والساخر.

- **إمزيان:** شكل مسرحي أمازيغي عرف منذ القدم في الريف والأطلس الجنوبي الشرقي وسوس . هو عبارة عن مسرح متنقل بين القرى والأسواق الأسبوعية، يعتمد على الاستعراض والألعاب البهلوانية والشعر الأمازيغي، وهو شبيه بمسرح التروبادور الذي انتشر في أوروبا في العصور الوسطى. الفرق كانت تعتمد على آلات موسيقية كالدفوف والبنادير المغربية والناي القصيبي.
- **أوران:** تمثيل مسرحي غنائي، أحيانا ارتجالي، تكون في الأعراس ويندمج خلالها العارضون مع المحتفلين. هذا الشكل لا يزال قائما إلى اليوم في سوس.
- **آهال:** وهي مجالس شعرية مسرحية انتشرت في المناطق الصحراوية، تتقارع خلالها مجموعات تحت رئاسة امرأة شاعرة .
- **إزنان أو إزلان:** شكل مسرحي أمازيغي يتنافس فيه فريقان (فريق للرجال وآخر للنساء) في إلقاء أبيات شعرية مصحوبة بالموسيقى والرقص المنتظم.

بداية المسرح المعاصر في المغرب

أول مسرح، بالشكل المعاصر، بني في المغرب كان مسرح ثيريانتيس في طنجة، سنة 1913. منذ بداية القرن العشرين إلى غاية العشرينات منه، كانت كل العروض المسرحية المقدمة في المغرب مؤداة من طرف فرق أجنبية، إسبانية ومصرية وفرنسية بالأساس في مدن طنجة وتطوان والرباط وسلا وفاس ومكناس ومراكش. كانت للفرق المشرقية) سلامة حجازي، محمد عز الدين، نجيب الريحاني، فاطمة رشدي، يوسف وهبي، مصطفى النجار) تأثير كبير على الجمهور المغربي وساهمت في تحفيز ظهور أولى الفرق والممثلين المسرحيين المغاربة. كانت أولى العروض والفرق

ذات اتجاهات تهادينية وسلفية تغلب على عروضها النزعة القومية والتاريخية. المسرح المكتوب، بشكله المعاصر لم ينطلق في المغرب إلا في بداية القرن العشرين، تحت تأثير الفرق المسرحية الأجنبية (الأوروبية والعربية) التي ألفت أولى العروض المسرحية في المغرب، في طنجة سنة 1912. أول فرقة مسرحية مغربية كانت الجوق الفاسي (1925) والتي قدمت أولى المسرحيات المغربية كتابة سنة 1928، تبعها فرق أخرى في مراكش (1927) وطنجة والرباط (1927) وسلا وتطوان. (1930) من أهم الكتابات المسرحية المغربية في تلك الفترة مسرحية المنصور الذهبي من كتابة ابن الشيخ من فرقة الجوق الفاسي سنة 1929.

في 1949 تأسست فرقة مسرحية تابعة لإذاعة "راديو مراكش" وفرقة "مسرح الشعب" وفي 1950 تأسست في مراكش فرقة "الكوكب المراكشي"، ثم الوفاء المراكشي في 1956. من الفرق الأولى نجد أيضا "فرقة التمثيل المفري" بالمعمورة والتي تألفت بمشاركة عديدة بأهم مهرجان مسرحي أندالك، مهرجان مسرح الأمم بباريس، والجدير بالذكر أن هاته الفرقة هي التي أنجبت ثلة من رواد المسرح المغربي في القرن العشرين: الطيب الصديقي، أحمد الطيب لعج، العربي الدغمي، العربي يعقوبي فاطمة الكراكي وغيرهم.

في النصف الثاني لفترة الحماية، غلبت المواضيع الوطنية والكفاح ضد المستعمر على الكتابة المسرحية المغربية، وشارك في هذه الحركة أيضا سياسيون وفقهاء مغاربة كعبد الخالق الطريس) مسرحية انتصار الحق على الباطل - 1933 (وعلال الفاسي وعبد الله الجيراري) تحت راية العلم والجهاد 1928.

يمكن اعتبار الطيب الصديقي وأحمد الطيب لعج أهم رائدين في التأسيس لكتابة مسرحية حديثة مغربية مستقلة، حيث اعتمدا على التراث الغزير للأشكال الما قبل مسرحية والأجناس الموسيقية المغربية كالملاحون مثلا. أسس الطيب الصديقي لجيل ومدرسة مسرحية مغربية بمنظورها الفني الخاص ومتعارضة أحيانا مع المدرسة الكلاسيكية المؤسساتية.^[6] من التجارب المسرحية المهمة كذلك مدرسة المسرح العجائبي، ومن روادها عبد اللطيف الدشراوي ونبيل لحو، والتي يعرفها الناقد

المسرحي حسن المنيعي " :كتفنية مسرحية متفجرة ولا مستساغة من لدن أصحاب الأخلاق المهذبة والسلوك المثالي."

من الأسماء المهمة في المسرح المغربي عبد الكريم برشيد الذي أسس لمدرسة الاحتفالية المغربية، والذي اهتم بالتفعيد الجمالي للمسرح العربي وتحريره من القوالب الغربية لفائدة التراث الجمالي المحلي.

قائمة المسارح في المغرب:

معلومات إضافية	التأسيس	المدينة	المسرح
أول مسرح معاصر في المغرب - في طور إعادة الترميم	1913	طنجة	مسرح سرفانتس
أول مسرح معاصر في الجزء الفرنسي من الحماية	1935	الجديدة	المسرح البلدي
	1962	الرباط	المسرح الوطني محمد الخامس
	2001	مراكش	المسرح الملكي
	2014	وجدة	مسرح محمد السادس

المسرح الكبير للدار البيضاء	الدار البيضاء	-	في طور الإنشاء
المسرح الكبير للرباط	الرباط	-	في طور الإنشاء

تيارات المسرح المغربي:

1- المسرح الجامعي:

المسرح الجامعي (فريد بن مبارك) الذي توج بعملين (نزهة: لفرناندو اريال وبنادق الام كزار ابير تولد بريشت)، غير ان هذا المسرح لم يصمد امام المضايقة ليعود الاقتباس من جديد إلى الظهور: معطف غوغول-اقتباس احمد الطيب العلج

2- المسرح العجائبي:

انبثق عن هذا المسرح ميلاد مخرج طلائعي وهو عبد اللطيف الدشراوي الذي أدى انضمام الحلو إلى تشكيلته جعله يمارس مسرحا صداميا ينزع إلى نقد الأوضاع السائدة ودالك عبر مسرحية(السلحف)و (الموسم)وقد تجسد عمل مسرح القناع الصغير في عملين هما (القاضي في الحلقة)، (الباب المسدود) للدشراوي وظف فيهما نقلات تراثية تؤسس لمسرح طلائعي. ومع تجربة الحلو مع مسرح القناع الصغير يدخل المسرح المغربي مجال تأسيس مسرح عجائبي يبني فعالية الصدامية التحريضية المبنية على مشاعر الذات الجريحة المغربية.

3-مسرح الهواة:

تعتبر فرق مسرح الهواة، التي انطلق مهرجانها السنوي في 1957، من أهم مميزات التاريخ المسرحي المغربي وهي فرق انتشرت في مختلف مدن المغرب في سياق تداخل فيه الثقافي مع السياسي (وأحيانا النقابي). انفتحت فرق الهواة على مجموعة من التجارب الطلائعية والتجريبية العالمية وأيضا على الكتابات المسرحية المنظر لها بعمق. وتبقى أهم إضافة لمسرح الهواة هي إنشاؤه لمدرسة مغربية خالصة نهلت من التراث والأشكال الماقبل مسرحية المحلية مع تبسيط تقنيات الخشبة وخلق علاقة تفاعل جدلية مع الجمهور. مسرح الهواة شكل أيضا مشتلا وفضاء تفاعليا بين المسرح والموسيقى حيث كانت مجموعة من الفرق مشتلا لفرق موسيقية رائدة: مسرح الهواة المراكشي وجيل جيلالة، الطيب الصديقي وناس الغيوان، فرقة الهلال الذهبي ومجموعة تكادة....

