الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم الفنون
شعبة فنون العرض
تخصص:مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

بعنوان

طبيعة حركة الممثل في العروض المونودرامية الجزائرية

-مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف أنموذجا -

من اعداد الطالب:
✓ عليوة نجم الدين

إشراف الأستاذة:
د. دحو محمد الأمين

أعضاء لجنة المناقشة:

د.صالح بوشعور محمد أمين .....جامعة تلمسان ..... رئيسا.
د. دحو محمد الأمين.....جامعة تلمسان ..... مشرفا.
د.هني كريمة.....جامعة تلمسان..... مناقشا.

الموسم الجامعي: 2020/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم الفنون

شعبة فنون العرض

تخصص: مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

بعنوان

طبيعة حركة الممثل في العروض المونودرامية الجزائرية

-مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف أنموذجا -

من اعداد الطالب:

✓ عليوة نجم الدين

إشراف الأستاذة:

د.دحو محمد الأمين

أعضاء لجنة المناقشة:

د.صالح بوشعور محمد أمين .....جامعة تلمسان ..... رئيسا.
د. دحو محمد الأمين..... جامعة تلمسان ..... مشرفا.
د.هني كريمة.....جامعة تلمسان..... مناقشا.

الموسم الجامعي: 2020/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، والذي أمدني بالقوة والعزيمة لإتمام هذا العمل المتواضع.

فله الحمد و الشكر حمدا طيبا مباركا .

إلى سندي و داعمي الأبدي.....إلى أبي حباسي عليوة

حفظه لله

إلى نور دربي....إلى أمي مانع خيرة

حفظها لله

إلى أختي منى وابتسام و حورية... حفظهم لله

إلى أخي عامر وأكرم حفظهما لله...

إلى كل العائلة والجيران والاصدقاء و الصديقات و الأقارب

إلى جميع من ساعدني و نصحني في انجاز هذا العمل

عليوة نجم الدين

شكر وعرفان

بســـم الله الـرحـمـان الـرحـيـم

الشكر لله على ما أولانا من الفضل والكرم

والحمد لله حمدا يوافي ما يزيد من النعم

وبعد

فإن الشكر والعرفان موصول إلى أستاذي وقدوتي في التواضع و العلم والجدية الأستاذ "دحو محمد الأمين" ، وله مني كل الاحترام والتقدير لشخصه على قبوله الإشراف على هذه المذكرة وعنايته وصبره معي لطول مراحل إعدادها.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بالموافقة على مناقشة هذه المذكرة و تحملهم في ذل عناء قراءتها و إثراءها بانتقاداتهم البناءة

جزاهم الله عنا جميعا خير الجزاء

المقدمـــــة

مقدمة

حين شرعت في رصد ظاهرة المونودراما أو مسرحية الممثل الواحد في العروض المونودرامية الجزائرية اليوم لم أجد أنسب من وصف "كرودوفسكي" الشهير: المسرح الفقير لأصفها به، وهذا الأخير هو المسرح الذي لا يتطلب الكثير من التكاليف، ويقتصد في كل شيء، في الديكور، التجهيزات، وحتى في عدد الممثلين ولعل سنوات التسعينات المضطربة من القرن المنصرف، التي صادفت تجربة إنشاء الفرق المحترفة الخاصة، ونقص التمويل بصفة عامة، هي التي فرضت على المسرحيين الجزائريين التكيف مع الظروف، واللجوء إلى فن المونودراما، الذي يحقق الغرض الفني، ولا يتطلب في الوقت نفسه إلا أقل التكاليف وأبسط الوسائل والتجهيزات، فشكل ذلك حلا مؤقتا لأمة المسرح وبديلا، إلى حد ما عن المسرح التقليدي الذي يتطلب ميزانية كبيرة .

منذ مطلع السبعينات بدأت المسرحية المونودرامية تحظى بالاهتمام، سواء من الجمهور أو من وسائل الإعلام وأضحت تعقد لها الندوات والمهرجانات والأيام المونودرامية، ولعل أبرزها " الأيام الوطنية المسرحية للمونودراما" " مسرح العلمة – سطيف " و"المهرجان الوطني الجامعي للمونولوج" في واد سوف، التي لفتت الأنظار إلى هذا الفن المميز، واستقطبت مختلف الفعاليات الفنية في هذا النوع من المسرح، علما هذا أن هناك مهرجانات مماثلة ضخمة تقام في مختلف البلاد العربية مثل :" مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما" في الإمارات العربية المتحدة، الذي يعقد كل عام من شهر فيفري، ومهرجانات مسرح الطفل في كل من السعودية، و العراق الذي يخصص جزء منه لفن الممثل الواحد.

ومع تزايد الاهتمام بالمونودراما في بلادنا بدأ هذا النوع من الفن الدرامي يثير بعض المشكلات الخاصة به وهي مشكلات فنية في أغلبها تتعلق بقدرة النصوص المونودرامية على إقامة نسق تواصلي مع المتلقي؛ إذ أن الشكل الخاص للمونودراما يفرض طرح تساؤلات لعل أهمها: كيف يستطيع فن المونودراما بشكله الخاص، أن

يحقق المتعة الفنية وإيصال رسائل فكرية واجتماعية للمسرح في الوقت نفسه؟ وهل يتحقق ذلك من خصائص النص المونودرامي بالأساس أم من براعة الممثل وطبيعة حركته على الركح المسرحي، ومدى قدرته على الجمع بين فني الحكي والتمثيل؟ وكيف يصل كل ذلك إلى الجمهور؟ لقد شكلت هذه التساؤلات النواة الأولى لإشكالية بحثي هذا، وجعلتني أتوجه بالبحث التطبيقي نحو" طبيعة حركة الممثل في العروض المونودرامية الجزائرية" وهذا هو العنوان الذي اخترته في البداية لكي يكون عنوانا لمذكرتي هذه.

إشكالية الدراسة

تعد المونودراما واحدة من فنون الأداء المسرحي التمثيلي القديم التي يعود ظهورها إلى ما قبل التاريخ عام 535ق.م، حيث يعد من المراحل الأولى لبدايات فن التمثيل وتطوره إذا حصل هذا التطور في مستويات العرض الثالث (الممثل – المتلقي – مكان العرض) وتحديدا في مدينة (إيكاريا) اليونانية على يد ممثلين يدع ى الأولى (سوزيوريون) الذي شكل فرقة من البهلوانيين وراح يطوف بهم في المدن اليونانية وقبله وهو الأكثر شهرة إدا كتب نصوصا معتمد على أساطير اليونان وقدم عروضه التي مثلها بمصاحبة جوقة في المساحات والأسواق العامة ومن ثم صنع عربته التي عرفت باسم (عربة ثيسبيس) وراح يقدم عروضه في القرى والأرياف معتمدا على أدائه المنفرد، ولم تزل عروض المسرح الإغريقي معتم دة على ممثل واحد بل أضاف أسخ يلوس الممثل الثاني ومن بعده سوفوكليس وهكذا حتى صارت بعض العروض تعتمد على أكثر من مائة ممثل لكن عروض الممثل الواحد عاد إلى الظهور مرة أخرى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد الممثل الألماني (برنديز) وأطلق اسم (فن المونودراما) على هذا النوع من العروض وصار لهذا الفن أتباع حتى اتسع وانتشر في البلدان الأوروبية وأمريكا وقد عاد من الاتجاهات الرئيسية في عصرنا .

دخل فن المونودراما إلى البلدان العربية متأخرا وعلى الرغم من تأخره لم يحقق انتشارا واسعا وذلك لاختلاف وجهات النظر فيه فقد يقسمه المعنيون في المسرح إلى فريقين أحدهما يتفق معه ويؤيد كونه يرت بط بالموروث العربي من خلال فنون الأداء المنفردة (الراوي، الحكواتي، القصة ...الخ) والفريق الثاني يعارضه ويعده شكلا هجينا وطارئا على فنون الدراما وذلك لغياب الصراع القائم بين الشخوص.

وبشكل عام فإن فن المونودراما ظل متواصلا في عروض المسرح العالمي وعلى الصعيد العربي وقد انتقل هذا الفن إلى الجزائر كغيرها من البلدان العربية حيث أولته اهتماما بالغا من خلال تبنيها الدراسات النظرية لهذا النوع

المسرحي وكذا التطبيقية في المؤسسات المتبينة لفن المسرح عموما(المسارح الجهوية، دور الثقافة...) حيث يقام سنويا عددا من المهرجانات المسرحية المتخصصة في فن المونودراما ولا يخلو موسم مسرحي في الجزائر من فعاليات مهرجان أو أيام وطنية من هذه العروض، اضافة إلى اعتناء الباحثون المتخصصون بحثا ودراسة لفن المونودراما.

وعلى هذا فإن إشكالية الدراسة تتمحور حول التساؤل الرئيسي التالي:

- هل المونودراما مسرحية الحدث الواحد أم الشخصية الواحدة أم الممثل الواحد؟

- من خلال هذا التساؤل فقد تم طرح الأسئلة الفرعية التالية:

- ما مدى ونوع هذه المشاركة؟

- أين جاءت الشخوص الأخرى؟ أو أين اختفت؟

- ما المواصفات الواجب توفروها في هذا الممثل من الناحية الأدائية؟

- ما العناصر التي تشارك الممثل في العروض ليكون معادلا موضوعيا لغياب الشخصيات الأخرى أو الممثل الآخر؟

فرضيات الدراسة

- الفرضية العامة

- تعد المونودراما مسرحية الممثل الواحد.

مؤشرات الفرضية

- مؤشر 01: عملية ابداعية

- مؤشر 02: شخصية واحدة

الفرضيات الفرعية

1/تعد المشاركة بعض المونودراما تمثيل إيجابي في العملية المسرحية يحاول من خلاله الممثل التعبير عم موقف ما .

مؤشرات الفرضية

مؤشر 01:العملية المسرحية

مؤشر 02: التمثيل الإيجابي

2/يعوض الممثل الواحد الشخوص الأخرى بتجسيدها والاستعانة بالمؤثرات التقنية.

مؤشرات الفرضية

مؤشر 01: التجسيد الفردي

مؤشر 02: الاستعانة بمؤثرات تقنية

3/ تعد السينوغرافيا بمكوناتها من العناصر المساعدة لآداء الممثل في المونودراما.

مؤشرات الفرضية

مؤشر 01: السينوغرافيا عنصر مساعد.

مؤشر 02: استعانة الممثل بعناصر السينوغرافيا.

أهمية البحث

تكتسب البحوث العلمية أهميتها من ارتباطها بحياة المجتمعات حيث أنها تفترض أن تساهم في حل مشكلاتها، فضلا عما يمكن أن تضيفه إلى ميدان العلم والمعرفة في المجال والتخصص التي تنتمي إليه، كما أن مجال الدراسات والبحوث العلمية بما تتضمنه من معلومات تمثل آلية معرفية علميا هدفها الوصول إلى تحديد حجم تأثير نتائج البحث في الواقع الحياتي للإنسان المتعلق بمشكلة أو موضوع البحث، وأهمية موضوع البحث هنا تكمن في أنه يدرس ظاهرة مهمة في الفن عامة والمسرح بصفة خاصة ألا وهي طبيعة حركة الممثل في العروض المونودرامية الجزائرية ويستمد هذا الموضوع أهميته من الأهمية القصوى للفن المسرحي الجزائري كعنصر إبداعي أدائي في حياة المسرح الجزائري بصفة عامة والممثل بصفة .

هذا الموضوع يربط بين مجالين حيويين في الحياة بين المسرح كفن قائم بقيمته الروحية والمنودراما كجزء من منه، ويحاول هذا العمل دراسة كيف مثلت تجسد حركة الممثل في العروض المسرحية الجزائرية.

اختيار الموضوع ينبع من الرغبة في محاولة وضع رؤية شاملة عبر تخصص مسرح مغاربي وربطها بمجالات عديدة، خاصة ما يعتبر مهما جدا في حياة المجتمع كالمجال الاقتصادي والتربوي والفني.

أيضا فإن الموضوع دعوة للفنانين الباحثين إلى عدم التركيز فقط على المواضيع التقنية وحصر الفن في دائرة معينة، وأيضا دعوة لهم للشروع في دراسة مواضيع تساهم نتائجها مساهمة مباشرة في التأثير إيجابيا في مفاصل المجتمع بهدف التعريف بالهوية والعادات والتقاليد والموروث الشعبي كما نراها نحن لا كما تسوق عنا.

أهداف البحث

بحكم أن البحث العلمي هو نشاط منهجي منظم لابد على الباحث تحديد الأهداف التي ينشد تحقيقها من خلال بحثه وهذه الأهداف تشكل الصورة الحقيقية الدقيقة للمنهجية التي سوف تتمحور حول النتائج الفعلية التي يصل إليها الباحث عن طريق تطبيق المعايير والإجراءات العلمية على البحث نفسه، يمكن تلخيصها في ما يأتي:

- تحديد مفهوم لفن المنودراما ومعرفة سياقها التاريخي.
- تحديد علاقة المنودراما بالأجناس المسرحية الأخرى.
- تحديد تنوع أداء الممثل في العروض المونودرامية.
- تحديد أنواع الحركة في المسرح.

مبررات اختيار الموضوع

مبررات ذاتية

- الشعور بمشكل البحث والميل إلى مواضيع البحث القائمة على إثراء المعرفة العلمية.
- الرغبة في المساهمة في رفع مستوى التأثير بالمسرح لدى المواطن بصفة عامة من خلال الجامعة.
- الرغبة في دمج أكثر بين المجتمع والمسرح.
- الرغبة في الإتيان بموضوع مميز من مجال البحث هذا.
- الميل لدراسة طبيعة حركة الممثل في العروض المونودرامية كموضوع في المسرح الجزائري و معرفة الدور الذي تلعبه في الفن.
- الرغبة في الانفتاح بالتخصص وجعله أكثر تفرعا على مختلف أطياف ومواضيع المجتمع.
- الرغبة في دفع الفنان الباحث لأن يكون أكثر انفتاحا على التخصصات الأخرى ذات الأهمية الكبيرة.

- تحدي صعوبة الموضوع لاكتساب مهارات جديدة.

مبررات موضوعية

- الظاهرة قابلة للدراسة علميا.
- الموضوع يمس اهتمامات النخبة المسرحية بالمجتمع.
- الموضوع يضيف قيمة علمية إلى مجال البحث في ميدان الفنون عموما وتخصص مسرح مغاربي خصوصا ويفتح باب بحث جديد لجعل تخصص مسرح مغاربي أكثر شمولية.
- الموضوع يفتح أفاق جديدة للفنانين الباحثين المهتمين بدراسة الجمهور في مجال المسرح.
- يتميز الموضوع بالجدة.