من أهم أسماء مسرح الهواة المغربي: محمد حسن الجندي، الطيب الصديقي، محمد كهرمان وعبد الكريم برشيد.

أسس الطيب الصديقي لمسرح مغربي ذي نجاح بارز بالعالم العربي كمخرج ومؤلف وممثل مسرحي، شكلا باستنباطه لأنواع فرجوية عريقة (الحلقة، البساط، تغنجة، التراث الغنائي متعدد الهويات...)، ومضمونا بتوظيف التراث الشفهي المغربي والنصوص العربية (الرباعيات، المجذوب، مقامات بديع الزمن الهمداني، نصوص الحلقة، سلطان الطلبة، أبو حيان التوحيدي....

المسرح التونسي

لم تعرف تونس العربية المسرح إلا في عام 1908 حيث قدمت إلى البلاد فرقة كوميدية شعبية يرأسها الممثل المصري محمد عبد القادر المغربي التي قدمت مسرحية "العاشق المتهم" وعلى إثرها تكوّنت فرقة باسم "النجمة" حاولت العمل المسرحي دون نتيجة تذكر، وفي أواخر سنة 1908 جاءت فرقة مصرية أخرى برئاسة الفنان المعروف سليمان القرداجي، وقدمت عدّة مسرحيات أثارت اهتمام أهل الثقافة بفن التمثيل للإمكانيات التي يحملها أدبيا وثقافيا وفنيا، وأيضا كوسيلة للرقى بالوطن والحفاظ على اللغة العربية التي يحاول الاستعمار الفرنسي آنذاك سحقها، وما لبث الشباب التونسي ان تجمع وكوّن "الجوق المصري التونسي" حيث مثل التونسيون والمصريون جنبا إلى جنب ثم توالى

زيارات الفرق المسرحية المصريّة، وفي سنة 1912 تأسست رسمياً أول فرقة مسرحية في تونس ضمن "جمعية الشهامة العربية" بعد محاولة "جمعية الآداب العربية" سنة 1911، وقدمت الفرقتان عدّة مسرحيات بنصوص مصريّة وفي سنة 1913 ظهرت أول مسرحية بنصّ تونسي هي "الانتقام" من تأليف الشيخ مناشو. لكن لا بدّ من الإشارة إلى أن الربوع التونسيّة عرفت المسرح في العصور القديمة وتتمثل الآثار والمسارح الممتدّة من جكتيس إلى بلّاريجيا مروراً بالجّم ودقة وقرطاج أدلّة تحدّث الزمن لتبرز عراققة هذا الفن وارتباطه بعادات وطقوس الرومانسيين والبيزنطيين. وكان للمسرح الأوروبي في بداية القرن التاسع عشر حضور وانتشار ملحوظين خاصّة لدى الجاليات الإيطالية والفرنسيّة والمالطيّة ولدى الفئات المثقفة فبعض تلك الفرق عرضت أعمالها في القصر الملكي.

ولذا فإن الحركة المسرحية التي بدأت تتبلور في تونس في السنوات الأولى من القرن العشرين ليست سوى إعادة اكتشاف الفنّ الرابع العريق في البلاد. وهذه الناحية لا بدّ من أن نأخذها بعين الاعتبار عند التأريخ للمسرح في تونس وعندما يتحدّث المؤرخون والباحثون عن المسرح في تونس بكونه بدأ رسمياً عام 1910 فذلك التاريخ مرتبط فقط بالبعد العربي للمسرح. وبالعودة إلى مسيرة المسرح العربي التونسي نذكر أن التونسيين أحبّوا هذا الفن وساندوه منذ بداياته... فبعد تأسيس "الشهامة" و"الأدب" ثم "جوق الاتحاد" للهادي الأرنؤوط المختص بالأعمال الفكاهيّة انتشر المسرح في سوسة وصفاقس وباجة و بنزرت وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى أصبحت بعض الفرق تقدم عروضاً تخصّص مداخلها لجرحى الحرب والمحتاجين. وكانت جلّ المسرحيات في بداية القرن العشرين باللغة العربية الفصحى إمّا تأليفاً أو ترجمة أو اقتباساً... وكانت مواضيعها في أكثر الأحيان مستوحاة من البطولات العربية الفصحى إمّا تأليفاً أو ترجمة أو اقتباساً... وكانت مواضيعها في أكثر الأحيان "السعادة" وفرقة الشيخ إبراهيم الأكوذي و "جمعية التمثيل العربي" و "فرقة المستقبل الكوميدي" كانت جميعها تتنافس فيما بينها فأحدثت حركة ثقافية مميّزة. وتواصلت عمليات بعث الفرق المسرحية مثل جمعيّة "الاتحاد المرحي" و "الكوكب التمثيلي" الذي أسسته الفنانة شافية رشدي ثم جمعيّة "تونس المسرحية". وفي الخمسينات نجد أن بعض تلك الفرق قد غاب فظهرت فرق أخرى، أنتجت مسرحيات من التاريخ العربي ومن التراث الأدبي... لكن المشكل الذي كان يعاني منه المسرح هو العنصر النسائي الذي كاد يكون مفقوداً في البدايات... ولم يكن يظهر بشكل واضح إلا في الأربعينات.

وفي بداية الخمسينات، ومن الطريف أن نذكر هنا أن الأستاذ المنصف شرف الدين أسس فرقة "المسرح الحديث" كنوع من التحدي لهذه المعظلة جلب إليها عدداً من النساء بلغ العشرة...

وقدّمت هذه الفرقة "عيطة وشهود" و "مدرسة الأزواج" كان ذلك عام 1949 وهي الفترة التي اعتنى فيها الفنان والكاتب حسن الزمرلي بمسألة تكوين الممثل التونسي وأسّس مدرسة حرّة أصبحت فيما بعد المعهد الوطني للتمثيل. ومن أبرز المسرحيين التونسيين قبل الاستقلال نذكر خليفة الإستنبولي والهادي الأرناؤوط ومحمد الحبيب ومحمد عبد العزيز العقربي وحسن الزمرلي وفي بداية الاستقلال تأسست الفرقة البلدية التي انظم إليها الفنان علي بن عياد الذي يعتبر من أهمّ المسرحيين التونسيين إلى حدّ الآن إذ أحدث ثورة مسرحية وقدّم مسرحية "كاليغولا" في مسرح الأمم بباريس وأخرج عديد الأعمال مثل "العين بالعين" و "مدرسة النساء" و "عطيل" و "البخيل" و "مراد الثالث" و "يارما" و "المارشال" و "صاحب الحمار" و "أقفاص وجنون" وهي المسرحيات التي تعتبر مراجع أساسية في المسرح التونسي. ولم يعرف المسرح التونسي الهيكلة الرسمية والإدارية إلاّ بداية من الستينات على إثر خطاب الزعيم الحبيب بورقيبة الذي دعا فيه إلى الاهتمام بالمسرح اهتماما خاصا لما له من دور أساسي في توعية الشعب وقد كانت البداية ببعث المسرح في المدارس الابتدائية والثانوية وهذه المبادرة أحدثت حركة واسعة وخاصة في نهايات السنوات الدراسية من خلال المباريات المدرسية التي كانت النواة الأولى الأساسية في الإبداع المسرحي المتطوّر الذي كان وراء تركيز الفرق الجهوية المحترفة في صفاقس وسوسة و بنزرت والقيروان والكاف وقفصة دون أن ننسى ظهور المسرح في الجامعة. ومن أهمّ الفرق التي لعبت دورا كبيرا في التنشيط المسرحي وفي الإبداع الثقافي نذكر فرقة الكاف بإدارة الفنان المنصف السويسي وفرقة قفصة مع محمد رجاء وفرحات والفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري ورؤوف بن عمر وفرحات يامون و جلييلة بكار. وبعد التجربة الناجحة للفرق الجهوية بدأ القطاع الخاص يتبلور على أسس قويّة فظهرت سنة 1976 شركة مسرحية باسم "المسرح الجديد" مع الفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري، ومحمد إدريس وجلييلة بكار قدمت "التحقيق" و "العرس" و "الورثة" وغسالة النوادر" وفي سنة 1980 ظهرت فرقة "مسرح فو" مع توفيق الجبالي ورجاء بن عمار والمنصف الصائم ورؤوف بن عمر التي قدمت "تمثيل كلام" و "أمل" و "عرق" و "برج الحمام"، و "فاوست" وفي سنة 1981 ظهرت فرقة "المسرح العضوي" مع عزالدين فنون وفتحي العكاري وعزالدين العباسي قدمت مثلا "ليلة خريف" و "المصعد" وفي سنة 1984 ظهرت فرقة "مسرح الأرض" مع نوالدين الو رغي. وفي سنة 1983 تأسس المسرح الوطني وهو مسرح عمومي حكومي بإدارة الفنان المنصف السويسي و تمّ تولي إدارته الفنان محمد إدريس. وبالتالي فإن المسرح التونسي قد تعدّدت اتجاهاته وأنواعه وشهد حركة واسعة في نهاية السبعينات وفي كامل الثمانينات

مدعوماً بمركز الفن المسرحي وبالتربصات في الخارج مع دعم كبير من المسرح الجامعي والمسرح المدرس فضلاً عن فرقة الهواة التي انتشرت بشكل كبير في كامل البلاد وخاصة في دور الثقافة بعضها وقد أصبح من أهم الفرق المنتجة مثل فرقة الحبيب الحداد بباجة وفرقة "المسرح الشاب بنابل" و "الشباب المسرحي" بحمام سوسة و "الزيتونة" بتونس وفرقة المغرب العربي مع الأمين النهدي بعد تجربته القصيرة مع الفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري. ومنذ نهاية الثمانينات، أي مع حركة التغيير تبلور المشهد المسرحي كالتالي:- المسرح الحكومي يتمثل في المسرح الوطني وفي الفرق الجهوية التي تحولت إلى مراكز للفنون الدرامية في الكاف وقفصة وصفاقس تكريساً للتوجهات التي أقرتها الدولة للعناية بمسرح القطاع العام ودعم وظائفه على مستوى الإنتاج والترويج والتكوين والتنشيط بعقلية محترفة جديدة وعلى بعث مؤسسات مرجعية تحصن نفسها من حيث التسيير والتجهيز والدخول في تطوير الإنتاج.- المسرح الخاص وهو يتمثل في فرق بدأت صغيرة ثم كبرت مع الأيام مثل فرقة فاميليا للمسرح مع الفاضل الجعايبي، وفرقة مسرح "فو" مع المنصف الصايم ورجاء بن عمار وفرقة "مسرح الأرض" مع نور الدين وناجية الورغي، وفرقة التياترو مع توفيق الجبالي. وفرقة مسرح الحمراء مع عزالدين قنون... وقد توالى عمليات تأسيس الفرق بدعم الحكومة ويمكن لنا اليوم أن نشاهد أعمال مسرحية لأكثر من مائة فرقة خاصة أنشأها الشبان يتخرجون مع المعهد العالي للفن المسرحي ومن معاهد أجنبية. وكل هذه الفرق ما كان يمكنها أن تظهر في تونس لو لم تكن عمليات الدعم قوية ومتواصلة من قبل الدولة.

مسرح الهواة: عرف قطاع مسرح الهواة أوجه في الستينات وبدأ بمسرح شعبي ثم بمسرح متنوع الاهتمامات وله أهداف ثقافية وسياسية... ولئن عرف هذا القطاع في السنوات الأخيرة نقصاً على مستوى الإنتاج فذلك يعود إلى ازدياد عدد الفرق الخاصة المحترفة ذات الأعمال المسرحية المتطورة التي عرفت ثراء وتنوعاً وإشعاعاً بفضل الإجراءات الجديدة التي لم يعرفها القطاع المسرحي سابقاً والمتمثلة في مختلف سبل الدعم الذي توليه الدولة لهذا الفن باعتباره منصهراً في أشكال حياة وممارسات يومية حركتها قيم عليا فكريا وحضاريا تساهم في بناء المجتمع المدني الذي يستهدفه مشروعاً لتغيير بتطوير جوانب الخير والعدل مع التأكيد على جوانب الفن والجمال.

ونذكر ذلك دون أن ننسى وجود المسرح في المدارس والجامعات وفي المراكز العمالية الكبرى. بل إن المسرح دخل مناطق لم يدخلها من قبل فلقد تأسست بعض الفرق في السجون وهي تساهم في إعادة تأهيل بعض الذين زلّت بهم القدم... كما ظهرت فرق في الجمعيات المهتمة بالمعوقين

بعضها قدّم أعمالاً طيّبة على ركب المسرح البلدي في العاصمة وفي دور الثقافة الكبرى مثل "ابن خلدون" و "ابن رشيق".

ونستطيع القول بأن المسرح التونسي منذ عقدين شهد إجراءات جديدة لم يشهد مثلها من قبل في تونس كما لم يشهد المسرح في أي بلد عربي وإفريقي مثلها، تمثلت في التطور الكبير الذي عرفته الاعتمادات المخصصة للإنتاج والترويج وهو ما ينعكس بالضرورة على عديد المشاريع التي تمّ دعمها وإنتاجها وكذلك على نوعية المشاريع التي تميّزت بتنوّع التجارب والرؤى وتبلغ هذه الاعتمادات سنويا حوالي 3 ملايين دينار موزعة كما يلي:- 800 ألف دينار للإنتاج في المسرح المحترف.- مليون و 400 دينار لاقتناء العروض المسرحية وتوزيعها على كامل البلاد.- 650 ألف دينار للتشجيع على إنتاج المسرح في أوساط هواة المسرح.- حوالي 200 ألف دينار تدخل في باب المتفرقات في النشر المسرحي والمساندة حسب الظروف لبعض الأعمال المتخصصة. ولأنّ الدعم موجود فإن عدد الفرق أصبح مرتفعا إلى درجة أن اللجنة الوطنية للتوجيه المسرحي التي تهدف إلى المحافظة على المستوى المسرحي والسهر على تطويره نكاد نشاهد يوميا الأعمال المسرحية التي يتم إنتاجها مما يدلّ على غزارة الإنتاج فلقد شاهدت هذه اللجنة خلال سنة 2006 أكثر من 170 مسرحية منها 60 مسرحية أنتجتها الفرق المحترفة و 80 مسرحية أنتجتها فرق الهواة. والبقية هي من إنتاج دور الثقافة والمسرح الجامعي.

وإنّنا إذ نذكر الدعم المسرحي فإننا لم نقم في تلك الأرقام ما تتفقه الدولة على المسرح الوطني، وعلى مراكز الفنون الدرامية ذات الميزانيات الجيدة التي ترتفع سنة إلى أخرى وينتمي إليها عدد كبير من المسرحيين الذين يحصلون على مرتبات شهرية دون اعتبار للمكافآت على الإنتاج وعلى العروض.

كما أن للأطفال نصيبهم الكبير من خلال المركز الوطني لفنّ العرائس الذي تأسس سنة 1993 لدعم مسرح الطفل ولهذا المركز ميزانيته واستقلالية التسيير. التوجّهات المسرحية يؤكد النقاد المختصّون في المسرح سواء في تونس أو في الخارج وخاصة من البلاد العربية وفرنسا أن المسرح التونسي يقدم إنتاجا فنيا هو من أرقى الأعمال الإبداعية على المستوى العربي وإن بعض الأعمال المسرحية التونسية تتمتع بالبعد العالمي المتطور. وتوجد في تونس اليوم كل الاتجاهات الفنية شكلا ومضمونا والمعروفة لدى النقاد.

المسرح الكلاسيكي: ولئن عرف هذا التوجه انحسارا كبيرا يمكن أن نلمسه في الأعمال التي يقدمها المسرح البلدي الذي تمّوله بلدية العاصمة، وهذا المسرح ينتج على الأقل ثلاث مسرحيات في السنة ومن أبرز المسرحيين في المسرح البلدي نذكر منى نورالدين وعبد المجيد الأكل.

المسرح الهزلي: وقد تميّز بهذا التوجه الأمين النهدي وعبد القادر مقداد ورؤوف بن يغلان وسفيان الشعري وغيرهم.. وقد اهتم هذا المسرح بالمجتمع التونسي حيث ركز على القضايا الاجتماعية بشكل ساخر وضاحك ينتقد الظواهر الخاطئة وكل أشكال الانحرافات.