منهج الدراسة

يرتبط اختيار المنهج المناسب للدراسة بطبيعة المشكلة التي يعالجها، وإن البحث العلمي لا يمكن أن يقوم دون منهج واضح يساعده في البحث عن أسباب المشكلة موضوع الدراسة بحيث يلائم هذا المنهج طبيعة الموضوع وذلك لضمان الحصول على نتائج يمكن تعميمها والوثوق في نتائجها، وعليه فإن المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي.

الدراسات السابقة

بالنسبة للدراسات السابقة يمكن تلخيصها في ما يلي:

1) الدراسة الأولى: الدراسة للباحث دحو محمد الأمين ، موسومة بعنوان ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري – مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد –، أعدت لنيل شهادة الدكتوراه،

تخصص نقد مسرحي ، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، خلال السنة الجامعية2016/2017.

تتمحور إشكالية الدراسة حول ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، من خلال إثارة التساؤل الرئيسي التالي:

- ماذا قدمت المونودراما كمفهوم للمسرح الجزائري ؟

ويتفرع عن التساؤل الرئيسي تساؤلات فرعية على النحو التالي:

- ما اهمية المونودراما على المسرح الجزائري؟
- ما دور الحركة التي يقوم بها الممثل على الركح؟
- كيف ساهم المونودراما في طرح مشكلة الاستعمار؟

واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وقد توصلت الدراسة إلى نتائج أبرزها:

أ/ أوجه التشابه

- الدراستين تبحثان في تخصص واحد.
- الدراستين تبحثان في موضوع المونودراما.
- الدراستين تبحثان في المونودراما في المسرح الجزائري.
- اعتماد الدراستين على منهج مشترك.

ب/ أوجه الاختلاف

- اختلاف عينات الدراسة.
- الدراسة اطروحة دكتوراه ودراستي مذكرة ماستر.

جوانب من الاستفادة

- تعد هذه الدراسة مرجعا لدراستي وخاصة ما يتعلق بفصولها النظرية حيث ساهمت في توضيح بعض النقاط فيما يخص المونودراما.
- تعتبر مرجعا هاما لدراستي الحالية فقد ساهمت بوضع تعاريف لبعض المفاهيم المشتركة بين الدراستين.

هيكل الدراسة

لإنجاز هذا البحث تم اعتماد خطة اشتملت على مقدمة ومدخل وثلاث فصول وخاتمة، حيث استهليت البحث بمقدمة عامة أبين إشكالية الموضوع المطروح وتصور طريقة المضي في العملية البحثية.

بالنسبة للفصل الأول تناولت فيه جذور "المونودراما " فن الممثل الواحد، حسب المصطلح اليوناني الشائع حسب تعريف الباحثين فتتبعت نشأة هذا الفن عالميا وعربيا، وكيف انتشر وكيف تطور في مراحله الأولى وحددت ملامحه ووقفت أيضا مع مرحلة ضعفه وانكماشه في فترات لاحقة ثم انبعاثه من جديد في العصر الحاضر ومن ثم خلصت إلى أهم خصائصه وأبرز ميزاته، واتضح لي من خلال ذلك أنه فن قائم بحد ذاته، ومن ثم اتخذت من تلك الخصائص والميزات مرتكزا لبحثي ودرسته على هذا الأساس.

في حين يتناول الفصل الثاني موضوع "المونودراما في المسرح الجزائري" وخصصت له هو الاخر توطئة نظرية تاريخية، استعرضت فيها مسيرة المسرح الجزائري.

أما الفصل الثالث جاء تحت عنوان مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف انموذج ليكون حقلا تطبيقيا لدراستي.

وأردفت دراستي بخاتمة استخلصت من خلالها نتائج جاءت من دراستي واجتهاد ي للموضوع وفتح ت البحث على آفاق ودراسات أخرى.

الصعوبات التي واجهت البحث

في دراستي للموضوع واجهتنا بعض العراقيل ومنها:

- جائحة الوباء العالمي كورونا covid 19 وما نتج عنها من غلق المؤسسات الثقافية والفنية ومؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي حال دون الحصول على مراجع، وعدم القدرة على الاتصال بصفة مباشرة مع المشرف واستخدام التقنيات الإلكترونية.
- صعوبة الحصول على المراجع المتخصصة في موضوع المونودراما من الجانب التطبيقي واقتصار أغلبها على الدراسات الأدبية.
- مشكلة المسرح الجزائري وانعدام النصوص المسرحية للمونودراما.
- نقص المراجع المتخصصة في المسرح الجزائري، ضعف شبكة الاتصال بالأنترنيت كون المنطقة ريفية لم تغطى بشبكات الهاتف المحمول.

مدخل

تعريـف المونودراما : يقصد بالمونودراما (Monodrame) المسرح الفردي، أو مسرح الممثل النجم، أو دراما الممثل الواحد، أو مسرح الشخصية الواحدة. وتعني كلمة مونو (Mono) الواحد أو المفرد،أما كلمة دراما (drame)، فتعني الفعل، ودلالة الكلمة المركبة هي وحيد الفعل وبالتالي، فهذا المسرح عبارة عن فرجة جامعة بصيغة المفرد، يشبه المنولوج الدرامي في انسيابه المستمر. ومن ثم فالمونودراما كمصطلح لم يعثر على استخدام لها قبل القرن التاسع عشر حيث " استعمل الشاعر اللورد تنيسون Alfrad lord tennyso هذا المصطلح واصفا لقصيدة طويلة اسماها مود moud -1855 تبدوا في شكلها قصة حب, يستعملها الشاعر ليعبر عن انطباعاته في الحياة العامة" [1]، وكما اشر ت سابقا أن هناك اختلافا كبيرا في تحديد مفهوم وترجمة للمونودراما فمنهم من رأى أن المونودراما هي عبارة عن دراما الممثل الواحد، ومنهم من أعطى تعريفا وشرحا آخر وحددها بالمسرحية ذات الشخصية الواحدة، كما نجد نقادا آخرين خلطوا بين المعنيين.

إذ يعرف الناقد و الكاتب عبد الكريم بالرشيد المونودراما بأنها " المسرح الخالص الذي يقوم بالأساس على الممثل وحده، هذا الممثل الذي لا يملك إلا خياله وعواطفه وذاكرته وجسمه[2].

ويعرف سمير عبد الرحيم الجلبي المونودراما بأنها " دراما الممثل الواحد، أو المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ويقدم فيها دورا واحدا، ويتقمص أدورا مختلفة"[3].

[1] د.حسن علي هارف: فلسفة المونودراما وتاريخها، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح، إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، 2012، ص. 24.

[2] عبد الكريم بالرشيد: المسرح في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1،1982،ص. 86.

[3] الجبلي، سمير عبد الرحيم: المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،1993، ص. 86.

وتعرف المونودراما، في معجم أكسفورد كومبانيون (Oxford Companion)، بالصيغة التالية:" المونودراما في بعض الأحيان تسمى ميلودراما حيث ترافقها موسيقى، تبلورت هذه المقطوعة القصيرة الفردية لممثل واحد أو لممثلة واحدة مستندة بشخوص صامتة أو بكورس في ألمانيا بين 1773-1780م بواسطة الممثل براندير"[1] .

هناك فرق شاسع بين المونودراما والميلودراما من حيث الشكل والمضمون، فالميلودراما تعتمد على المبالغة الكبيرة في الشعر والإفراط في العنف، كما تعطينا دائما تلك النهاية السعيدة للبطل، وبالرغم من وجود بعض النقاط المشتركة فإنها قليلة، بالمقارنة مع المونودراما.

كما يرد فإن المونودراما مسرحية يمثلها شخص واحد إذا أردنا أن نصنفها في المونودرامات يجب أن نرى على ركح المسرح ممثلا واحدا لا غير، ولم يتم ربطها بالشخصية الواحدة، وهذا ما يؤكده إبراهيم حمادة في معجمه للمصطلحات الدرامية والمسرحية حيث يقول: " هي المسرحية المكتملة العناصر، والتي تتطلب ممثلا واحدا لكي يؤديها فوق الخشبة"[2].

اذا أمعنا النظر سنجده هو نفسه التعريف الأول الذي يؤكد أن المونودراما هي مسرحية ذات الممثل الواحد الذي يقوم بأداء كل الشخصيات ، حيث يستحضرها غيابيا ولا نستطيع رؤيتها يعني شخصيات غير موجودة يجسدها الممثل الواحد.

وقد عرفها الدكتور حسين علي هارف بأنها" المسرحية التي تطرح صوتا دراميا واحدا، وتعتمد على شخصية درامية وحيدة أو مستوحدة على مستوى البناء الفني ومن ثم، فهي تعاني أزمة أو عزلة أو اغترابا نفسيا أو اجتماعيا يفرز صراعا داخليا، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور ومساحة الفعل الدرامي شكل (طاغ) لتبوح أو تسرد تجربتها

[1] Hartnoll,Phllis,Sd: The Oxford Companion to the theatre ,Oxford University press,London,1957

[2] حمادة عبد الرحيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب،2000، ص. 156.

الدرامية وفقا لمنظور أوتوقراطي يعكس أحادية الصوت المونـدرامي ، وقد تتضمن المسرحية وجود أو دخول شخص أو شخوص ثانوية ذوي دور أو وظيفة هامشية – أو جوقة صامتة أو ناطقة مساندة"[1].

ومن هنا، فالمونودراما هي نوع من المسرح الفردي تمثيلا وكتابة وإخراجا وتأثيثا ، وفي بعض الأحيان، يقتصر دور الممثل الفرد على التشخيص دون العمليات الأخرى التي يتكلف بها الأشخاص الآخرون وبالتالي، فالمونودراما هي التي تقوم على الممثل النجم أو البطل أو الشخصية المحورية، من خلال الاعتماد على مجموعة من الآليات الفنية والجمالية، مثل: آلية التشخيص الفردي، وآلية تكسير الشخصية، وآلية التهجين، وآلية تفريع الحدث، وآلية التنويع، وآلية الاستطراد، وآلية الحكي وآلية التضمين والتوليد، وآلية الالتفات، وآلية الارتجال، وآلية التقطيع، وآلية التركيب، وآلية الكولاج أو الإلصاق، وآلية البوح والاعتراف، وآلية النقد والتعرية، وآلية التجربة الشعورية الموحدة، وآلية الفرجة الشاملة...

وعليه، يرتبط المسرح المونودرارمي بشخصية واحد بمعنى أن الممثل الواحد، في المونودراما، هو ممثل شامل جامع، قد يكتب النص ويؤلفه بكلماته وجسده وخياله، فيرتجله تشخيصا وتمثيلا وأداء، ويقوم بعملية التأثيث والإخراج وقد يكسر دوره إلى مجموعة من الأدوار الفرعية، ليجسد مجموعة من الشخصيات، بتغيير الصوت أو الرنة أو الكلام أو الملابس أو الإكسسوار أو التموقع فوق الركح؛ وقد" يشارك في هذه المسرحية الفردية، ممثلون آخرون إلى جانب الممثل المحوري، بشرط أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة" المونو" ...بمعنى واحد عن الدراما"[2]، وقد يكون هؤلاء تقنيين مساعدين أو شخصيات مكملة ، وقد تتضمن المسرحية الحوارية المتعددة الأطراف منولوجات طويلة تقربها من المونودراما بشكل من الأشكال.

[1] د.حسن علي هارف: فلسفة المونـدراما وتاريخها، مرجع سابق. ص.25.

[2] د. نهادصليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة1999م، ص.144-145.

وعليه، تعتبر المونودراما نوعا مسرحيا يستثمر المونولوج كوحدة متكاملة، ويستخدمه كإطار لتقديم حكاية ما ويقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء، فهو يتطلب منه أن يؤدي عدة أدوار في العرض الواحد ويتقمص حالات متعددة في أمكنة وأزمنة متنوعة، ويوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها، كذلك يتطلب نوعا خاصا من الإخراج يتجسد في البحث عن نقاط ارتكاز للممثل ذات صفات دلالية عالية، ومؤثرات بصرية وسمعية معينة تعينه على الانتقال في الزمان والمكان، ولأن شكل العرض في المونودراما يلفت الانتباه لمتابعة أداء الممثل أكثر من عناصر المسرح الأخرى تعتبر المونودراما التعبير الأمثل عن مسرح النجم وهكذا، فالمونودراما هي فرجة شاملة وكاملة بصيغة المفرد ؛ بمعنى أن الممثل الواحد أو الفرد هو الذي يقوم بكل المهام التي يستوجبها العرض المسرحي كتابة، وتشخيصا، وتأثيثا، وإخراجا.

ومن جهة أخرى، تتميز المونودراما عن مسرح وان مان شاو، والكوميديا السوداء، والكوميديا الواقفة (Stand up)، والسكيتش الهزلي... بمقومات فنية وجمالية مميزة سنرصدها في العنصر الموالي.

مقومات المونودراما:

تستند المونودراما، على مستوى الكتابة والعرض، إلى مجموعة من المقومات الفنية والمرتكزات الجمالية التي يمكن حصرها في الخصائص التالية:

الممثل الواحد أو الشخصية المونودرامية: تنبني المونودراما على الممثل الواحد أو الشخصية الواحدة، بمعنى أن الممثل هو وحده الذي يقوم بالدور أو بمختلف الأدوار المسرحية داخل العرض الواحد، أما الشخصيات الأخرى، فهي صامتة أو مستحضرة غيابيا أو افتراضيا ؛ أي: أن الممثل الواحد هو الذي يقوم بمجموعة من المواقف المتناقضة أو المتباينة فوق خشبة المسرح، بغية تجسيد الصراع النفسي أو الصراع الخارجي، انطلاقا من الذات المتكلمة أو المرسلة.

المونولوج الدرامي:

يتحول العرض المسرحي المونودرامي إلى مونولوج طويل، عندما يقوم على الاسترسال والانسياب والاستطراد، وتوظيف السرد والمحكي، وتشغيل تيار الوعي، واستجلاء اللاوعي أو اللاشعور، وفضح الذات وتعريتها، ونقد الواقع نقدا ذاتيا، وممارسة لعبة البوح والاعتراف والاستبطان والهذيان والتداعي الحر، وتوظيف الفلاش باك[1] باسترجاع الذكريات، وإعادة الماضي، والانسياق وراء الأحلام.

الحكي أو السرد:

يعتبر السرد أو الحكي من أهم الأركان الأساسية في المسرح الفردي؛ لأن الممثل يكسر حواره الداخلي أو المنولوج المسترسل، بسرد حكاية أو حكايات مختلفة ضمن عملية الاستطراد والانسياب لتكسير نمطية الحوار، واستبدالها بقصص وروايات متنوعة، معتمدا في ذلك على تقنية التضمين أو التوليد، بمعنى أن الممثل العارض يستنبط من القصة الأم قصصا فرعية، أو يخرج من قصة رئيسية إلى قصص مستقلة أخرى، ليشد بها انتباه المتفرج إلى الحبكة الدرامية التي يعتمد عليها هذا الفن ، وقد يؤثر هذا سلبا على الجانب الدرامي في المسرحية؛ وهذا ما يجعل المونودراما فنا دراميا هجينا، تتداخل فيه الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية، مثل: الحوار المسرحي، والشعر، والحكاية، والاعتراف، والنقد، والخطبة...