المسرح الجديد: ظهر هذا المسرح منذ الستينات وأخذ بعده الثقافي والفكري المتميّز مع فرقة المسرح الجديد وفرقة فاميليا والتياترو ومسرح فو والمسرح العضوي، ومسرح الحمراء والفرق الجديدة التي تزايد عددها في السنوات الأخيرة بشكل كبير إلى أن بلغت سنة 2005 أكثر من 125 فرقة.

ومن أبرز المسرحيين الذين يصنعون ربيع المسرح الجديد والمتطوّر الفاضل الجعايي وجليلة بكار ومحمد إدريس وتوفيق الجبالي وسليم الصنهاجي وعز الدين قنون وصباح بوزويطة ونادية بن أحمد والأسعد بن عبد الله والمنصف الصائم ورجاء بن عمّار مع عدد كبير من الشبان المسرحيين الذين ينتجون مسرحيات جيدة مثل أعمال نضال قبقة ومنير العرقي.

المسرح الأوبراتي الغنائي: لا يمكن أن نقول بأن لهذا المسرح انتشار كبير في تونس... فهو يظهر ليغيب لعدّة سنوات ولكنه موجود ولا بدّ أن نذكره.

مسرح الطفل: هناك الكثير من الفرق المسرحيّة التي تنتج أعمالا خاصّة بالطفل لدعم ما ينتجه مركز فن العرائس.

متفرقات: في هذا الباب يمكن أن نشير إلى وجود بعض الأعمال المسرحيّة التي يتم إنتاجها أحيانا باللغة الفرنسيّة، والمسرح الجامعي مثلا أنتج بعض المسرحيات الكلاسيكية باللغة الفرنسيّة كما أن هشام رستم ومحمد كوكبة أنتجا في المدّة الأخيرة مسرحية في شكل متطوّر باللغة الفرنسيّة.

كتاب المسرح: لا يمكن أن يوجد مسرح بدون كتاب، نقول ذلك رغم أن الكثير من المخرجين أصبحوا يعتمدون على الكتابات الركيّة. ومن أبرز كتاب المسرح في تونس نذكر عز الدين المدني وسمير العيادي ومصطفى الفارسي وحسن المؤذن والحبيب بولعراس وعبد الحكيم العليمي ومحمد إدريس وجليلة بكار. لكن لا بدّ أن نشير إلى أن عز الدين المدني صاحب عدّة مسرحيات مثل "ثورة صاحب الحمار" و "الحلاج" و "ابن رشد" يبقى من أبرز الكتاب باعتبار أنه قد أحدث ثورة في

الكتابة المسرحية الزاخرة بالرؤى الفكرية والمستلهمة جلاً موضوعاتها من التراث العربي الإسلامي لقراءة الأوضاع العربية الحالية وقد طرح عديد القضايا مثل الديكتاتورية وغياب الحريات ومخاطرها على تعطل المسيرة الفكرية والتنمية في البلاد العربية. ويلي الأديب عز الدين المدني الكاتب سمير العيادي الذي كتب عدّة مسرحيات متطورة مثل "عطشان يا صبايا" و "عليسة" و "رحلة السندباد" و "هذا فوست الجديد" و "قلب الحمام" التي أحدثت هي الأخرى منعرجات إيجابية في المسرح التونسي وأعطت الحركة المسرحية توجّها حديثاً ذا روح إيجابية مع انغراس في تربة فكرية تقديمية تطرح القضايا الهامة التي تشغل بال الإنسان التونسي.

المرأة والمسرح: لا يمكن للمسرح أن يكون موجوداً بلا دعم من المرأة التي هي أساسية في كل عمل فني، و قد كانت المرأة في الحركة المسرحية في النصف الأول من القرن العشرين، شبه غائبة من المسرح، وكان رجال المسرح يستجدون بالذكر للقيام بأدوار نسائية... ويضطرون أحيانا للتعامل مع عنصر نسائي لا علاقة له بالثقافة وبالمسرح كما تمّ الاستنجا بالراقصات الشعبيات للقيام ببعض الأدوار المعيّنة ورغم ذلك برزت بعض الممثلات من أمثال شافية رشدي وفضيلة ختمي.

وبعد الاستقلال ظهرت منى نور الدين والزهرة فائزة وجميلة العرابي ثم منجية الطوبوي وخديجة بن عرفة وخديجة السويسي وممثلات أخريات كثيرات.

وفي السبعينات بدأت المدارس والمعاهد والجامعات تدفع إلى المسرح بممثلات رفيات المستوى التعليمي والثقافي مثل جليلة بكار ورجاء بن عمار ونادية بن أحمد وصباح بوزوينة ونضال قيقة دون أن ننسى ناجية الورغي وليلي الشابي.

وفي المسرح الشبابي نجد اليوم عشرات الممثلات المتخرجات من المعهد العالي للفن المسرحي وهن يشاركن في الحركة المسرحية بامتياز. ولم تعد في تونس قضية اسمها المرأة والمسرح فهي اليوم شريكة أساسية في الإخراج والكتابة والإنتاج وتأسيس الفرق في مجال الاحتراف وفي مجال الهواية.

المهرجانات المسرحية في تونس: تلعب المهرجانات في تونس دوراً كبيراً في التنشيط الثقافي وتنمية الإبداع في كل المجالات ولنا في تونس مهرجانات مختصة في المسرح بعضها عالمي والبعض الآخر وطني... وجهوي مع التخصص من مسرح محترف إلى مسرح جامعي ومسرح

هواة... إلى مسرح أطفال. ففي الستينات والسبعينات كان هناك المهرجان الدولي بالحمامات الذي اعتمد في عروضه على الجانب المسرحي، ومهرجان البحر الأبيض المتوسط بطلق الوادي الذي نشط طويلا لأكثر من 20 سنة. ومهرجان أيام قرطاج المسرحية الذي فتح الآفاق للمسرح العربي والإفريقي وجعل أصل المسرح وأحباء الفن الرابع يتعرفون عن أهم الإنتاجات المسرحية في جانب جغرافي كبير من العالم. - والمهرجانات المسرحية الأخرى هي على التوالي: - المهرجان الوطني لمسرح الهواة بقربة. - مهرجان خليفة الاسطنبولي بالمنستير. - مهرجان مسرح التجريب بمدنين. - المهرجان الجامعي الدولي للمسرح بالمنستير - مهرجان المسرح الحديث بالقيروان. - مهرجان فرحات يامون للمسرح بجزيرة. - مهرجان عمر خلفة بتطاوين. - مهرجان إبراهيم الأكوذي، بأكودة. - أيام نيابوليس لمسرح الطفل بنابل. - مهرجان ربيع المسرح بنابل. - مهرجان ربيع المسرح بحمام سوسة. - مهرجان المسرح بقفصة.

المسرح الليبي

من المعروف أن ليبيا عرفت المسرح مبكرا، إذ تعد مسرحية " وطن" لمحمد قدرى المحامي بتاريخ 1908/10/09م مسرحيات، وقد تأثر هذا المسرح في بدايته بالمسرح الإيطالي، كالتأثر مثلا بفرقة الدبولاكورو (ما بعد العمل)، والمسرح المصري، وذلك بالتأثر ببعض الفرق المصرية المشهورة في تلك الفترة، مثل: فرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهديّة، وفرقة يوسف وهبي لذا، اتجه المسرح الليبي في بدايته اتجاهها اجتماعيا وتاريخيا وكوميديا. وبعد ذلك، انتهج منهاجا تحريزيا لمقاومة المستعمر الإيطالي؛ مما دفع المستعمر إلى التشديد كثيرا على المسرح الليبي، فخلق أنفاسه ماديا ومعنويا وأمنيا وعسكريا، مما ساهم هذا المنع والاختناق في ركود المسرح الليبي لمدة طويلة. وعلى الرغم من ذلك الحصار، فقد كانت ثمة محاولات مسرحية تقدم من حين إلى آخر، كمحاولات إبراهيم الأسطي عمر.

ومن أشهر المسرحيين الليبيين الذين ساهموا في إثراء الحركة المسرحية بليبيا من فترة مرحلة الرواد إلى يومنا هذا، نذكر: محمد قدرى المحامي، وأحمد قنابة، وإبراهيم الأسطي عمر، ومحمد عبد الهادي، وأنور الطرابلسي، ومحمد سرقية، وعبد الله القويري، والمهدي

أبوقرين، ورجب البكوش، والبشير عريبي، ومحمد حمدي، ومصطفى العجيلي، وسالم بوخشيم،
وعبد الكريم خليفة الدناع، وعبد الحميد الصادق المجراب، والأزهر أبو بكر حميد، وأحمد إبراهيم
الفقيه، وعبد الرحمن حقيق، وفتحي كحلول، وعبد الله البوصيري، وأحمد القطعاني، وعبد الله
القمودي، وسالم فيتور، وعلي الفلاح، وبشير السعداوي، وعبد البديع العربي، ومحمد الصادق،
وداود الحوتي، وسعد المغربي، وصبري عياد، وعوض الفيتوري، وعبد الحميد الباح، وهلم جرا...
أما عن أهم الفرق المسرحية، فنستحضر: فرقة درنة أو فرقة هواة التمثيل، والفرقة الوطنية
الطرابلسية، وفرقة مدرسة الفنون والصنائع، والفرقة المسرحية التابعة للنادي الأهلي المصراتي،
وفرقة المسرح الوطني، وفرقة المسرح الشعبي...إلخ.

وبعد قيام ثورة الفاتح من سبتمبر 1969م، وصدور القانون رقم 104 لعام 1973م،
والقاضي بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وإنشاء معهد جمال الدين
الميلادي للتمثيل والموسيقى، بدأت ليبيا تشهد نهضة مسرحية لافتة للانتباه كما وكيفا، وإن كانت
هذه النهضة لم تصل إلى مستوى المسرح المغربي والجزائري والتونسي، وإن كان المسرح الليبي
بشكل من الأشكال أفضل بكثير من المسرح الموريتاني داخل بلدان المغرب العربي الكبير.

ومن المعروف أن المسرح الليبي طوال تاريخه إلى يومنا هذا، كان وما يزال يعاني من
مشكل نقص العنصر النسوي في مجال التمثيل والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا والإدارة، وكانت
المشاركة الأولى للمرأة في المسرح الليبي في عرض مسرحي قدم بتاريخ 24 دجنبر 1960م،
وكان تحت عنوان: "طريق الشيطان"، وقد شاركت فيه الممثلة الليبية فائزة محمود (حميده الخوجه).
وهناك من يذهب أبعد من هذا إلى أن المرأة شاركت في المسرح الليبي، وذلك بتاريخ الأربعاء 4
يناير 1939م، وذلك في مسرحية "يسقط الحب"، وبالتحديد مع فرقة مدرسة الفنون والصنائع
الإسلامية، ونذكر هنا الممثلتين: فتحية مصطفى وفتحية محمد، وكلاهما من مصر.

وعلى أي حال، فيلاحظ أن أغلب المسرحيات الليبية لم تتخلص بعد من الفضاء الركي
التقليدي المرتبط بالعبء الإيطالية، ولم تتحرر من الفضاءات الميزانسينية المغلقة لتتفتح على

فضاءات مفتوحة. أضف إلى ذلك، أننا لم نجد بعد إلى يومنا هذا تنظيرات مسرحية في المسرح الليبي بارزة في مجال التفضية الركحية والسينوغرافيا، بالمقارنة مع ما يجري بالمغرب وتونس والدول العربية الأخرى (مصر، والعراق، ولبنان، وسوريا، والأردن)، مع استثناء بعض الممارسات المسرحية التي حاولت الثورة على المسرح التقليدي السائد، والتفكير في الثورة عليه بناء وتشكيلا، كما عند المخرج عبد الله البوصيري، مثلا، بشكل من الأشكال.

بل يمكن القول: إن المسرح الليبي لم يعرف السينوغرافيا بكل أنواعها إلا في السنوات الأخيرة. وفي هذا النطاق، يقول الكاتب الليبي بعيو المصراطي: "وعلى المستوى العرض المسرحي الليبي، لم يتعامل المسرحيون الليبيون مع هذا الفن إلا منذ سنوات قليلة، وعلى مستوى محدود جداً، وربما لا يذكر. قد نجد في بعض الأحيان على كتيبات بعض المسرحيات التي عرضت في الآونة الأخيرة في ليبيا كلمة السينوغرافيا، إلا أنها لازال التعامل بها يعد مجهولاً وغير واضح عند معظم العاملين في المجال المسرحي الليبي، الذين حتى وإن تعاملوا مع هذا الفن، فإنهم لا يتعاملون معه بمعناه الأصلي، بمفرداته وفلسفته التي يقوم عليها.

إن عدم توفر التكنولوجيا الحديثة في المسرح الليبي، شكلت مفهوماً آخر لفن السينوغرافيا، رافقت عمل كافة الفرق المسرحية وكذلك المخرجين، حيث لعبت الوسائل التقنية البدائية السائدة هناك، على سبيل المثال لا الحصر "مسرح الكشاف" بمدينة طرابلس (والذي يعد المسرح الوحيد المجهز لإقامة عرض متكامل عليه)، أدت إلى تقليص التطور التقني في الديكور والإضاءة والموسيقى. فتكنولوجيا الخشبة التي وصل إليها المسرح في العالم، والمقصود بها (المسرح الدوار، والعتلات الرافعة)، شكلت قفزة نوعية مهمة في تطوير عمل المخرجين، وسهلت استخدام وتوظيف الديكور، وعملت على تجهيز العرض الواحد بأكثر من ديكور، خاصة بعد أن تطورت إدارتها بواسطة التيار الكهربائي، كذلك ما وصلت إليه المسارح في العالم من تكنولوجيا ليزيرية ورقمية عالية الجودة، وكل هذه التطورات والتكنولوجيا غير منظور تواجهها على المدى القريب أو البعيد في المسارح الليبية.

ومن التجارب المسرحية المتميزة في ليبيا التي حاولت البحث عن قالب مسرحي جديد تصورا وممارسة، نذكر: تجربة مسرح التراث الشعبي. وقد ظهر هذا التصور الدرامي مع المخرج المسرحي الليبي عبد الله البوصيري، وخاصة في مسرحيته التراثية السياسية: "بضربة واحدة قتل عشرة"، والتي قدمتها فرقة البوصلة للفن التمثيلي بالجمهورية الليبية، والتي تنتقد المرحلة الساداتية من خلال منظور سياسي إيديولوجي، يحاكم فيها المخرج الواقع المصري المتردي على جميع المستويات، وما أفرزه ذلك من توتر في العلاقات بين الدول العربية.

ومن هنا، فمسرحية عبد الله البوصيري: "بضربة واحدة قتل عشرة" نموذج مسرحي للخروج عن المألوف، وذلك عن طريق استعمال أدوات وتقنيات مسرحية جديدة. وفي هذا المجال يقول المخرج الليبي البوصيري: "ماذا يمكنني أن أقول وإلى أين اتجهت؟ هل تبنيت تيارا مسرحيا بعينه، والتزمت الخطى على دربه ومنهجه ومناهج الإخراج ومدارسه وخزعاته كثيرة، إنها أكثر من الهم على قلب الإنسان العربي، فأين أنا من هذا البحر المتلاطم؟

الواقع أن المسرحية، من الناحية التقنية تعرض تصور المسرح، وهو يتحرر كلية من أدوات المسرح التقليدية، والخشبة أهم هذه الأدوات، لهذا فإن طموحنا يقودنا نحو تجاوز هذه الخشبة وجغرافيتها ومستوياتها لنصل إلى تحقيق مستوى منبسط يقف فيه الممثل على ذات الأرضية التي يقف عليها المتلقي.

إن تحطيم مركزية المسرح والخروج إلى الجماهير يقتضيان بالضرورة وضع أسس إخراجية جديدة تضع في اعتبارها رؤية جمالية بديلة تتلاءم مع واقع الجماهير الشعبية ومع المستوى الثقافي لهذه القاعدة الشعبية... اعترف أنني لم أحقق شيئا من هذا الطموح فهو أكبر من أن تحققه تجربة واحدة من قبل فرد واحد، فالفنان مهما كان مسكونا بروح الفرد، فإنه لا يقدر على التخلص من نير التبعية لواقع ثقافي أكبر منه".