[1] الاستحضار أو الاسترجاع أو الخطف خلفاً بالإنجليزية(flashback) انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه وكانت هذه التقنية في الأصل مقصورة على السينما ومن ثم كانت دلالة التسمية فلاش باك إلا أن الكتاب وظفوها في الأدب المسرحي و الشعر و الأعمال الروائية و بخاصة الرواية البوليسية التي كثيراً ما تبدأ بنهاية الأحداث ثم تسترجع وقائع الجريمة شيئا فشيئا. وقد وظف هذه التقنية الكاتب الروائي نجيب محفوظ في روايته اللص والكلاب تم الإطلاع بواسطة الرابط: http:// telegram.me/ maktabatbaghdad يوم2020/05/30 على الساعة11:03.

وأكثر من هذا، تعتمد المونودراما على السرد الدرامي أو الحكي الدرامي، متأثرا في ذلك بالمسرح الملحمي لدى بريخت وبذلك، يصبح الجمهور واعيا بأحداث العرض، ليس مستلبا أو مندمجا في الفرجة اندماجا سلبيا قائما على التطهير[1]، بل يشارك الممثل في بناء الفرجة الدرامية دلالة وشكلا ووظيفة، مع تقويم مواقفها ومشاهدها وأحداثها من خلال رؤية واقعية انتقاديه ويعني هذا أن المونودراما تقوم بوظيفة التنوير، وليس بوظيفة التطهير القائمة على الخوف وإثارة الرحمة والشفقة، كما يتبين ذلك جليا في المسرح التراجيدي الأرسطي.

الفرجة الشاملة:

تتميز المونودراما بكونها فرجة شاملة ومتكاملة دراميا، حيث يقدم الممثل عرضه المسرحي بطريقة كلية شاملة، فالممثل هو الذي يكتب المسرحية في مشاهدها وفصولها ولوحاتها ومناظرها، ويخرجها ويشخصها ويؤثثها، ويختار الماكياج المناسب، وينتقي الأزياء والملابس الخاصة بكل مشهد أو موقف درامي.

تكسير الشخصية:

لا يحافظ الممثل الفردي على شخصية نمطية موحدة من بداية العرض المسرحي حتى النهاية، بل ينوع الأدوار الدرامية حسب المواقف والسياقات الاجتماعية والنفسية، فيمثل مختلف الشخصيات التي توجد في المجتمع ومن ثم يلبس أقنعة عدة.

[1] التطهير (Catharsis) مصطلح إغريقي استخدمه أرسطو للتعبير عن التنفيس أو التخلص من عقد نفسية لإفساح المجال أمامها لتعبير عن نفسها تعبيرا كاملا، والمصطلح في المسرح يعني تقنية المشاهدين عندما يفزعون مما حدث للبطل فيثير فيهم عاطفتي الخوف والشفقة، تم الاطلاع بواسطة الرابط: http:// qrqb – ency.coy-sy/ detqil يوم 2020/05/28 على الساعة21:20 .

وحـدة التجربة النفسية أو الشعورية : وعلى الرغم من تعدد الأدوار والمشاهد والمواقف داخل المونودراما الواحدة، فإن العرض المسرحي يشي بالوحدة الفنية والموضوعية والبنيوية، بمعنى أن الفنان يستعرض مجموعة من المواقف والأدوار المسرحية المستطردة، ضمن تجربة فنية واحدة تتسم بالترابط العضوي، ويتحقق فيها التماسك الدلالي والشعوري والنفسي والبنيوي وإذا كان كل مشهد في الدراما الملحمية يتميز باستقلالية خاصة على مستوى التحبيك السردي والتخطيب الدرامي، فإن المسرحية الفردية تجربة فنية وجمالية موحدة على مستوى الشعور والوجدان، إذ يمتد خيط الإحباط والفشل والاغتراب والعزلة من بداية المسرحية حتى نهايتها.

الارتجال الفردي:

يستند المسرح الفردي إلى الارتجال والإبداع الذاتي، كما يظهر ذلك جليا عند ممثل الشارع أو ممثل الحلقة بمعنى أن الممثل قد لايلتزم بنص ما، بل يخلق نصه ويرتجله بشكل عفوي وتلقائي وطبيعي بيد أن هناك من الممثلين من يلتزم بالنص مطابقة أو تفسيرا أو إبداعا ، وينطلق منه في عرض فرجته الدرامية ؛ لكن الدكتور حسين علي هارف يرى بأن " الارتجال الذي كان عنصرا من عناصر فن الممثل الواحد في القرون الوسطى، قد تخلت عنه المونودراما الحديثة التي تحولت إلى فن أدبي باعتمادها على الدراما المكتوبة والمخطط لها، مع الإبقاء على مساحة محدودة لاجتهاد الممثل الآني (في الارتجال المنظم) عند مواجهته الجمهور في أثناء العرض المسرحي"[1].

ومن هنا، يتبين لنا بأن المونودراما تعتمد على الارتجال الفردي، حينما يستبد الممثل بالحوار النفسي الداخلي، قصد تطويعه في سياقات درامية مختلفة ومتنوعة.

[1] د.حسن علي هارف: فلسفة المونودراما وتاريخها، مرجع سابق. ص.26.

تعدد الأدوار.

يتقمص الممثل الواحد أدوارا متعددة في عرضه المسرحي، ويكسر الشخصية ليتحول إلى شخصيات متعددة ومختلفة بمعنى أن الممثل يحاكي شخصيات متعددة افتراضا وغيابا واحتمالا وإيهاما، مثل:" الممثل العراقي سعيد يونس الذي شخص مسرحية جلجامش، فأدى أدوار مجموعة من شخصيات الملحمة (جلجامش- أنكيدو- البغي- خمبابا-إلخ...)، مستخدما أزياء متعددة وأقنعة مختلفة تمثل شخصيات الملحمة" [1]، وهذا ما يؤكد ما جاء سابقا بأن الممثل باستطاعته تجسيد مسرحية كاملة بمفرده؛ حيث يتبين الفرق واضحا بين الممثل الواحد والشخصية الواحدة من حيث الأداء، لأننا نجد في بعض الأحيان مسرحية كتبت بشخصية واحدة ولن يؤديها ممثلين أو أكثر وذلك للضرورة الإخراجية ولإعطاء مجموعة من الكيانات التشخصية التي تعبر عن الأجزاء المنشطة للشخصية المونودرامية ومن هنا يتبين لنا السؤال التالي هل يرتبط معنى المونودراما بالنص أو العرض.

كلمة المونو والتي تعني وحيد لا ترتبط بالجانب التجسيدي (الممثل) للدراما بل ترتبط بالجانب الفني والأحادي، " فالأحادية تقترن بالشخصية الدرامية ضمن الموقف الدرامي المستوحد ولا علاقة لها بالمؤدي" [2]، فنحن خلال العرض المونودرامي لا نسمع أصوات مختلفة ببساطة نسمع صوت الممثل الواحد، أم الشخصيات الأخرى فهي عبارة عن شخصيات ثانوية يجعل إلغائها ممكن أو حذفها، لأنها شخصيات مساندة فقط.

الصراع النفسي الداخلي:

إذا كان المسرح الدرامي العادي يتميز بالصراع الخارجي، كصراع الشخصية مع واقعها أو قدرها، فإن المسرح الفردي يتسم بالصراع النفسي الداخلي، أو بصراع الذات مع نفسها استبطانا وتأملا وبوحا واعترافا وهذيانا وتساميا ويعني هذا أن الممثل يعبر عن تمزقه الشعوري الداخلي وبطبيعة الحال، هذا التمزق ناتج عن الصراع

[1] المرجع السابق، ص.27.

[2] المرجع السابق، ص.27

الخارجي ويعني هذا كله غلبة الصراع النفسي على باقي أنماط الصراعات الأخرى: الصراع الخارجي، والصراع الميتافيزيقي، والصراع الاجتماعي... ويمكن أن تتأرجح المونودراما بين الصراع الراكد والصراع المتوثب، كما نجد خلطا بين مصطلح المونودراما والمونولوج، وهذا ما تشرحه الموسوعة البريطانية التي شرحت المونولوج وبينت صفاته "Britannia Encylopedia" وهو" حديث مطول لشخصية مسرحية فالمونولوج الدرامي Dramatic Monoiogue هو أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى بينما المناجاة Soliloquy هي نوع من المونولوج الذي يقوله الممثل للجمهور مباشرة أو يفصح عن أفكاره وما يجول بداخله بصوت مسموع حيث يكون وحيدا أو حين يكون بقية الممثلين صامتين" [1]، كما فعل تشيخوف في مسرحيته أضرار التبغ حيث وجه الحديث للجمهور الذي اعتبره هو ذاته جمهور المحاضرة التي تتحدث عن أضرار التبغ وتستطيع الشخصية أن تؤدي مجموعة من الشخصيات وبأصوات مختلفة، فاعتمادا على أسلوب الإخراج، كما يستخد م البعض الدمى للمشاركة في الحديث مبتعدا عن الشخصيات الحية، وهكذا يمكن أن يأسس لفعل درامي داخل العمل المونودرامي، حيث يخلق الصراع المتواجد بين الشخصيات الذي ينتجه الحوار المتبادل، اذا فهو يحول التمرد على الحياة من خلال اشراك شخصيات أخرى وهمية.

غلبة المواضيع الذاتية والنفسية والمأساوية:

لقد تناول المسرح الفردي مواضيع وقضايا مختلفة، مثل: المواضيع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية والنفسية والإنسانية بل انصبت مواضيعه أيضا على القضايا المحلية والجهوية والوطنية والقومية أو قد يتجاوزها إلى ما هو إنساني وكوني ومن ثم، تشخص منودراما الذات والموضوع والكتابة المونودرامية نفسها في إطار ما يسمى بالميتاتياترو أو الميتا مسرح.

[1] لميس علي: بيتر بروك يطلق العنان لسؤاله، جريدة الثورة السورية، 2008/06/18

هذا، ومن أهم التيمات التي اهتمت بها المونودراما تيمة الاغتراب، وتيمة الثورة، وتيمة التمرد، وتيمة التحرر وتيمة البوح والاعتراف، وتيمة النقد وتعرية الذات والواقع معا، وتيمة الجنون، وتيمة الفساد، وتيمة القيم، وتيمة العزلة، وتيمة الاستلاب، وتيمة السخط.. ويعني هذا طغيان التوتر والعزلة والاغتراب على مجرى أحداث المونودراما.

التهجين البوليفوني:

تستند المونودراما إلى خاصية التهجين على مستوى اللغات، من خلال المزج بين العربية الفصحى والدارجة العامية، واستعمال اللغات الأجنبية، والتأرجح بين لغة الماضي ولغة الحاضر علاوة على الجمع بين لغة ذاتية وانفعالية مشحونة بالتأزم والانفعال والقلق والتوتر والاضطراب النفسي، ولغة حركية بصرية لتجسيد هذا التأزم النفسي والشعوري والانفعالي هدفه عن المزج بين الخطابات والأساليب والأصوات المتحاورة افتراضا واستحضارا، ويقربنا هذا من عمليات الإلصاق والكولاج الدرامي.

السرد والدرامية:

تجمع المونودراما بين فعل الحكي والتشخيص الدرامي، أو الجمع بين التمثيل الدرامي والسرد الروائي، أو الجمع بين الوظيفتين: السردية والدرامية بمعنى أن المنودراما قد تتعدى الحوار المونولوجي الفردي إلى استعمال السرد والحكي والقص في ذكر الأحداث ويعني هذا بوضوح المزج بين القصة والمسرحية.

تكسير الإيهام:

يهدف المسرح المونودرامي إلى تجاوز التطهير والتمثيل الخارجي الكوكلاني إلى فضح اللعبة المسرحية من خلال المنظور البريختي، عبر تكسير الجدار الرابع، وتغيير الأزياء فوق الخشبة الركحية، وإزالة غشاوة الإيهام والاندماج عند

الممثل، من خلال تنويره وتوعيته واستدماجه في العرض المسرحي لانتقاد مضامينه، وتبيان مدلولها، واستكشاف مقاصدها الواعية واللاواعية.

شخوصية المونودراما:

المنودراما مسرحية شخوصية أكثر مما هي حدثية أي: إن الشخصية هي التي تقود الأحداث، وتتميز بدورها الدياليكتيكي الفعال من خلال الصراع مع الذات والواقع معا.

بيد أن الشخصية المونودرامية تتميز بضعفها الإنساني وبالتالي، فهي محبطة ومتأزمة وعاجزة عن إنجاز الفعل بشكله الكامل، وهي كذلك شخصية إشكالية في ترددها بين الذات والواقع، على الرغم من وعيها المتقدم لذلك تنساق وراء اللاوعي، والهذيان، والاستبطان، والاستبصار، والتأمل، والجنون، والكابوس، والوهم، والتداعي الحر، والسرد، والاسترسال في الاستذكار والبوح والاعتراف، واستعمال ضمير المتكلم، والمزاوجة بين المنولوج والديالوج، واستخدام البناء المعماري النفسي والشعوري.

وعلى العموم، تتأرجح الشخصية المونودرامية بين الوعي واللاوعي، أو بين الشعور واللاشعور، أو بين التوازن والاضطراب.

تداخل الأزمنة وتشابكها:

إذا كانت أمكنة المونودراما تتأرجح بين التشخيص الواقعي والبعد الافتراضي السريالي والعجائبي والعبثي، فإن الزمن النفسي هو الطاغي على المونودراما بامتياز أي: يهيمن الزمن الذي ينطلق من الذات، ويتخذ أبعادا انفعالية ووجدانية وعاطفية وتعبيرية ومن هنا، تكثر الانحرافات الزمنية أو ما يسمى كذلك بالمونتاج الزماني(استرجاع الماضي، واستشراف المستقبل، ورصد الحاضر)، والاعتماد على الزمن الذاتي النفسي البعيد عن الزمن المنطقي

التعاقبي ومن ثم، فالمونودراما إعادة للماضي وفق الحاضر والمستقبل ويعني هذا أن زمن المونودراما يوجد في المنطقة الوسطى بين الماضي المعاش والمستقبل المشوش غير المرئي ويعني هذا كله ارتباط المونودراما بزمن كينونة الشخصية (كما كانت) في صراعها مع الحاضر والمستقبل كما يسعى الممثل إلى تكسير الزمن السردي بوسائل فنية مثيرة، مثل: استخدام الشاشة، والمرآة، والعاكس، واستخدام الصحف والهاتف والرسائل... وتشغيل سينوغرافيا مساعدة ووظيفية تتلاءم مع المشاهد الفردية.