وما يلاحظ على التقنيات الدرامية والآليات المسرحية التي شغلها المخرج الليبي عبد الله البوصيري في تعامله مع التراث، أنها مستعارة من المسرح الوثائقي، ومستمدة من المنهج البريختي، وكذلك من بيانات مسرح التسييس لسعد الله ونوس.

وعليه، فالمخرج الليبي عبد الله البوصيري يحاول تأسيس مسرح شعبي ثوري جماهيري، معتمدا في ذلك على التراث والتاريخ والذاكرة الشعبية. هذا، وتمثل مسرحيته: "بضربة واحدة قتل عشرة:" بداية الحركة المسرحية في الجماهيرية والصورة المقدمة من خلال هذه المسرحية دليل على أن صياغة السؤال الحضاري بدأت تتجمع موادها ليكتب دراميا وهو ما يهدف إليه المسرح العربي عامة."

ونستنتج، مما سبق ذكره، أن المسرح الليبي مازال يبحث عن ذاته، ويفتش عن وعيه وممكنه في المسرح الغربي استنباتا وتجريبا وتعريبا، ومازال يتخبط في مشاكل المدارس المسرحية، دون أن يلتجئ إلى تثوير الفضاء والسينوغرافيا، أو يسعى جادا وجاهدا لتأسيس مسرح عربي أصيل هوية وكينونة ووجودا، وذلك من خلال استلهام تراثه وفرجاته وأشكاله الفطرية. مع العلم أن المسرح الليبي بدأ تراثيا مع مسرح القaraqوز التركي، وذلك على غرار الجزائر وتونس، ولكن المسرح الليبي مازال يقلد المسرح الغربي في قضايا واتجاهاته وتقنياته وفضاءاته ورؤاه إلى العالم، ومازال يؤمن بالخشبة الإيطالية التي تفصل الممثلين عن الجماهير الشعبية في دولة شعبية جماهيرية !!! ولم يفتح بعد كذلك على فضاءات فرجوية إثنوسينولوجية مثيرة للراصد والجمهور الليبي، ذلك الجمهور العاشق للمسرح الأصيل القريب من وجدانه، وتراثه، وكينونته، وهويته، وحضارته، ومعتقداته.

من المعروف أن ليبيا عرفت المسرح مبكرا، إذ تعد مسرحية "وطن" لمحمد قدرى المحامي بتاريخ 1908/10/09م مسرحيات، وقد تأثر هذا المسرح في بدايته بالمسرح الإيطالي، كالتأثر مثلا بفرقة الدبولاكورو (ما بعد العمل)، والمسرح المصري، وذلك بالتأثر ببعض الفرق المصرية

المشهورة في تلك الفترة، مثل: فرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهديّة، وفرقة يوسف وهبي لذا، اتجه المسرح الليبي في بدايته اتجاهها اجتماعيا وتاريخيا وكوميديا. وبعد ذلك، انتهج منها تحريضا لمقاومة المستعمر الإيطالي؛ مما دفع المستعمر إلى التشديد كثيرا على المسرح الليبي، فخلق أنفاسه ماديا ومعنويا وأمنيا وعسكريا، مما ساهم هذا المنع والاختناق في ركود المسرح الليبي لمدة طويلة. وعلى الرغم من ذلك الحصار، فقد كانت ثمة محاولات مسرحية تقدم من حين إلى آخر، كمحاولات إبراهيم الأسطي عمر.

ومن أشهر المسرحيين الليبيين الذين ساهموا في إثراء الحركة المسرحية بلبيبا من فترة مرحلة الرواد إلى يومنا هذا، نذكر: محمد قدرى المحامى، وأحمد قنابة، وإبراهيم الأسطي عمر، ومحمد عبد الهادي، وأنور الطرابلسي، ومحمد سرقية، وعبد الله القويري، والمهدي أبوقرين، ورجب البكوش، والبشير عريبي، ومحمد حمدي، ومصطفى العجيلي، وسالم بوخشيم، وعبد الكريم خليفة الدناع، وعبد الحميد الصادق المجراب، والأزهر أبو بكر حميد، وأحمد إبراهيم الفقيه، وعبد الرحمن حقيق، وفتحي كطلول، وعبد الله البوصيري، وأحمد القطعاني، وعبد الله القمودي، وسالم فيتور، وعلي الفلاح، وبشير السعداوي، وعبد البديع العربي، ومحمد الصادق، وداود الحوتي، وسعد المغربي، وصبري عياد، وعوض الفيتوري، وعبد الحميد الباح، وهلم جرا... أما عن أهم الفرق المسرحية، فنستحضر: فرقة درنة أو فرقة هواة التمثيل، والفرقة الوطنية الطرابلسية، وفرقة مدرسة الفنون والصنائع، والفرقة المسرحية التابعة للنادي الأهلي المصرتي، وفرقة المسرح الوطني، وفرقة المسرح الشعبي...إلخ.

وبعد قيام ثورة الفاتح من سبتمبر 1969م، وصدر القانون رقم 104 لعام 1973م، والقاضي بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وإنشاء معهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى، بدأت ليبيا تشهد نهضة مسرحية لافتة للانتباه كما وكيفا، وإن كانت هذه النهضة لم تصل إلى مستوى المسرح المغربي والجزائري والتونسي، وإن كان المسرح الليبي بشكل من الأشكال أفضل بكثير من المسرح الموريتاني داخل بلدان المغرب العربي الكبير.

ومن المعروف أن المسرح الليبي طوال تاريخه إلى يومنا هذا، كان وما يزال يعاني من مشكل نقص العنصر النسوي في مجال التمثيل والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا والإدارة، وكانت المشاركة الأولى للمرأة في المسرح الليبي في عرض مسرحي قدم بتاريخ 24 دجنبر 1960م، وكان تحت عنوان: "طريق الشيطان"، وقد شاركت فيه الممثلة الليبية فائزة محمود (حميده الخوجه). وهناك من يذهب أبعد من هذا إلى أن المرأة شاركت في المسرح الليبي، وذلك بتاريخ الأربعاء 4 يناير 1939م، وذلك في مسرحية "يسقط الحب"، وبالتحديد مع فرقة مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية، ونذكر هنا الممثلتين: فتحية مصطفى وفتحية محمد، وكلاهما من مصر.

وعلى أي حال، فيلاحظ أن أغلب المسرحيات الليبية لم تتخلص بعد من الفضاء الركحي التقليدي المرتبط بالعبء الإيطالية، ولم تتحرر من الفضاءات الميزانسينية المغلقة لتتفتح على فضاءات مفتوحة. أضف إلى ذلك، أننا لم نجد بعد إلى يومنا هذا تنظيرات مسرحية في المسرح الليبي بارزة في مجال التفضية الركحية والسينوغرافيا، بالمقارنة مع ما يجري بالمغرب وتونس والدول العربية الأخرى (مصر، والعراق، ولبنان، وسوريا، والأردن)، مع استثناء بعض الممارسات المسرحية التي حاولت الثورة على المسرح التقليدي السائد، والتفكير في الثورة عليه بناء وتشكيلا، كما عند المخرج عبد الله البوصيري، مثلا، بشكل من الأشكال.

بل يمكن القول: إن المسرح الليبي لم يعرف السينوغرافيا بكل أنواعها إلا في السنوات الأخيرة. وفي هذا النطاق، يقول الكاتب الليبي بعيو المصراطي: "وعلى المستوى العرض المسرحي الليبي، لم يتعامل المسرحيون الليبيون مع هذا الفن إلا منذ سنوات قليلة، وعلى مستوى محدود جداً، وربما لا يذكر. قد نجد في بعض الأحيان على كتيبات بعض المسرحيات التي عرضت في الآونة الأخيرة في ليبيا كلمة السينوغرافيا، إلا أنها لازال التعامل بها يعد مجهولاً وغير واضح عند معظم العاملين في المجال المسرحي الليبي، الذين حتى وإن تعاملوا مع هذا الفن، فإنهم لا يتعاملون معه بمعناه الأصلي، بمفرداته وفلسفته التي يقوم عليها.

إن عدم توفر التكنولوجيا الحديثة في المسرح الليبي، شكلت مفهوماً آخر لفن السينوغرافيا، رافقت عمل كافة الفرق المسرحية وكذلك المخرجين، حيث لعبت الوسائل التقنية البدائية السائدة هناك، على سبيل المثال لا الحصر "مسرح الكشاف" بمدينة طرابلس (والذي يعد المسرح الوحيد المجهز لإقامة عرض متكامل عليه)، أدت إلى تقليص التطور التقني في الديكور والإضاءة والموسيقى. فتكنولوجيا الخشبة التي وصل إليها المسرح في العالم، والمقصود بها (المسرح الدوار، والعتلات الرافعة)، شكلت قفزة نوعية مهمة في تطوير عمل المخرجين، وسهلت استخدام وتوظيف الديكور، وعملت على تجهيز العرض الواحد بأكثر من ديكور، خاصة بعد أن تطورت إدارتها بواسطة التيار الكهربائي، كذلك ما وصلت إليه المسارح في العالم من تكنولوجيا ليزيرية ورقمية عالية الجودة، وكل هذه التطورات والتكنولوجيا غير منظور تواجهها على المدى القريب أو البعيد في المسارح الليبية.

ومن التجارب المسرحية المتميزة في ليبيا التي حاولت البحث عن قالب مسرحي جديد تصورا وممارسة، نذكر: تجربة مسرح التراث الشعبي. وقد ظهر هذا التصور الدرامي مع المخرج المسرحي الليبي عبد الله البوصيري، وخاصة في مسرحيته التراثية السياسية: "بضربة واحدة قتل عشرة"، والتي قدمتها فرقة البوصلة للفن التمثيلي بالجمهورية الليبية، والتي تنتقد المرحلة الساداتية من خلال منظور سياسي إيديولوجي، يحاكم فيها المخرج الواقع المصري المتردي على جميع المستويات، وما أفرزه ذلك من توتر في العلاقات بين الدول العربية.

ومن هنا، فمسرحية عبد الله البوصيري: "بضربة واحدة قتل عشرة" نموذج مسرحي للخروج عن المألوف، وذلك عن طريق استعمال أدوات وتقنيات مسرحية جديدة. وفي هذا المجال يقول المخرج الليبي البوصيري: "ماذا يمكنني أن أقول وإلى أين اتجهت؟ هل تبنيت تيارا مسرحيا بعينه، والتزمت الخطى على دربه ومنهجه ومناهج الإخراج ومدارسه وخزعبلاته كثيرة، إنها أكثر من الهم على قلب الإنسان العربي، فأين أنا من هذا البحر المتلاطم؟

الواقع أن المسرحية، من الناحية التكنيكية تعرض تصور المسرح، وهو يتحرر كلية من أدوات المسرح التقليدية، والخشبة أهم هذه الأدوات، لهذا فإن طموحنا يقودنا نحو تجاوز هذه الخشبة وجغرافيتها ومستوياتها لنصل إلى تحقيق مستوى منبسط يقف فيه الممثل على ذات الأرضية التي يقف عليها المتلقي.

إن تحطيم مركزية المسرح والخروج إلى الجماهير يقتضيان بالضرورة وضع أسس إخراجية جديدة تضع في اعتبارها رؤية جمالية بديلة تتلاءم مع واقع الجماهير الشعبية ومع المستوى الثقافي لهذه القاعدة الشعبية... اعترف أنني لم أحقق شيئاً من هذا الطموح فهو أكبر من أن تحققه تجربة واحدة من قبل فرد واحد، فالفنان مهما كان مسكوناً بروح الفرد، فإنه لا يقدر على التخلص من نير التبعية لواقع ثقافي أكبر منه".

وما يلاحظ على التقنيات الدرامية والآليات المسرحية التي شغلها المخرج الليبي عبد الله البوصيري في تعامله مع التراث، أنها مستعارة من المسرح الوثائقي، ومستمدة من المنهج البريختي، وكذلك من بيانات مسرح التسييس لسعد الله ونوس.

وعليه، فالمخرج الليبي عبد الله البوصيري يحاول تأسيس مسرح شعبي ثوري جماهيري، معتمداً في ذلك على التراث والتاريخ والذاكرة الشعبية. هذا، وتمثل مسرحيته: "بضربة واحدة قتل عشرة": بداية الحركة المسرحية في الجماهيرية والصورة المقدمة من خلال هذه المسرحية دليل على أن صياغة السؤال الحضاري بدأت تتجمع موادها ليكتب درامياً وهو ما يهدف إليه المسرح العربي عامة."

ونستنتج، مما سبق ذكره، أن المسرح الليبي مازال يبحث عن ذاته، ويفتش عن وعيه وممكنه في المسرح الغربي استنباطاً وتجريباً وتغريباً، ومازال يتخبط في مشاكل المدارس المسرحية، دون أن يلتجئ إلى تنوير الفضاء والسينوغرافيا، أو يسعى جاداً وجاهداً لتأسيس مسرح عربي أصيل هوية وكينونة ووجوداً، وذلك من خلال استلهام تراثه وفرجاته وأشكاله الفطرية. مع العلم أن المسرح الليبي بدأ تراثياً مع مسرح القارقوز التركي، وذلك على غرار الجزائر وتونس، ولكن

المسرح الليبي مازال يقلد المسرح الغربي في قضاياها واتجاهاته وتقنياته وفضاءاته ورؤاه إلى العالم، ومازال يؤمن بالخشبة الإيطالية التي تفصل الممثلين عن الجماهير الشعبية في دولة شعبية جماهيرية!!! ولم يفتح بعد كذلك على فضاءات فرجوية إثنوسينولوجية مثيرة للراصد والجمهور الليبي، ذلك الجمهور العاشق للمسرح الأصيل القريب من وجدانه، وتراثه، وكينونته، وهويته، وحضارته، ومعتقداته.

المسرح الموريتاني

لم يظهر المسرح في موريتانيا إلا في أواخر الخمسينيات (1958م) من القرن العشرين، مع الفرقة " الكيكوطية" برئاسة همام أقال. وقد ظهر في البداية جيل يمكن " أن يطلق عليه جيل الرواد للحركة المسرحية في موريتانيا، من أمثال: (محمد ولد ممين، والكاتب محمد فال ولد عبد الرحمن، ومحمد ولد مسعود....)، وقد كانت هذه البدايات تعتمد أساسا على تمثيل النص دون مراعاة للحركة، وهو أمر يعزى إلي عدم وجود متخصصين حينها، وعدم إيفاد الدولة الموريتانية لبعض هؤلاء للخارج لتلقي دورات تكوينية، والاستزادة بمعلومات أكثر عن هذا الفن. وإذا كان الجيل الأول من المسرحيين الموريتانيين قد اعتمدوا على تشخيص النصوص، دون ترجمتها ميزانسينيا وحركيا، على الرغم من الحركة المسرحية التي كانت منتشرة لدى الفرنسيين في البلاد، إلا أنهم لم يستفيدوا من ذلك بأي حال من الأحوال. بل اكتفوا بقراءة النصوص الدرامية، وتمثيلها لغويا وحواريا، دون تحويلها إلى عروض ركحية أو سينوغرافية.

لكن الجيل الثاني من المسرحيين الموريتانيين قدموا عروضاً مسرحية على أسس ركحية وسينوغرافية، بترجمة النصوص الدرامية إلى أفعال ومشاهد ولوحات وحركات وانتقالات فوق الخشبة الركحية. وفي هذا الصدد يقول الكاتب والفنان المسرحي بون ولد أميده: " ظهر على مسرح الحياة الثقافية ما اصطلح عليه تسميته "الجيل الثاني" بقيادة محمد الأمين ولد عداهي، وقد امتازت فترة هذا الجيل باعتماد النصوص المسرحية الوطنية لأول مرة، وتميزت كذلك بتقديم النص المسرحي على أسس علمية، عكس ما كان سائدا في السابق (حركات محسوبة- ديكور - إكسسوار - إضاءة- موسيقي... إلخ).

ومن أبرز الجمعيات والروابط التي كانت ناشطة إبان الفترة الزمنية لذلك الجيل: جمعيات (غرناطة- المرابطون- الرسالة - شنقيط، وهي إحدى كبريات الجمعيات المسرحية الموريتانية، وأكثرها صيتا وعطاء، إضافة إلى فرق: الخلاص، والمسرح الطلائعي، والأصابع والمرآة... إلخ).