البناء النفسي والشعوري:

إذا كانت المشاهد مستقلة في المسرح الملحمي البريختي، ومترابطة ترابطا سببيا ومنطقيا في المسرح الدرامي، فإنها مترابطة شعوريا ونفسيا في المونودراما بالإضافة إلى هيمنة المنظور الذاتي على المنظور الحدثي الخارجي ويدل هذا كله على وجود بناء درامي دائري ونفسي مغلق، ينبني على بنية الهذيان وبنية اللاوعي.

وعلى العموم تذهب نهاد صليحة إلى أن من أهم مرتكزات المسرح الفردي هو التركيز على الممثل الواحد، واستجلاء العزلة التي تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، والتشديد على الكثافة الشعورية الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض.

وبناء على ما سبق، فالمنودراما هي المسرحية التي توظف الشخصية المغتربة، والمكان الافتراضي، والزمن النفسي الانفعالي، والبناء الدائري، والسرد المشهدي، والمنولوج، والمؤثرات المسرحية الدرامية الصوتية والضوئية الوظيفية ذات الطابع الانفعالي، والارتكاز على خاصية التمسرح من خلال منظور التذويت، والتأرجح بين الماضي والمستقبل (الحلم)، والارتكاز على الفعل غير المكتمل، والعزلة فوق الخشبة، وفقدان الحس النقدي، والاهتمام بالخلاص الفردي على حساب الخلاص الجماعي.

المنودراما ومسرح وان مان شاو:

هناك فرق كبير بين المونودراما التي بينا مقوماتها الفنية والجمالية ومسرح وان مان شاو الذي يعتمد على السرد الفكاهي المباشر بصفة خاصة، دون توظيف البعد الدرامي والمسرحي في الفرجة ومن ثم، فمسرح وان مان شاو أو مسرح ووومان شاو one-man-show / one-woman-show بمثابة فرجة درامية هزلية فكاهية وانتقادية، يقوم بعرضها شخص واحد مفرد، سواء أكان ممثلا أم ممثلة، أو كان فنانا وفنانة، من بداية الفرجة المشهدية حتى نهايتها، حيث يحتكر فيها الممثل المقدم حصة العرض كلها لنفسه، دون استدعاء الشخصيات الأخرى، كما يبدو ذلك جليا في المسرح العادي والمألوف.

وقد تستغرق هذه الحصة التقديمية مدة من الزمن في توصيل الرسائل المباشرة وغير المباشرة بغية تحقيق التواصل بين المؤدي والمتلقي ومن ثم، يصبح ممثل وان مان شاو مؤلفا وممثلا ومخرجا وسينوغرافيا على حد سواء فيعتمد في عرضه على العفوية والتلقائية والارتجال، ثم يتأرجح بين خطاب المتعة والفائدة مع تشغيل الخطاب النقدي في التفاعل مع الراصدين من جمهور الصالة أو قاعة المسرح.

ومن هنا فإن مسرح وان مان شاو في الحقيقة يتموقع بين السكيتش الهزلي والمسرح الفردي أي إنه يجمع بين الجد والهزل، وبين الكوميديا والتراجيديا.

ومن هنا، يتميز مسرح العارض الواحد (One Man show) بأنه مسرح فكاهي كوميدي، يقدمه شخص واحد فوق خشبة المسرح أو في أي مكان آخر وغالبا ما يكون هذا المسرح عبارة عن منولوگات فردية أو حوارات منودرامية ساخرة، تتوجه إلى الجمهور بشكل مباشر ينتقد فيها العارض المسرحي بفكاهته المضحكة العادية والمباشرة واقعه الذاتي والموضوعي؛ ويعني هذا إذا كانت المونودراما مسرحية جادة بامتياز لتداخل السردي والحواري، فإن مسرح وان مان شاو مسرحية هزلية يغلب عليه السردي كثيرا.

الفصل الأول : نشأة وتطور المونودراما

الفصل الأول: نشأة وتطور المونودراما

تمهيد

عرف مسرحنا العربي مجموعة من الأشكال التعبيرية، مثل: مسرح الحلقة، والمسرح الدرامي والمسرح الملحمي، والمسرح التاريخي، والمسرح التوثيقي، والكوميديا السوداء، والمسرح الكلاسيكي والمسرح التجريبي، والمسرح الغنائي، والمسرح الفطري، ومسرح وان مان شاو، وغيرها من الأشكال المسرحية التي توسل بها للتعبير عن الذات والموضوع معا.

هذا، وتعد المونودراما من أهم الأشكال المسرحية التي استعملها على مستوى الكتابة والتشخيص والإخراج، وتعتمد على الممثل الواحد، والفرجة الشاملة والمتكاملة فنيا ودراميا ويحيل هذا النوع من المسرح على دراما الممثل الواحد أو ما يسمى أيضا بالمسرح الفردي وقد تعرف المسرحيون العرب هذا الشكل عن طريق الاحتكاك الثقافي بالغرب، وفعل الترجمة، والاطلاع على الكتابات والعروض المنودرامية الغربية، وكذلك عن طريق الدراسة في معاهد الغرب وجامعاته، مع تطوير التجارب الفردية الفطرية التي توجد في موروثنا العربي القديم وبعد ذلك انتشرت المونودراما في الوطن العربي انتشارا كبيرا منذ سنوات السبعين من القرن العشرين، والمونودراما من أكثر المصطلحات تشعبا وتعقيدا حيث حاول الباحثون والمنظرون إعطاء تفسير أو تعريف صحيح لها.

الفصل الأول: نشأة وتطور المونودراما

المبحث الأول: جذور المونودراما

المطلب الأول: الظهور الأول للمونودراما

يرتبط ظهور المونودراما بالأداء الفردي الذي يعتبر قديما قدم الإنسان فهي نتاج فن القول والسرد القصصي وهو فن له علاقة بالفعل الذي يعبر فيه الإنسان عن كوامن ولكن قبل أن يكون الممثل كانت الجوقة، التي ارتبطت بعبادة ديونيسوس في احتفالات طقسية حيث يمتزج فيها الغناء مع الرقص والضفائر الدنية الإغريقية، لينفصل بعد ذلك أفراد المجموعة موجها ومنظما وقائدا لها إذا، "يتفق معظم الباحثين أن انفراد شخص واحد بين أعضاء فرقة الغناء أو الرقص، وقيامه بقيادة بقية أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصها، كان البداية الطبيعية لظهور فن المسرح"[1]،حيث كان هذا التطور هو أول أشكال التمسرح التي طرأت على الاحتفالات والطقوس، وكان جوهرا مهد لظهور الممثل وتطور المأساة.

اقتصرت الجوقة (*) على التجسيد والتعبير دون الحاجة إلى الممثل، لما تحتويه من أغاني طقسية لأن هذه الأغاني تعتمد على الجماعة ولكن مع ظهور الممثل "لم تعد الأغنية تستغرق كل اهتمام العرض في أعياد ديونيسيوس، بل ظهرت إلى جانب الأغاني الديثرامبية مقاطع حوارية وضعت على لسان هذه الشخصية أو تلك، تتبادلها مع رئيس الجوقة أو توجهها إلى الجمهور مباشرة" [2]؛ وبهذا ظهر الممثل الأول فأصبح في شكله الأول يتكون من ممثل واحد وجوقة.

(*) الجوقة أو الكورس: مصطلح يطابق مجموعة من المغنين والراقصين، ويصل عدده غاليا إلى إثنتا عشرة وزاد حتى خمسة عشر، من الرجال والنساء، وقد عرفت الشعوب القديمة في غالبيتها الجوقة، وكلمة(khorosr) مشتقة من الكلمة اليونانية khoeur التي تعني الرقص. أم في اللغة العربية، الجوقة مأخوذة من فعل جوق القوم أي جمعهم وتعني الناس وتمثل فرقة المنشدين.تم الاطلاع بواسطة الرابط: http:// www.wikipedia.org، يوم 2020/05/30 على الساعة 18:25

[1] جميل نصيف الكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد، دار الحرية للطباعة،1985، ص.78.

[2] المرجع نفسه، ص.342.

إذا يُعد "ثيس بيس مرجعا متطورا في إعطاء المسرح نفتحه الأولى والتي كان يحكي فيها حكايات يشد شغف الجمهور إلى تلك التنويعية في تقديم شخصيات حكايته من خلال الأقنعة والملابس والصوت والتكوين الجسماني، ومن هنا يعتبر المؤسس الأول لهذا النشاط الجسماني "[1].

وهذا ما أشارت إليه أغلب الدراسات أن هذا الظهور الأول جاء على يد ثيس بيس THESPIS الذي تنسب إليه الريادة في ظهور التراجيديا، والذي أخذ من اسمه المصطلح الإنجليزي THESPIA ، ويعني مسرحي أو ممثل، ورغم عدم عثورنا لنصوص مسرحية له، يبقى ثيس بيس من نقل المسرح، في إطاره الديني إلى الدنيوي، " فإليه يعزي فضل إيجاد الممثل الأول الذي أخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة كما ينسب وقوفه على منضدة، ومن هناك كان يخاطب أفراد الجوقة ورئيسها "[2].

فالمسرحيات الإغريقية القديمة كانت تقدم بممثل واحد وذلك قبل ولادة الدراما الأدبية بمشاركة الجوقة، والأشعار التي تسرد لنا الحكايات والقصص الأسطورية، فالفن المسرحي في هذه المرحلة كان يشبه المونودراما والتي مرت بعدة مراحل من التطور لتصل إلى الشكل الحالي لكن إذا كان ثيس بيس قد قدم مسرحياته وحده، بغض النظر عن الشكل، فهل يمكن اعتباره رائدا للمونودراما في شكلها الحديث؟

---

[1] محمود أبو العباس: المونودراما..مسرح الممثل الواحد،الرياض، مكتبة العبيكان، ط1. 2010. ص.15.

[2] جميل نصيف التكريتي،نفسه، ص.87.

(*) صوفكليس: ولد في قرية كولفوس عام 479 ق.م درس الموسيقى والرقص وتعلم التراجديا عن اسخلوس، وظهر كشاعر تراجيدي سنة 456 كان عمره ثماني وعشرين سنة وفاز بالجائزة الأولى، كتب مسرحيات عديدة حوالي 135 بقيها منها 7 مات 506 قبل الميلاد وأدخل تجديدا في ابتكار الممثل الثالث، استكمالا لما تركه اسخلوس معلمه وقلص من الجوقة تم الاطلاع بواسطة الرابط: http:// virtuc campus.univ.dz، يوم2020/06/02 على الساعة10:25.

حسب ما يسرده التاريخ فقد استخدم ثيس بيس الأقنعة المختلفة للفصل بين الشخصيات، كما استعان بالأصبغة والأدهنة وهو ما يعرف بالمكياج حديثا، وهذا ما يؤكده شلدون تشيني بقولة عن ثيس بيس بأنه كان" يضطلع بتمثيل شخصيات مختلفة، يلبس لكل منها قناعا وملابسا مختلفة"[1].

فهو كان يروى القصة الأسطورية لا بوصف أحد شخوصها، بل بوصفه ممثلا يروي الحكاية ويجسد شخصياتها مستعينا بالأقنعة والمكياج، فهناك" أكثر من دلائل على أن ثيس بيس كان يطلع بهذا الدور منذ 535 قبل الميلاد في أقل تقدير، وانه كان يشخص على المسرح أدوار الشخصيات التي يصورها في مسرحياته"[2]، ومن يمكن أن نعتبر ثيس بيس رائدا من رواد المونودراما وأن مسرحياته عبارة عن الشكل الأول لها .

ولكن هذا الشكل الأول الذي أوجده ثيسبيس سرعان ما طالته يد التغير نظرا للتطور الساري للمأساة، فكان هذا التغير على يد أسخيلوس و سفوكليس**، فكسرو دعائم وحدانية الأداء، فظهر الممثل الثاني على يد أبو التراجيديا أسيخلوس، ثم استحدث سفولكليس الممثل الثالث وكل هذا حسب ماروى أرسطو، فأصبحت المسرحيات تكتب وتجسد من خلال عدد الممثلين، وبمرور الزمن وتعاقب الأجيال من المسرحيين، صار المسرح فنا جامعا أكثر منه فرديا، وكل هذا لا يعني أن فن الممثل الواحد اندثر وإنما كان يظهر من حين لأخر بأشكال وصيغ متناثرة.

عاودت المونودراما الظهور لأكثر من مرة في تاريخ المسرح العالمي، فارتبطت بالكوميديا أحيانا، وأحيانا أخرى بالتمثيل الصامت رغم انقطاعاته وغيابه لمدة طويل فظهر البانتو نيم في العهد الروماني" وفيها يبرز للجمهور ممثل

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ج1، تر: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والنشر والطباعة، المطبعة النموذجية, 1963، ص.52.

[2] جميل نصيف الكويتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، مرجع سابق، ص. 342.

واحد يلبس قناعا ومن وراءه كورس فيحظر ويجلس، وتجلس معه فرقة موسيقية، ويأخذ الممثل يشخص وحده، يرقص ممثل مسرحية أسطورية بين الكورس ينشد نصوص هذه المسرحية"[1].

وهذا شبيه لما كان يقوم بيه ثيس بيس**بالرغم، من الاختلاف الذي يكمن في الحوار المسموع، فالممثل الروماني هنا كان يجسد الشخصيات عند طريق الحوار والحركة كما كان" يضع في قدمه جرسا أوصنجا يؤكد به النظم على إيقاع الموسيقى، ولا يزال هذا حتى يحدث جرسا عميقا مسرحيا عجيبا، وينتج جوا نفسيا عاما يمسك به أنفاس هذا الجمهور المبهور جميعا." [2]

وهكذا كانت المونودراما متصلة تاريخيا بالممثل الصامت، كما اقترنت أيضا بالعروض التهريجية التي انتشرت في الأقطار الأوربية، حيث قام الممثلون بإخراج عروضهم من القاعات إلى الساحات العمومية، فالمهرج كان يعتمد في أداءه على الارتجال لأن فيه نوع من الإبداع الذاتي، ويشيع في نفوس الجماهير الفرح والضحك كانت هذه العروض تمتزج بين المونولوج والتمثيل الإيمائي التهريجي، ومن هؤلاء " المهرج روتربييف، وهو ممثل فرنسي تهريجي مضحك، كان شاعرا وكاتبا مسرحيا، وفي نفس الوقت كان يقدم مونولوجات درامية شعرية اتسمت بإثارة الشفقة والحنان"[3].

---

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، مرجع نفسه،ص.39.

(*) ثيسبس الايكاري: ولد في ايكاريا وهي إحدى المدن الاتيكية في أوائل القرن السادس ق.م. وذاع صيته عندما اعترفت الحكومة الاتيكية بالتمثيل عام(534ق.م.) وهو أول من أوجد الممثل في المسرح الديني اليوناني وهو أول شاعر صاغ أساطير الآلهة بشكل حكايات تمثيلية تعتمد على الحوار والأداء ليقدمها هذا الممثل محاكياً الإله ديونيسيوس نفسه، للمزيد ينظر: الزبيدي علي، المسرحي- المأساة اليونانية، ج1، المأساة اليونانية، ج1، بغداد، مطابع وزارة التربية والتعليم، 1971، ص.12.

[2] شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مرجع سابق، ص.139

[3] حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتاريخها، مرجع سابق، ص.37.

مما سبق يمكن القول أن الممثل الواحد قد نشط على يد مجموعة من الممثلين الذي غالبا ما كانوا يكتبون أو يرتجلون خلال عروضهم بغية الإضحاك والإمتاع، حيث استندت نصوصهم على الحكي والتمثيل الإيمائي والحركات البهلوانية، وفي بعض الأحيان المونولوجات والشعارات التهكمية من أجل الفرجة والتسلية، وابتعدت عن النصوص الأدبية الدرامي، بالمعنى الحقيقي .

المطلب الثاني : الظهور الثاني للمونودراما

لم تخرج المونودراما في بدايتها عن الشكل الدرامي في إطاره العام، الرغم من اعتمادها على الصوت الواحد، فغابت الشخصية الدرامية لصالح الممثل الواحد ؛ لارتباطها بالطابع الكوميدي والارتجالي الذي أضعف من دراميتها، فبدأ " الابتعاد عن الطابع الحقيقي لتتحول إلى عرض ممثل واحد ONE MAN SHOW فصارت عروض الممثل الواحد –محورا–لما بدأت به المونودراما ."[1]

مع ظهور الحركة الرومانسية التي كانت تجتاح أوربا بالبروز مرة أخرى، حيث نادى المسرحيون إلى " فردية الفرد وحريته وتقديسها والبحث عن التجربة الشخصية" [2]، فالأشكال الدرامية المتنوعة التي شهدها تاريخ المسرح منذ الأزل كانت تحتاج إلى بحث جديد وشكل فني يتناسب مع وحدانية الممثل وفرادته ، فغاصت في فلسفات ومضامين اجتماعية وفكرية متعددة، فالدراما تجعل من الأديب المسرحي يبحث عن أشكال جديدة ترسخ أفكاره وأراءه حول المجتمع وخلق انسجام بين الشكل والمضمون، لما لها من رسم جمالي بالفنون الدرامية، " ولقد شددت النظرة الجمالية ومنذ نشأتها، على عدم التفريط بجمالية الشكل والمضمون بوصفها قضيتين متداخلتين مكملتين لبعضهما البعض يصعب الفصل بينهما"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص.44.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتاريخها، مرجع سابق، ص.46.

وقبل الخوض في التاريخ الحقيقي للمونودراما، فأغلب الباحثين ربطوها بالنزعة الفردية التي جاءت مع التيار الرومانسي" وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل فني بالفكر الرومانسي الذي يدعو إلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان _ بيجامليون _ كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير جان جاك روسو عام 1760"[1].

فهناك من يعد روسو من رواد المونودراما أدبيا إذا" ربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي ودرامي"[2]، ولكن اغلب المصادر التي تطرقت ودرست المسرح العالمي تربط ظهور المونودراما كشكل فني مسرحي مستقل بذاته باسم آخر في نفس ظهر في نفس الفترة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وهو يوهان كريستيان براندير.

فالتاريخ الحقيقي للمونودراما يبدأ من أواخر القرن الثامن عشر، حيث أن" الشكل المونودرامي بصورته المعروفة الآن لم يظهر إلا في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر مابين 1775و 1780 على يد ممثل ألماني يعرف باسم براندير، وفيما عدا ذلك فغن الشكل الدرامي لم يستطع أن يخط لنفسه تاريخا محدد المعالم واضح الأبعاد" [3]، فقد قام براندير بإعادة إحياء فن ثيس بيس من جديد واستحضره في مسرحياته التي كان يقدمها بنفسه وبشخصية واحدة، بمرافقة جوقة تكون ناطقة أحيانا وأحيانا أخرى صامتة فهو، الرائد الحقيقي للمونودراما بشكلها الحديث، حيث كان يحاول العودة بالمسرح إلى منبعه الحقيقي عن طريق إحياء الممثل الواحد وتطويره، بعد أن دخل مراحل من الانحطاط في القرون الوسطى في كل أنحاء أوربا، نظرا لتحوله إلى فن للتهريج والسخرية، فصار فنا مسرحيا حقيقيا.

[1] نهاد صليحة: أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص.215.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد العزيز حمودة: مقدمة لأربع مسرحيات درامية، تأليف أمين بكير، بغداد، مطبعة منير, 1984، ص.4.

فالحركة الرومانسية التي اجتاحت ألمانيا وكطابعها الفردي هي التي أدت إلى ظهور المونودراما الحديث، وانتقلت أيضا إلى الأقطار الأوربية الأخرى كفرنسا، إنجلترا، فيمكن القول إن ألمانيا كانت مهدا للأفكار والأساليب الجديدة.

بالرغم من الخطوات الأولى التي قام بها براندير للتأسيس لفن المونودراما، إلا أن بريقها خفت وضعف وجوده في وجه الأساليب والأجناس الدرامية والمسرحية التي بدأت بالظهور في القرن التاسع عشر ، فشهدت المونودراما انقطاعا وعزوفا، نظرا للإقبال الكبير على المسرحية الواقعية والطبيعية، فشخصياتها كانت محكمة الصنع وأيضا البناء الدرامي" وفي شكل تلك الخصائص يصعب أن يتوقع الإنسان انفراد ممثل وممثلة بالعرض المسرحي لأن ذلك ضد الخصائص الأساسية للمسرحية المحكمة الصنع" [1] فهذا النوع من المسرح كان له استجابة وإقبال كبير, فجعل من المونودراما تتوارى مؤقتا عن خشبة المسرح ، فالشخصية الواحدة لم تجد ملاذا للدخول في هذا النوع الواقعي وتحقيق أهدافها الاجتماعية والدرامية خاصة، حتى أن التيار الرومانسي ضعف لمصلحة المسرح الواقعي وأدى إلى سقوط الفردية لصالح الجماعة" [2]، فانسجمت المونودراما بطابعها الفردي المتأمل بعيدا عن عالم المسرح الذي يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعة" فأصبحت المونودراما فنا محملا.

ومع عودت التيار الرومانسي للبريق مرة أخرى، وذلك في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وظهور التعبيرية، أخذت المونودراما شكلا فنيا وجماليا جديدا، وتطورت لتأثيرها بعوامل ثقافية وأدبية، وغوصها في الجانب الفلسفي لفرويد وتحليله النفسي للشخصي، فنتج عنه المسرح النفسي فهو" مسرح يسحب الفرد بعيدا عن دائرة

[1] المرجع السابق، ص.7.

[2] نهاد صليحة: أمسيات مسرحية، مرجع سابق، ص.215.

المجتمع ويصوره في إحباطه وقنوطه ووحدته، وإنجازات المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع" [1]، فالمونودراما تعنى بالشكل أي الفردية المطلقة على خشبة المسرح.

انتشرت المونودراما في القرن العشرين انتشارا واسعا، خاصة مع ظهور تيار الوعي أو كما يطلق عليه التحرري، حيث ارتبط هذا الاتجاه الفني الروائي بالمشاعر" ويعني الاتجاه ما يدور في نفس الإنسان من مشاعر مختلفة مهما كانت هذه المشاعر مضطربة أو متناقضة أو غاضبة" [2]، فهذا التيار يعتمد على الحرية والتواصل بين الماضي والحاضر، فهو يخترق ذات الشخصية وما تحمله من مشاعر وذكريات، وتجسيدا عن الطريق الانطباعية التي تحدث.

فقد تأثر العديد من الكتاب المسرحيين بهذا التيار أمثال جان كوكتو وصامويل بيكت، ويعد جيمس جويس وفرجينيا وولف أبرز من قاد هذا التيار ، فقد استعمل جويس المونولوج في أعماله ليعبر عن الشعور الداخلي وما يجول بخاطر الشخصية ، وهو" أسلوب يعكس عزلة الفنان الروحية وانفعاله عما يحيط به من أشياء ، والهدف من هذا الأسلوب عند جلوس أن يظهر من خلال التفاعل بين الذات والعام الخارجي كيف يمكن أن ينبثق في الذهن شكل معين من العالم ، فتلك تيار الوعي أو المونولوج الداخلي هو التصوير الداخلي الشكلي لتلك العزلة العقلية"[3]، فقد أورد كتاب المسرح من خلال هذا التيار نمطا جديدا في الكتابة المونودرامية من خلال الابتعاد عن العالم الواقعي أي الموضوعية، والغوص في الذاتية ورؤيتها للعالم، وذلك بإتباع نظرية فرويد المتعلقة بالأنا والهو،

" فنظرية التحليل النفسي الفرويدية تعد من العوامل الأساسية في خلق المونودراما الحديثة ومن عناصر بناءها الفني باعتمادها الاستنباط الذي هو بمثابة فحص لداخلية النفس البشرية والتطلع إلى دواخلها"[4]

---

[1] المرجع نفسه،ص.216.

[2] د.حسين علي هارف: فلسفة المونودراما تأريخها، مرجع سابق، ص.52.

[3] العويكي آمينة: مقدمة في جوسن ستيفن ومنفيون، الكويت،سلسلة المسرح العامي، 1973، ص.14.

[4] د.حسان علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص.52

كما نجد في بداية القرن العشرين ظهورا لحركة مسرحية جديدة عرفت بحركة المسارح الصغيرة، التي واكبت المستجدات الحضارية والثقافية الجديدة والبحث عن أشكال مسرحية ودرامية جديدة متطورة"، فمنذ سنة 1890 تقريبا بدأت الكتابات الدرامية الجديدة التي تحاول رفض الأشكال المسرحية السائدة ومعارضة العروض المسرحية التجارية "[1]، فشهدت أوروبا ظهور العديد من المسارح الحرة كمسرح أندريه أنطوان في باريس عام 1887، والمسرح الصغير في أيرلندا 1889، والمسرح الحر في إنجلترا 1891، هذه المسارح أدت إلى ظهور ما يعرف بمسرحية الفصل الواحد، حيث تميزت"بالحداثة الفردية، أو الحوادث المركزة وبالتفاصيل القليلة، ولحوار الحي، والشخصيات المحدودة، والذروة القريبة من النهاية، دون استراحة أو تغير في المناظر المسرحية كما تتميز بوحدة الأثر العام"[2]، فهذه المسرحية تكون قصيرة عن المسرحية التقليدية ذات الفصول المتعددة، فهي أسهمت في تحرير المونودراما من القيود الكلاسيكية الأرسطية، فأعطت مناخا ملائما لكتابة العديد من النصوص المونودرامية ،والابتعاد عن العروض التجارية التي تتطلب إنتاجا ضخما ومدة أطول.

لعبت النزعة التجريبية التي ظهرت في روسيا في القرن العشرين إلى خلق ظروف جديدة لتطوير المونودراما بطابع فطري وفني جديد وحديث، ومن الأسماء التي برزت في تأسيس المونودراما الحديثنجد نيكولاي نكولايفتش، أفري نوف وأنتوان تيشخوف وبي بلوخ وغيرهم ممن أخذوا الريادة للتأصيل والتنظير لهذا الشكل الدرامي.

نبدأ بالمسرحي نيكولاي نكولايفتش أفرينوف (1879-1953): والذي يعد من أهم الكتاب الروس المتميزين، فقد كان" يعتقد في ضرورة إسباغ الصفة المسرحية على المسرح، كما أنه حاول استغلال الصفات المسرحية التي تحتفل بها الحياة الطبيعية إلى أقصى حد" [3]، فحاول كسر القيود والأشكال الواقعية، فدعا إلى مسرح يعتمد أساسا

[1] المرجع السابق: ص.52.

[2] حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص270.

[3] الأراديس نيكولا: المسرحية العالمية، ج، تر: صوقي السكري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، د.ط, ص270.

على الحركية النفسية، كما اهتم بكتابة المسرحيات القصيرة، ووضع أفكاره ومبادئه في المونودراما حيث طرح في مقالة مطولة له تحت عنوان هذا للمسرحية" أن الغريزة المسرحية الكامنة داخل الإنسان، تقوده إلى تمثيل الأدوار وتدفعه للبحث عن تحويل الواقع إلى ما هو أفضل، وعليه فقد جادل أفرينوف بعدم وجوب محاكاة المسرح للحياة لأن تصبح ما يشبه المسرح في أفضل حالاته"[1]، فهو يعتمد على المواقف دون محاولة التركيز على الحكاية والحبكة، فأفرينوف يدعو إلى مسرحه المسرح لأنه من أنواع اللعب التي يمارسها الإنسان" ولهذا فهو يعتقد أن المسرح وغيره من العروض الفنية، وسائل لازمة للإنسان لكي يحيل اللعبة إلى شيء أجمل وأشهى أكثر منطقية" [2]، فنستطيع القول أن المونودراما اعتبرت لعبة يقدم فيها الممثل نفسه أمام المتلقي بغية إشراكه في تجربة الشخصية مباشرة عن طريق تحقيق رغباته، فقد كتب أفريندوف العديد من المونودراما أبرزها – الجدار الرابع- سنة 1915، و- فيزور- سنة 1912، وتبقى مسرحية – مسرح الروح – من أشهر المسرحيات التي قدمها والتي " تضمن أفكاره فيما ينبغي أن يكون عليه المسرح فوضع لها عنوانا ثانويا هو – دراما أحادية- وتوضع على نحو هزلي عموما مع تنوع الشخصيات التي يمكن لأي شخصا أن يتقمصها في نظر مراقبين مختلفين" [3]، فقد كتب هذه المسرحية سنة 1912، وتحكي قصة أستاذ جامعي يصر على شرح أن لكل فرد منا صورا متعددة من –أنا- لتكون شخصية الإنسان يطرحها في فكرة (أنا = س/ 3) أي مركبة من ثلاثة – أنا- فالأولى هي العقل والثانية هي الشعور أما الثلاثة هي الخلود، فكل واحد منها تجعل من صاحبها يشرد في هذه الدنيا، فاختلفت حالة الإنسان وطباعه من مرحلة لأخرى، فأفرينوف يحاول أن يبرهن" أن الأشياء المادية لمختلف الناس في صورة مختلفة وليس هذا فقط بل حتى الشخص الواحد ينظر إلى هذه الأشياء نظرة مختلفة" [4]، أما إذا نظرنا جليا في العنوان الثاني للمسرحية وهو

---

[1] Boctt ,Oscar G: History of Theatre Boston, Allynand Bancon. Inc, 1974, p.503.

[2] سعد آرديش: المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،سوريا، 1979، ص.222- 223.

[3] جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحمان الجبلي، بغداد، سلسلة المؤمن, 1990، ص.164.

[4] الأدرايس نيكولا: المسرحية العالمية، مرجع سابق، ص.264.