وفي منتصف الثمانينيات، شكلت هذه المجموعة ما عرف حينها بـ"الاتحاد الوطني لمسرح الهواة"، وقد كان هذا الاتحاد مركز القوة في تاريخ المسرح الموريتاني بأعماله داخل البلاد؛ وامتد عطاؤه ليشارك في مهرجانات دولية وإقليمية، ك(مهرجان قرطاج، ومهرجان المنستير؛ ومهرجان أبي رقاق، ومهرجان المسرح الفرانكفوني في أبدجان، ومهرجان " يوم الطالب الليبي"...).

لكن هذا الاتحاد ترصدته عدة عوائق، واضعة بذلك نقطة النهاية لمسيرته المسرحية بعد سنوات من العطاء، ليتفكك الاتحاد الوطني لمسرح الهواة، وفتح المجال في سنة 1988 م لظهور فرقة المسرح الشعبي سنة 1990 م، والتي نالت تجاوبا منقطعا في ظل غياب أي منافس على الساحة، وإن كانت هذه الفرقة لم تعر كثيرا الجانب الفني أهمية تذكر، واعتمدت أساسا على الفكاهة والتكيت و"المباشراتية" في تناول المواضيع، إلا أنه لا يمكن لأي منتبج لتاريخ المسرح الموريتاني أن يتجاهل دورها على مدى عقد من الزمن.

بيد أنه في منتصف التسعينيات (1996م) من القرن العشرين، عرفت موريتانيا طاقات مسرحية إبداعية واعدة جديدة قادت المسرح الموريتاني نحو مناحي التأسيس والهوية و التميز والإبداع، فظهر ما يسمى بالمسرح الاحترافي والمسرح الجاد، وممارسة فن المسرح على أسس الدراسة والعلم، كما ظهرت رابطة التواصل التي ساهمت في ظهور العديد من الجمعيات والفرق المسرحية، مثل: المخضرمين، والنجوم، والتضامن، والهلال، والمعرفة، والتوعية، والمسرح الجديد الذي قاده المخرجان بابا ولد ميني والتقي ولد عبد الحي.

ومازال المسرح الموريتاني يعرف عوائق عديدة تواجه مسيرته الإبداعية، كالعوائق الإدارية، والعوائق المادية، والعوائق المالية، والعوائق التنظيمية، والعوائق البشرية، والعوائق الإعلامية، وعوائق التكوين. ومن أهم المشاكل التي تؤثر في المسرح الموريتاني، على سبيل التحديد، " عدم وجود أماكن عرض مسرحية لا في نواكشوط ولا في الداخل، حيث إن الأماكن الموجودة

للعرض تقتصر على دار الشباب الجديدة والقديمة اللتين تعانيان وضعا يرثى له جراء الإهمال طيلة عقود من الزمن، أضف إلى ذلك، ضيق سعتهما الاستيعابية (400 مقعد في الأولى و850 مقعد في الثانية)".

ويعني هذا أن المسرح الموريتاني مازال مرتبطا بالعبء الإيطالية استنباتا، واقتباسا، وترجمة، وإعدادا، وتأليفا. ومن ثم، لم يتحرر بعد من الفضاءات المغلقة، وهذا شيء طبيعي إذا كان المسرح الموريتاني لم يتأسس بعد، في الحقيقة، ماديا، ومعنويا، وإداريا، ولم يجد فضاءه الركيحي والسينوغرافي بعد لكثرة المشاكل والأزمات التي يتخبط فيها من حين لآخر. كما أن المسرح حدث فني وجمالي بامتياز، يرتبط بالمدينة والعمران والاستقرار والمدنية والحضارة أكثر من ارتباطه بالبادية والبداءة والخيمة والصحراء والارتحال وعدم الاستقرار، ومازال المجتمع الموريتاني بدويا ليس إلا. وفي هذا الإطار، يقول عبد الكريم برشيد: "المسرح -كما نعلم- فن مدني مولدا ونشأة، وذلك لأن المدينة هي الأساس توحيد للفضاء المكاني والزمني. كما أنها أيضا، إخراج للفرد من فرديته، وإدخاله في إطار الجماعة. فهي تحرره من الانتساب إلى العشيرة (رابطة الدم) لتعويضه عن ذلك بالانتساب إلى العمران. هذا التساكن - المحمل بتداخل المصالح وتكاملها وتعاصرها- هو الذي يعطي المشروعية لفعل المسرح، كلقاء إنساني وحوار وصراع وأقنعة تفرضها المواضع الاجتماعية داخل المدينة..."

وهذا ما لا نلاحظه بشكل جلي وواضح في موريتانيا الفنية التي مازالت تفتش عن نفسها، وتحاول جادة أن تبحث عن كينونتها، وتثبت وجودها، في غمار الصراعات الحزبية، والاضطرابات السياسية، والأزمات الاقتصادية. ولقد صدق مصطفى رمضان حينما قال عن تجربة موريتانيا في المجال المسرحي: "على الرغم من أقطار المغرب العربي قد عرفت فن المسرح مع بداية هذا القرن (يقصد القرن العشرين)، في فترات متقاربة جدا، باستثناء موريتانيا، فإن حالة المسرح فيها اليوم تختلف من بلد لآخر، استجابة لخصوصية كل مجتمع ومشاغله الملحة.... المسرح في ليبيا-على سبيل المثال-نما يتخبط بعد مرحلة الاندهاش والتعثر. وفي الجزائر يعيش حالة تكرار النموذج الواحد، مع استثناءات قليلة جدا. وعلى العكس من ذلك، نلمس تشابها واضحا بين المسرح في كل من تونس والمغرب، إذ يوجد فيهما الحداثة والتأصيل، انطلاقا من مبدأ التجريب المتطور. أما موريطانيا، فإن المسرح فيها يكاد يكون

منعدما، نظرا للنزعة البدوية الغالبة على هذا المجتمع-والمرح مدني كما نعلم-وللمشاكل المتعددة التي مازال هذا المجتمع يتخبط فيها، مما جعل الفن عامة من مشاغله الهامشية."

وهكذا، يتبين لنا أن المسرح الموريتاني لم يفرض نفسه مؤسساتيا وثقافيا وإداريا وتنظيميا واجتماعيا بسبب الأزمات التي تتخبط فيها الدولة الموريتانية على جميع المستويات والأصعدة، بما فيها المناحي: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والإدارية، والعسكرية. ناهيك عن كون أن الفعل المسرحي والثقافي فعل ثانوي وهامشي بالنسبة للدولة. ولم تصبح الفرجة المسرحية بعد فرجة عالمية واعية محترفة، بل مازالت فرجة ساذجة فطرية مرتبطة بالحفلات والأعراس وفضاء الخيمة والصحراء، ولم تنتقل بعد، بشكل ما، إلى القاعة الأرسطية بشكل يحقق التراكم والتواجد وفعل التأسيس والاعتراف والتجريب والتأصيل، وخلق تقليد فني وجمالي.

ومن جهة أخرى، حينما نريد الحديث عن المسرح الموريتاني لتقويمه وتحقيقه ومعرفة خصوصياته وقضاياها وظواهره الموضوعية والفنية والجمالية، فإنه لم يتجاوز مرحلة النص بعد، وحتى إذا تجاوزها بشكل من الأشكال، فإنه مازال يعيش على إيقاع الاستنبات والتجنيس والتعريب، وما زال يقدم كذلك عروضه وفرجاته فوق الخشبات الركحية المغلقة المهترئة، في عمومها، والتي تحيلنا على المسرح الأرسطي بقواعده المحددة، وثقافته المستلبة، ونصوصه المعروفة، وريبيرتواره الجاهز. ولم يفتح بعد على فضاءات ركحية تجريبية جديدة، أو يقوم بتثوير السينوغرافيا السائدة، إذا كان الكل يعلم أن المسرح الموريتاني لم يدخل بعد بشكل فني وجمالي المرحلة الكلاسيكية من المسرح العالمي، ولم يرو غليله من ذلك بعد.

وفي الأخير، نسجل أن المسرح الموريتاني، بكل صراحة وموضوعية، يشكل نقطة ضعف داخل خريطة المسرح المغاربي، ولم يستو بعد فنيا وجماليا إلى يومنا هذا.