دراما أحادية فقد يتبادر إلينا أن أفرينوف قصد أحادية الشخصية رغم تنوع الشخصيات، " لقد استطاع أفرينوف أن يخرج من أبحاثه الطويلة في نظرية المسرح بنظرية جديدة في الدراما المسرحية، هي نظرية الدراما الفردية أو الذاتية MONOD RAMA و فيها نرى كافة الشخصيات من وجهة نظر البطل، فإذا كان يتصور حبيبته مثلا، رأيناه في صور ملاك، بينما أباها في صورة وحش" [1]،إن المونودرامات عند أفرينوف تحمل صبغة تعبيرية، صرخة من داخل الذات احتجاجا على أوضاعها.

كما نجد أيضا أنتوان تشيخوف، الذي يعد من أهم المؤثرين في المسرحية العالمية الحديثة حيث اهتم بشخصية وتحليلها من خلال الاستعانة بالمونولوج أكثر من اهتمامه بالحدث, فاتصفت مسرحياته "بأنها مسرحيات تقوم على الاعتراف، أو الإفصاح عن الجوانب الذاتية" [2]، حيث ترك الشخصيات المعروفة في المسرح القديم، مجتنبا جرائم الحب والمؤامرات، وأوجد لمسرحه نوعا آخر من الشخصيات عبارة عن" أناس يضنيهم السأم وركود الحياة فيشرعون في الانتحار، وآخرون يثرثرون بلا غاية وقد غفلوا عم إدراك المفارقات المؤس سة التي تنطوي عليها حياتهم، بينما تحلم مجموعة أخرى بأحلام بسيطة ولكنها مستحيلة التحقق" [3]، فشخصياته عبارة عن أناس يائسين لا يدخلون في صراع مع الأقدار، يستسلمون بدون المحاولة وإرادتهم ضعيفة، ذلك " مأساة العصر الحديث في نظره هي مأساة الضياع سعد والمهمة التي تشغل إلا ريثما تخبو، مأساة الذي لا يهبون لمقاتلة القدر، بل يتلقون صفعاته صاغرين لا يملكون إلا أن يأملوا في مستقبل لا يوجد فيه قدر أو لا توجد فيه صفعات"، فطل هذه

[1] سعد أدريش: المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص.226.

[2] ريموند وليمز: المسرحية من إبسن إلى،تر: فايز إسكندر، مر: سعد محمد خطاب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، ص.207.

[3] صبري حافظ:مسرح تشيخوف، بغداد، دار الحرية للطباعة، الجمهورية،1973، ص. 18.

الأفكار قادته إلى كتابة مسرحيات من فصل واحد" وظف فيها خبرته الفنية بوصفه كتاب قصة قصيرة بما تنطوي عليه من قدرة فائقة على التركيز وعلى خلق الشخصية الإنسانية"[1]

من أبرز كتابته في هذا النسق مسرحية- ضرر التبغ- سنة 1886 كما كتب – أغنية التم- سنة 1887؛ حيث تدور حول ممثل هرم وسك الوحشية والإهمال والانكسار ، وهي مونودراما يبوح من خلالها الممثل العجوز فاسيلي فاسيلفيتش بحالاته ومعاناته ، فتبذأ المسرحية وهو جالس وسط المسرح مرتديا ملابس مهرج محاط بكومة من الملابس ويكون مخمورا، وعندما يستفيق يجد نفسه وحيدا كممثل عجوز لا قيمة له، وهو الذي قدم أعظم الشخصيات وأفضل الأدوار على خشبة المسرح، فيشرع فاسيلي باستذكار أهم وقائع حياته ويقضي حياته يفضي بهمومه واغترابه عن محيطه الاجتماعي الذي كان السبب فيما هو عليه" [2]، ويظل إيقاع الذكريات في التصاعد خلال مونولوج ستفيتلوفيدوف الطويل ويكثف لنا تصاعده عن الأماكن جديدة وعن مناطق جديدة من حياته، وحينما نبلغ ذروة إحساسه بالتبدد والضياع ولا ينزلق بنا الكاتب في وهاد العاطفة الزائفة، ولكن يغرق هذا الشجن العاطفي المرتفع في مجموعة من المونولوجات المتقطعة من المسرحية الشهيرة" [3]، فيقوم الممثل باستحضار شخصيات المسرحيات التي قدمها في حياته الفنية من خلال البوح الذاتي المباش ر، فنسمع من خلاله صراخ الملك لير وغضبه وصوت عطيل النادم، كل هذه الأصوات في ذات الممثل تجعلنا " نستمع إلى صوت سفيتلوفيدوف وهو يعاني من الضياع والتبدد والوحشة، وهو يودع عالمه كما ودع عطيل تاريخه ومعاركه وأمجاده من خلال هذه الأغنية الأخيرة الجميلة ذات الإيقاعات الثرية المتداخلة" [4]، فهذه المسرحية وما فيها من الإنسانية من خلال تمثيل الماضي الزاخر والاستغاثة الأخيرة له.

---

[1] المرجع نفسه، ص.175

[2] علي الراعي: مقدمة ترجمته للشقيقات الثلاث، سلسلة روائع المسرح العالمي،القاهرة، مكتبة الخانجي،1961، ص.10.

[3] صبري حافظ: مسرح تشيخوف،مرجع سابق، ص.55.

[4] المرجع نفسه، ص.64.

وهنا أيضا عدة كتاب من الروس ودول أخرى، تحصلوا أيضا على عدة جوائز من أبرزهم الروسي فلاديمير، والألماني ديوركوس و اليوناني يانيس ريتوس، والإنجليزي أيان فروست، وجان كوكتوفي، والإسكتلندي رينوسيتنا، وغيرهم من الكتاب الذين وصلوا إلى العالمية من خلال مسرحياتهم.

المطلب الثالث : جذور المونودراما عربيا وتطورها

عرف ترثنا العربي فنونا شعبية وأدبية كثيرة منها من اقترن بالنشاط المسرحي والتمثيلي، حيث كانت تقام هذه الفنون في الطرقات والساحات العامة،" فلقد شهدت مجالس الخلفاء والأشراف في العصرين الأموي والعباسي ظاهرة المحاكين الذين امتدت عروضهم إلى الشوارع والطرقات العامة"[1]

ويعتبر الحاكي من أبرز من مهد لظهور المونودراما عربيا، فالحاكي هو" شخص واحد يقوم بأداء أدوار متعددة، مقلدا الآخرين بشكل ساخر، إرضاء لما يعرض في حضرتهم سواء الخلفاء وحاشيتهم أو الجمهور لغرض الكسب المادي"[2]، فالهدف الأول للحاكي كان التقليد بالصوت والحركة والإيماءات، كل هذا من أجل إضحاك، وإمتاع الجمهور وتحقيق الفرجة والاستحسان، ويصف الدكتور محمد حسين الأعرجي ب" أنها في الغالب كانت تقوم على طريقة يقدمونها بين يدي محاكاتهم شخوصا، ولابأس بعد ذلك أن يتقمصوا وهو في سياق القصة أكثر من شخصية فيها يحكونها في هيئتها وصوتها تفريقا بينها وبين الشخوص الأخرى، كما أن محاكاة هؤلاء كانت تقوم على المبالغة والارتجال، مما يقربها من الكوميديا المرتجلة"[3]

ويروي ابن أبي عون الكاتب في مخطوطة –الأجوبة المسكتة–نقلا عن الشابشتي قائلا" أنشد جرير شعرا فقال له مخنث ويل لي يا بابا، فقالوا له أسكت ويلك يا جرير، قال وأي شيء يقدر لي؟ إن هجاني أخرجت أمه في

[1] د. حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتاريخها، مرجه سابق، ص.38.

[2] زهير كاظم فرج: التراث العباسي وأثره في المسرح العربي، رسالة ماجستر بغداد/جامعة بغداد 1987،ص.38.

[3] محمذ حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب،بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ط، ص65.

الحكاية"[1]،فهذه الرواية تدل وإن لم يكن بطريقة مباشرة عن وجود المحاكين أو بعبارة أخرى الممثل الهزلي" القادر بمفرده على تقديم مشاهد تمثلية (مونودرامية) أمام حشد من الناس بهدف السخرية والتهكم على خصومه "[2]

وقد تناولت العديد من كتب التراث والتاريخ العربيين في العصر العباسي مكانة المحاكين والمقلدين، ودورهم في رسم الفرجة والبهجة على الناس، حيث تذكر تمارا ألكسندروفا بأنهم" كانوا في البدء يستعرضون فنونهم في أوقات الأعياد الإسلامية فقط، وبالتدرج توسع أفق عروضهم حتى اتخذ شكلا دنيويا اعتياديا بحتا "[3]؛ وجاء في كتاب – البيان والتبيين– للجاحظ أخبار عن المحاكين، فيذر منهم أبا دبدوبة والمسعودي، ومن أبرز المحاكين الذين ذكرهم ابن الغزالي الذي كان يجتمع حوله أكبر عدد من الناس فيحكي لهم النوادر بأسلوب تمثيلي هزلي " كان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمه كلامه إلا يضحك"[4].

لقد كان المحاكون يتميزون بمهارات صوتية وحركية وكذا موهبة التقليد، تأهلهم لتقديم مختلف الشخصيات ببراعة ودقة، والاعتماد على عنصر أساسي وهو الارتجال، فعمل المحاكي هو نشاط تمثيلي رغم جمعه بين الرواية والحركة التقليدية التمثيلة، فأداءه هو أداء خارجي شكلي ويهدف إلى شكل واحد الإمتاع والفرجة.

فيمكنا أن نعتبر فن المحاكي شكلا من أشكال فن الممثل الواحد، رغم محدودية الجانب الفني فيه، فضلا أنه لم تطرأ عليه تغيرات فنية من حيث الشكل والمضمون، فلم يتطور ولم تتغير أساليبه ومضامينه التمثيلة، فانتهى كما بدأ شأنه شأن الفنون التراثية الأخرى.

---

[1] محمد يوسف نجم: صورة من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة أفاق عربية،بغداد، ج.3، 1977، ص.61.

[2] عواد علي: جذور المونودراما في التراث العربي، جريدة القادسية، بغداد1987، ص.04.

[3] تمارا ألكسنروفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن ، بيروت، دار الفرابي، د ط، ص60.

[4] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الأندلس، 1966، ص.163.

ومع بداية القرن العشرين ظهرت عروض أخرى هزلية للمثل الواحد ،كانت عبارة عن فواصل فكاهية تقدم في الحفلات، أيضا في مدة الاستراحة ما بين الفصول المسرحية الطويلة" ومن هؤلاء الممثلين نجيب الريحاني وعزيز عيد وعلي الكسار، الذين مارسوا هذا النشاط في مستعل حياتهم الفنية" [1]، وشهدت مصر إقامة حفلات داخل نادي الأهلي، حيث كانت عبارة عن قصائد تمثلية، فيقول محمد تيمور في هذا الصدد:" شاهدنا زكي طليمات يؤدي قصيدة المنفلوطي في تمثيل الموقف بين عبد الله ابن الزبير وأمه يوم حصاره، وكذلك شاهدنا يوسف وهبي في تباشير فنية، فكان يلقي مناجيات (منولوجات) غنائية هزلية أشهرها مناجاة هتش كو "[2]

وكذلك نجد يوسف وهبي الذي استهل حياته الفنية بإلقاء المونولوجات الكوميدية بطريقة غنائية شأنه شأن العديد من الممثلين الذين سبقوه، وهو" مغني في التقطه أهل الفن، ورشحوه أول الأمر للغناء على مسرح بونتانيا ليلقى بعض المونولوجات بين الفصول في مسرحيات جورج أبيض" [3]،فقد قدم هؤلاء الممثلين عروض مسرحية، بسيطة بالطريقة هزلية، أقرب إلى المونولوج الغنائي الشعري، حيث كانت تهدف إلى الترفيه وتسلية المتفرجين وإضحاكهم.

كانت أوربا هي المنشأ الحقيقي لفن المونودراما، ولكن ما عرفه تراثنا العربي وعلاقة الشخصية بفن الراوي والحكواتي وغيرها من الفنون الشعبية الأخرى أدى إلى شيوع عروض الممثل الواحد خاصة في مصر والعراق وأقطار عربية أخرى، حيث كانت هذه العروض عبارة عن عروض هزلية لتلك الفنون الشعبية، مهدت لمعرفة فن المونودراما عربيا واكتشافه، وتحمس المسرحيين العرب لهذا الشكل المسرحي الجديد الذي ينفرد به الممثل الواحد مع الجمهور " حتى

[1] د. حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص.64.

[2] ريتا عوض: أدبنا بين الرؤيا والتعبير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص.15.

[3] محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، القاهرة، المطبعة النموذجية، د.ط، ص.67

بات اهتمام المسرحيين العرب في مصر والعراق وأقطار المغرب العربي بالفن المونودرامي يفوق اهتمام الكثير من الأقطار، العربية فصارت تقام مهرجانات مسرحية خاصة بهذا الفن"[1].

كما كان هناك أسباب أخرى قد تكون السبب أيضا في ظهور ظاهرة المونودراما في الوطن العربي، ومنها الارتكان إلى العامل الاقتصادي الذي دفع الكثير من الممثلين والمخرجين لهذا الفن، وهذا بسبب غلاء الديكور والسينوغرافيا، وأيضا التكاليف الباهظة التي تستلزمها المسرحية الدرامية المتعددة الشخوص، كما يعد التجريب عاملا مهما لظهور هذا الفن، علاوة على سهولة كتابة المونودراما مقارنة بالمسرحية الحوارية ذات الفصول العديدة، فنجد الدكتورة نهاد صليحة تتساءل : " أ ن تكون دلالة الإقبال على المونودراما هي أن الإنسان العربي قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره، والالتحام مع هيئاته ومؤسساته في صراع بناء، والإمساك بتلابيب التاريخ فالتف بفرديته، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي، بعد أن يئس من الخلاص الجماعي"[2].

إذا ما تعمقنا في تاريخ المونودراما العربية، فنجد أن المسرحيين العرب في بداية الستينيات" لم يطلعوا على النصوص المونودرامية الحديثة التي تلجأ إلى العناية في رسم الشخصية المونودرامية والغور في دواخلها وتحرير طاقتها الداخلية من خلال زجها في جو نفسي وطقس خاص " [3]، وتعد مسرحية الشاعر الدكتور أحمد زكي أبوشادي تحت عنوان – ابن زيدون في سجنه – التي كتبها عام 1954" حيث نشرته مجلة البعثة في الكويت في عددها الثاني الصادر في شباط 1954، كما أن هذا النص منشور أيضا في كتاب مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية لمؤلفه خالد سعود الزيدي الصادر عام 1982، عن شركته الربيعات للنشر والتوزيع" [4]، تحمل مواصفات عامة للنص المونودرامي، فهي تتضمن شخصية واحدة متمثلة في الشاعر ابن زيدون الذي يناجي وحيدا في السجن طيف

[1] د. حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص.62.
[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص.153.
[3] د.حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص.64-65.
[4] المرجع نفسه، ص65.

حبيبته، " غير أن هذا النص يفتقر إلى الكثير من الشروط الدرامية الرئيسية، إذا هو يميل إلى الشعر أكثر منه إلى الدراما ومتطلباتها" [1]، فاستخدم الشعر العمودي فبدأ نص المسرحية أقرب إلى شكل القصيدة منه إلى الشكل الدرامي المسرحي.

فهي لا تتوفر على معالجة سيكولوجية للشخصية، ورغم هذا تبقى من المحولات المبكرة في تاريخ المونودراما العربية، التي مهدت لظهور نصوص أخرى، تعد السنوات الأخيرة من الستينيات المرحلة التأسيسية الحقيقية للمونودراما، حيث شهدت تجارب مسرحية كانت مؤهلة دراميا وفنيا لتؤسس المونودرما عربية وحديثة، ومن أهم هده التجارب نذكر منها حسب التسلسل الزمني :

."مسرحية بيت الجنون، تأليف توفيق فياض، وقد نشرت عام 1965 وصدرت عن مطبعة الإتحاد لتعاونية حيفا–فلسطين.

.مسرحية بقبق الكسلان، تأليف ألفريد فرج، ونشرت عام 1965 عرضت في موسم 1966.

.مسرحية النقشة، تأليف الطيب صديقي، كتبت في سنة 1969 وقدمت في المهرجان المسرحي الإفريقي الذي نظمته الجزائر في العام نفسه"[2].

من خلال هذا نلاحظ أن المسرحيتين الأوليتين قد تزامن نشرهم وهما في منطقتين عربيتين مختلفتين فيمكننا القول أنهما تحملان الريادة لتأسيس فن المونودراما عربيا، أما مسرحية النقشة للطيب صديقي كانت أول مسرحية مونودرامية في منطقة المغرب العربي وهذا ما يؤكده الباحث الزبير بن بوشتي في قوله: " إن الصديقي بحكم ريادته وسبقه للتعريف بشتى المدارس الغربية وعمله على إضافته إلى الحكم الإبداعي للمسرح المغربي تلهمه صفة الباحث

[1] المرجع نفسه، ص65.

[2] د.حسين علي هارف: المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ض.67-68.

والمنقب والداعية الأول للتجريب، من خلال مساهمته، على صعيد الاقتباس والإخراج وتحت ضوء هذا المعطى، أمكننا الوقوف على الحقيقة التي ألهمت هذا الفنان صفة الريادة لتجربة مسرح الممثل الواحد والتي تمثلت في عمله النقشة"[1].

وقد اقتبس مسرحيته عن يوميات أحمق للروسي غوغول، فأدخل عليها تقنية مناجاة نفسية للشخصية المونودرامية مليئة بواقع الحياة وذلك" عبر كابوس تتخللها هلوسات ومطامح مجهضة، فكل شيء يبدو كقداس انفرادي وكشعيرة ملؤها الاغتباط أو كاستعاضة على الواقع الذي يشع في ثنايا الحلم ويواجه الواقع المبتذل" [2]، فهذه المسرحية اقتربت كثير من موصفات المونودراما من خلال الحدث النفسي والشخصية المركبة التي تفيض هذيان وأحلاما " وهذا الرأي كان قد تأكد نقديا وفنيا عندما أخرجها الصديقي في المهرجان الإفريقي عام 1969 مستعينا بالقدرات الهائلة للمثل الجزائري سيدي أحمد أكومي الذي أضاف إلى الشخصية بالقدر الذي أضافت له الشخصية بالمقابل "[3].

تبقى مسرحية بقبق الكسلان محاولة مسرحية قدمها ألفريد مستفيدا من الحكاية الشعبية، فاستغلها استغلالا كوميديا مسرحيا، حيث كانت استجابة لتلك الدعوة التي أطلقها توفيق الحكيم للبحث في مصادر التراث العربي قالبا مسرحيا ودراميا يمكن الاعتماد عليه في خلق مسرح ذو هوية عربية.

مع بداية السبعينيات ظهر الكثير من الكتاب في مجال المونودراما واتخذوها ملجأ لهم، وخاصة على الصعيد المغربي العربي ومصر وسوريا والأردن، حيث تأسست العديد من الملتقيات التي تدرس المونودراما والعديد من المهرجانات التي تعتني بهذا النوع من الفن وكان " أول ملتقى للمسرح الفردي المنظم من طرف جمعية الفن السابع

[1] خال سعود الزيد: مسرحيات يتيمة في مجلات كويتية،الكويت، شركة الربيعات للنشر والتوزيع،1982، ص.131.
[2] الزبير بن بوشتي: مسرح الممثل الواحد: تجربة الكم والكيف، جريدة الأنوار،المغرب، ع46، 19سبتمبر1987، ص.1.
[3] د.حسين علي هارف: المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص1.

سنة 1977 بالرباط"[1]، حيث كان المسرحيون المغاربة متحمسين لهذه التجربة الجديدة، هذا يعكس مدى تأثير المسرح الطليعي الطموح إلى تغير الجذر وخلق روح الإبداع لممارسة مسرحيات فيها حرية وإبداع ومعالجة قضايا تلك الحقبةومن أبرز الكتاب والمخرجين الذين أبدعوا في ميدان المونودراما نجد :

الطيب الصديقي: وهو كاتب مسرحية النقشة 1969.

نبيل الحلو: كتب العديد من النصوص المسرحية ومن أبرزها مونوداما شريشماتوري، "مسرحية شريشماتوري لنبيل الحلو أقرب ما تكون من ألوان مان شو فيها فن السامر والمداح والحكواتي "[2]، وتناولت هذه المسرحية الإمبراطور الذي تخيل الحرب التي خاضها مختلف الأعداء الطامعين في إمبراطورتيه، بأنها حرب فاشلة فقد أحد نبيل الحلو " في التقصي عن اللغة المسرحية المتميزة في الشكل المسرحي المنفرد وجعل من قضايا النايس في كل أنحاء الدنيا فضيحة الإنسان الفرد وخاصة منه الذي يشعر بالظلم والاهانة والاضطهاد والتسلط "[3]، فنلاحظ أن الشخصية في هذه المسرحية المونودرامية قد لاحت بإدانة كل الطحالب المجتمعية المساهمة في إحباط الظروف الواقعة مع أخر صيحاته المفجعة وهذيانه الفلسفي، لتضمحل كل قواه وتتبخر كل أماله في الانعتاق، مستسلما لواقع هزيمة إمبراطورتيه.

محمد الكغاط: تأثر بالصوفية ومن أهم نصوصه المونودرامية – بشار الخير–حيث تعيش فيها الشخصية غربة زمنية تأثر نفسيا عليها، فلجأ البطل في هذا العرض إلى الرقص والغناء في عالم فلسفي من أجل علاج نفسه.

كما ظهر المونودراما في الخليج متأخرة عن ظهورها العربي ، ففي الإمارات كانت اول مونودراما للمسرحي الدكتور حبيب غلوم في العام 1989م، وهي نصه– لحظات منسية – المعدة عن نص للكاتب العاقي جليل القيسي،

[1] د.حسين علي هارف: المونودرما وتأريخها، مرجع سابق، ص71

[2] الزبير بن بوشتي: مسرح الممثل الواحد: تجربة الكم والكيف، مرجع سابق، ص. 2.

[3] عبد الكريم برشيد: المسرح المغربي في السبعينيات، مرجع سابق، ص.86.

وأدت دورها الممثلة سميرة أحمد، وقبلها بأربع سنوات وتحديدا في العام 1985م، قدم المسرحي البحريني إبراهيم خلفان المونودراما الأولى في مملكة البحرين بعنوان – عطسة بومنصور- وجسد شخصيتها الوحيد عبد الله ملك، بينما كانت بداية المونودراما في المملكة العربية السعودية من الطائف، اذا قامت جمعية الثقافة والفنون بتقديم مونودراما تحت عنوان – صفعة امرأة – عام 1985، وكانت من تأليف عبد العزيز الصقعبي، ومنذ تلك البداية أفتتن بهذا الفن عدد من المسرحيين الذين وجدوا فيه مغامرة فنية، حيث تم تأصيله آن ذاك.

عندما استفحلت هذه العروض المومونددرامية نتج عن ذلك إقامة مهرجانات لها، لهذا أطلقت الإمارات مهرجان الفجيرة للمونودراما والذي يستضيف فرق مسرحية عربية وأخرى أجنبية سنة 2003 تبعتها جمعية الثقافة والفنون بالطائف، وأقامت مهرجانات الأولى للمونودراما في ذات العام.

ومن أهم المونودرامات العربية نذكر: (بيت الجنون) للفلسطيني توفيق فياض و(النقشة) لطيب صديقي، و(الوجه والمرآة) و (ماجدولين) و (جنائزية الأعراس)و (رحلة العطش) و (عكاز الطريق)و (سرحان المنسي) و(برج النور) و (زكروم الأدب) لعبد الحق الزروالي و (الناس والحجارة) لعبد الكريم برشيد و(شريشتاموري –و يوميات مجنون – وبلوبالبوف) لنيل لحلو و(السباق - إفتحوا النوافذ -الزغننة) لحوري الحسين و(اندحار الأوثان) و (بشار الخير) لمحمد الكغاط، و(حميدو) لشفيق السحيمي.

وكذلك (صمت له كلامه) لعبد الرحمان بن زيدان، و(تارت) للمصري السيد محمد علي، و(الحصان) للمصري كرم النجار،و(يوم جديد) و(الإشاعة) و(من العطس ما قتل) و(يوميات عصفور) للمصري أمين بكير، و (لحظة صدق) للمصري نهاد جاد، و(بقبق كسلان) للمصري ألفرد فرج، و(الأيدي البيضاء) و(نادي النفوس العارية) للمصري محمد الباجس، و(القيامة) (والزبال)و(حال الدن) للسوري ممدوح عدوان ناهيكم عن المسرحيات التي كتبها كتاب كبار آخرين من جميع ربوع الوطن الخليجي والمصري والمغاربي.

المبحث الثاني: المونودراما الجزائرية في مرحلة ما قبل الاستقلال

إن الحديث عن موقع المونودراما في مسيرة المسرح الجزائرييفرض علينا بالضرورة الكلام عن المسرح كموضوع لهذا وقبل الشروع في بحث ظاهرة المونودراما وطبيعة حركة الممثل ارتأينا ضرورة إثراء هذا الحقل المعرفي ببحث ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري وسيتم التركيز على نقطتين أساسيتين طالما شغل الباحثين في ميدان المسرح الجزائري؛ تتعلق الأولى بإشكالية غياب المسرح من الثقافة الجزائرية إلى غاية 1921، وتتعلق الثانية بارتباط المسرح الجزائري منذ ظهوره بظاهرة "السكاتشات"، أو التمثليات القصيرة المضحكة.

المطلب الأول : ظاهرة غياب المسرح في الثقافة الجزائرية غلى غاية 1921

مما لاشك فيه أن الجزائر كغيرها من البلدان العربية لم تعرف المسرح بمفهومه المتعارف عليه إلا في بداية القرن العشرين، بيد أن تراثها لم يخل من الفنون القصصية والتمثلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة، فقد عرفت الجزائر قبل القرن التاسع عشر وقبل استفاقتها المسرحية فنونا شعبية مختلفة لقيت رواجا كبيرا وكان جمهور لا يستهان به، ويأتي في مقدمة هذه الفنون التمثلية " القر قوز" وهو- نوع من مسرح الدمى- الذي ذهب بعض الدارسين إلى أنه دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم للتسلية وقت الفراغ، خاصة في شهر رمضان، وأول ظهور له كان في المدن والمناطق التي يتجمع فيها الأتراك، ثم انتشر بعد ذلك عبار كامل البلاد ففي رحلات الأوروبيين الذين زاروا البلاد في القرن التاسع عشر إشارات كثيرة في عروض القر قوز التي حضروها في أماكن متفرقة من أراضي الجزائر[1]، ولأن هذا التعبير الفني استطاع أن يستنفر المحتل الفرنسي، فقد لجأت سلطات الاحتلال سنة 1843 إلى إصدار قرار يمنع إقامة عروضه بدعوى أنه يحرض على الثورة ضدها، ويقدم الفرنسيين في صورة ساخرة[2].

[1] Arlette, Roth, Le Théâtre, Ed : Maspero, paris1967, P.15.
[2] Voir, Jacob, Iandau, Études sur le Théâtre et le cinéma arabes, Traduit, DE L'anglais par Francine cleach ,Ed.Maisonneuve et la Rose,paris, 1965 ,p.45

والحقيقة أن من يقرأ ما كتبه بعض هؤلاء الرحالة عن مضمون العروض التي شاهدوها يجد أن القر قوز قد استغل بالفعل في التحريض ضد المحتلين وفي السخرية منهم ومثال ذلك ما سجله " بوكار موسمو" في يومياته، حيث يذكر أنه شاهد سنة 1835 بمدينة الجزائر عرضا يغضب فيه القر قوز الضخم على وحدة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه فانهال على جنودها ضربا، كما ذكر " لاندو" نقلا عن الرحالة "دوشان" أنه شاهد تمثيليات للقر قوز يظهر فيها الشيطان مرتديا بزة جندي فرنسي، غير أن قرار المنع هذا لم يمحي أثار هذا النوع من الترفيه الشعبي لأنه تحول إلى السرية مثله في ذلك الأشكال التعبيرية الأخرى والذي ظل الشعب الجزائري متمسكا بها رغم الضغوط التي كان يواجهها، فإلى جانب القره قوز الذي ظل يحيا رغم مضايقات الاستعمار كانت هناك مظاهر احتفالية قريبة من الفن الدرامي من حيث توفرها على العناصر الأساسية التي يتطلبها هذا الفن وهي العرض والممثلون والجمهور.

ومن جملة تلك الأشكال التعبيرية " الحلقة و المداح" اللتان كانتا تعتمدان وكركيزة أساسية على ما سمي بالراوي ففي الحلقة مثلا كان جمهور المتفرجين يلتف حول الراوي ويستمع لإحداث القصة التي يرويها، بل ويراقبون باهتمام حركات الراوي فيبدو ذلك الجمهور وكأنه طرف في القصة، أما في المداح فكان يقوم بدور المغني ويؤدي مدائح دينية موضوعها الأنبياء والرسل مثل قصة سيدنا يوسف، وسيدنا إسماعيل عليهما السلام[1].

وبالرغم من الدور الذي لعبته تلك الأشكال التعبيرية طوال قرون من الزمن، إلا أنها لم تتطور إلى شكل مسرحي متكامل مثلما حدث عند الإغريق خاصة وأنها تضمنت بعض العناصر المسرحية التي أساستها الفرجة ** كما أنها لم تسهم إلا بقدر محدود في تأسيس الحركة المسرحية التي ظلت غريبة عن البيئة الجزائرية حتى مطلع القرن العشرين.

[1] ينظرإلى مخلوف بوكروح: "ملامح عن المسرح الجزائري" سلسلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر، 1982،ص.10.

والجدير بالذكر أن ما كانت تقدمه تلك المظاهر التمثلية عن بساطته كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي للمرحلة التاريخية السائدة آنذاك ولذا فطن الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على الجمهور وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب الفقير والمقهور وعلى هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين والرواة الشعبيين ورفض مجالسهم، ولا ريب في أن موقف الاستعمار العدائي من تلك الأشكال التعبيرية* * وممارستها كان عاملا أساسيا قد أثر تأثيرا سلبيا على تطور هذا الفن من ناحية، وعلى تطور الراوي من ناحية أخرى [1]، وعلى الرغم من كل ذلك فقد مثلت تلك الأنماط التمثلية أهم أشكال الفرجة المسرحية الجزائرية، التي ساهمت بقسط كبير في تحضير الأرضية لوجود مسرح جزائري.

ولعل المستقرئ لأشكال الفرجة المسرحية في الجزائر والمقدمة قبل سنة 1921 يلاحظ أنها لم تخرج عن حدود تلك الأشكال التراثية وهي الحلقة والمداح إلا بحلول تلك السنة حين لاحت في الأفق وفي العاصمة بالتحديد بوادر الممارسة المسرحية الناطقة بالعربية على النسق الأرسطي، ونعني بالنسق الأرسطي" شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث والإيهام ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل والخامل" [2]

ففي تلك السنة زارت فرقة جورج أبيض المصرية الجزائر ضمن جولة قامت بها في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب، هدفها نشر المسرح في تلك المناطق وعلى الرغم من أنها لم تحقق نجاحا كبيرا من حيث إقبال

[1] أنظر ميراث عيد: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية،" إنسانيات، تصدر عن مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية الثقافية، عدد 12 سبتمبر/ ديسمبر، وهرن، الجزائر، 2000.

[2] عبد القادر علولة: مقدمات مسرحيات علولة، القوال، الأجواد، اللثام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة، رغاية /الجزائر، 1991، ص09.

** بقي القره قوز يقدم في منازل بعض أثرياء مدينة الجزائر، وأيضا في بعض المدن الأخرى في غفلة من عيونالإدارة الاستعمارية مثل ذلك العرض الذي شاهده "دوشان" 1847 في مدينة مستغانم، وذلك الذي شاهده "مالتسان" سنة 1862 في إحدى مقاهي قسنطينة.

الجمهور على عروضها إلا أن هذه الزيارة كان لها عميق الأثر في نفوس الجزائريين لاسيما الطلبة الشباب، اذ جعلتهم يشعرون بأهمية المسرح، ورسالته وهو ما أكده سعد الدين بن شنب بقولة:" إن العروض المسرحية لجورج أبيض إن لم تثمر فهي لم تكن عديمة الجدوى، فبتأثر منها تجمع بعض البورجوازيين المثقفين وبعض الطلاب وحاولوا تثقيف الجمهور وتنمية ذوقه المسرحي "[1].

وقد تتجلى ذلك التجمع في تأسيس بعض الجمعيات الثقافية والفرق المستقلة التي جسدت بدورها المبادرات الأولى للممارسة المسرحيةة الجزائرية الناطقة بالعربية الفصحى، وقد تمخض عن هذه المبادرات أول تجربة جزائرية باللغة العربية الفحصى عنوانها" الشفاء بعد الغناء" ألفها " الطاهر علي الشريف" ضمن إطار عمل " جمعية المهذبة" وذلك سنة 1912 وتوالت بعد ذلك عروض هذه الجمعية وعروض جمعيات أخرى مثل " جمعية محبي الفن" التي قدمت عرضا مسرحيا بمدينة قسنطينة في سنة 1921 م تحت عنوان "الثري النبيل" و " جمعية التمثيل

[1] سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر،تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الاعلام والثقافة، العدد55 يناير/ فبراير، الجزائر، 1982، ص30.

** الجدير بالذكر أن الأشكال التعبيرية التقليدية لم تكن مقتصرة على الجزائر وحدها، فالواقع يؤكد أن العالم العربي قد عرف أشكالا مماثلة، وقد ثار جدل كبير بين الدارسين والمؤرخين للحركة في العالم العربي حول هذه الظاهرة، حيث يرى البعض أن هذه الأشكال الفنية البدائية المعروفة في التراث العربي ليست مسرحا لانها خالية من المقومات الأساسية التي تقوم عليها الدراما، فضلا عن أنها لا تنطلق من التفكير في نقد الحياة، بقدر ما تهدف إلى التسلية، وتنبع في الغالب من الحاجة للتعبير عن حالة شعورية خاصة، وينفي أصحاب هذا الاتجاه وجود المسرح في البيئة العربية، وأن معرفة العرب للمسرح تعود إلى إحتكاكهم بالحضارة الأوربية في منتصف القرن التاسع عشر، في حين يرى الطرف الاخر وجود بذور مسرحية في الثقافة العربية، ويؤكدون أن ظهور المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي، ويتجلى ذلك في تبني الكثير من كتاب المسرح للتراث.

العربي" بقيادة "محمد المنصالي" في سنة 1922 م وقدمت هي الأخرى مسرحيتين على خشبة الكورسال وهما " في سبيل الوطن" بتاريخ 29 ديسمبر1922 م و "فتح الأندلس" بتاريخ 25 جوان 1923م[1].

وهي عروض تأثرت في مجملها بإشعاع الفرق المصرية الزائرة** لذلك قدمت نصوصها باللغة العربية الفصحى وحصرت موضوعتها في الموضع الاجتماعية الجادة أو التاريخية، إلا أنها مع كل ذلك لم تثر سوى اهتمام جمهور محدود العدد وهو ما أدى إلى توقف كل العروض المسرحية سنة 1924 م.

وبهذا يمكن القول أن الواقع الجزائري آنذاك لم يستسغ تلك المبادرات المسرحية وأكد لأولئك المسرحيين الأوائل أنهم أمام جمهور لا يستوعب اللغة العربية فتوارى المسرح نتيجة لذلك لمدة سنتين أي إلى غاية سنة 1926 م، وهي السنة التي عرفها فيها المسرح الجزائري تحولا حاسما في مساره، اذا اتخذ لنفسه شكلا جديدا محاكيا بذلك تلك الأشكال التعبيرية التراثية التي تمت الإشارة إليها سابقا.

حيث استبدل اللغة الفصحى في الحوار باللهجة العامية واهتم بعنصر التسلية والترفيه عن طريق إدخال الموسيقى والغناء في المسرح وعالج الموضوعات الاجتماعية بطريقة هزلية مضحكة فكانت هذه التجديدات كلها عناصر جديدة في ذلك المسرح الناشئ وكانت السبب الرئيسي في النجاح الذي حققه الثلاثي علالو، بشطرزي والقسنطيني[2].

هؤلاء الثلاثة الذين تركو بصمات واضحة في مسيرة المسرح الجزائري طيلة مايزيد عن 20 سنة (1926 – 1947)، بحيث أرسو تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري، وبخاصة مجتمع المدن الكبرى، فعل يد علالو كان

[1] ينظر إلى: أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، ط1، دار هوما لطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2005، ص.17.

[2] المرجع السابق، ص.21

ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بدرجة لمسرحية جحا وطبع رشيد القسنطيني بقوة هذه البداية وأعطها سماتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات والحوار واللغة، أما محي الدين بشطرزي فلم يقف عند حدود التأليف والإخراج والتمثيل والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية التي بفضلها تطورت الحركة المسرحية الجزائرية حيث أنشأ فرقا عديدة وكون جيلا مسرحيا، بل وتوصل إلى تكريس الموسم المسرحي بدار الأوبرا" المسرح الوطني محي الدين بشطرزي" حاليا، فعلى أيدي هؤلاء ساد نوع مسرحي جديد في الجزائر وهو فن الكوميديا، أو فن السكاش[1].

المطلب الثاني : ظاهرة السكاتشات

من خلال ماسبق تأكد لدينا أن المسرح الجزائري عرف ابتداء من سنة 1926 م تحولا جذيا على مستوى الشكل والمضمون معا ومن أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية الدراجة في الحوار بدل اللغة الفصحى والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا وأيضا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغنى والرقص أحيانا وكان علي سلالي أول من فتح الطريق عندما قدم يوم 12 أبريل 1926 م بمسرح الكورسال باب الواد مسرحية من ثلاث فصول وأربع لوحات بعنوان جحا[2]، وهي ملهات تروي قصة جحا، الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب، ثم جاءت مسرحية " أبو الحسن"، أو "النائم اليقضان" المقتبسة من ألف ليلة وليلة، ويذكر علالو في مذكراته بأن جريدة "لالبيش االجيريان" الصادرة بتاريخ 1927/03/24 م، علقت على المسرحية: " لابد لي أن أعترف أنني لا أفهم شيء من العربية، حتى تلك العربية المحكية التي استعملها السيدان علالو، دحمون في مسرحيتهما "أبو الحسن"، أو "النائم اليقظان"، ومع ذلك فقد تسليت كثيرا بمشاهدة هذه الكوميديا.. إنني لم أكن أقهقه كما كان يفعل الجمهور لردود أبو الحسن السريعة وردود أمه وكذلك ردود الخليفة، لكنني كنت أفهم تعبيراتهم الاشارية... ثم

[1] أحمد منور: مسرح الفرج والنضال في الجزائر، مرجع سابق، الصفحة20.

[2] المرجع نفسه، ص18- 19 .

إنه لابد من الاعتراف بأن مجهودهما يستحق التشجيع، حيث جعل المسرح في متناول جمهور غفير من أولئك اللذين تعتبر هذه العروض بالنسبة إليهم نعمة لم تكون في الحسبان"[1].

تفيد هذه الفترة، بأنها كانت البداية الطموحة، التي أوجدت جمهورا بدأ بتذوق متعة هذا الفن الجديد بعيدا عن ذوقه المعتاد، ذوقه الذي ألف أسلوب الحكي والحلقات، ومنه نستشفي أن المسرحي علالو كان بحق أول من وضع الحجر الاساس لبداية مسرح الجزائر، لتدعم هذه البداية فيما بعد بانضمام رشيد القسنطيني إلى فرقة زاهية سنة 1926 م والذي قال عنه بشطزي:" أنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة وروده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي"[2].

تعتمد السكاتشات على العرض المنوع الذي يجمع بين التمثيل والغناء والرقص والموسيقى والبهلوانية في الأداء كما تعتمد على الخيال بنفس القدر الذي يعتمد فيه على الواقع، فهي تطلب من الجمهور أن يتخيل إلى جانب ما يعرض أمامه واقعا، فهي بذلك تفترض أن يكون المتلقي مشاركا إيجابيا حينما يوظف المؤلف لغة الجماعة بينمها هو يخاطبه مجتمعه ويعالج ما يعانيه وما يحس به، وتبعا لذلك خضع فن الساكتش إلى أسلوب النقد والسخرية، التي كان الهدف منها التعبير عن معاناة المجتمع الجزائري في مستواه الثقافي والاجتماعي.

من هنا يتأكد لدينا أن ظاهرة السكاتشات تبرز تفرد بدايات المسرح الجزائري، وتؤكد أنه مسرح ترسخ من خلال العرض الشعبي المرتبط بذوق الجماهير غير المثقفة، لأنها ارتبطت منذ ظهور الغناء، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على

[1] علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عم فترة نشاطه المسرحي مابين 1926، 1932، تر: أحمد منور، منشروات التبين/ الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص31.

[2] أحمد منور: مسرح الفرجة والنظام في الجزائر،ص 20.

توصيل الفكرة وإطراب ذوق المتفرج، وهذا ما يفسر تقديم غالبيتها في المقاهي والاحياء الشعبية المزدحمة بالسكان[1] .

والخلاصة التي نصل إليها من تامل هاتين الظاهرتين:

أن المسرح قد ظهر متأخرا جدا ليس بالنسبة الى المسرح في الغرب فحسب بل وبالنسبة إلى بعض البلدان العربية مثل بلاد الشام ومصر وهذا بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر منذ سنة 1830 م لان الفرنسيين وإن كانوا قد أدخلوا فن المسرح للجزائر منذ وقت مبكر وأوصلوه حتى المدن الصغيرة كما أشار غلى ذلك العديد من الدارسين، فإن نظامهم الاستعماري أوجد فجوة عميقة بين الجزائريين والمعمرين حالت دون إقبال الجزائريين على الفن لمسرحي لانهم كانوا يتلقون بحذر كل ما يأتي من الفرنسيين ويمارسون ازائه نوعا من المقاومة السلبية تتمثل في مقاطعته على جميع الاصعدة الثقافية بالخصوص، أو غير ذلك على شخصيتهم الوطنية وقيمهم الروحية[2] .

اكتسبت الكتابة المسرحية الجزائرية طابعا خاصا لعدة اعتبارات منها عدم اعتماد الرواد الاوائل على الترجمة والاقتباس بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، بل إنهم اقترحوا نصوصا يمكن القول عنها أنها نصوص وظيفية، أي أنها مثبت من أجل العرض الشعبي، أيدي فنانين اتخذوا على عاتقهم مهمة تقديم العروض في الاحياء الشعبية مما جعل المسرح الجزائري يلبي منذ بداياته الاولى الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة ولأنه مسرح شعبي غير مثقف، فقد بقي بعيدا عن رجال الأدب حتى إن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للعرض المسرحي، ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات، بل إن الممثلين هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته

[1] ينظر إلى: مخلوف بركروح: ملامح عن المسرح الجزائري، ص15.
[2] ينظر إلى: أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص16.

في وقت لاحق من قبل زملائه كما كان يحدث مع رائد المسرح الجزائري رش يد القسنطيني، وهذا يفسر ارتباط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض والعروض فقط [1].

أما على صعيد الشكل والحوار، فتميز المسرح الجزائري باعتماده اللغة الدراجة وسيلة للتعبير وتوظيف للتقاليد الشعبية (الحلقة والمداح) وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانها على العناصر المشهدية الأخرى لدرجة يصعب الفصل بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية لأنهما متمازجتين ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي، وهو ما يتجلى بشكل بارز في فن السكاتش[2].

ولعل آخر ملاحظة يمكن إبداؤها حول هذا الموضوع هي أن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل لم يعتمدوا في تأليفهم لتلك المسرحيات على النماذج المسرحية الفرنسية التي كانت منتشرة في الجزائر في تلك الفترة، حتى وإن سلمنا بوجود تأثير فإنه لم يظهر في ظاهرة الاقتباس، بل ظهر في طريقة كتابة المسرحيات المعتمدة على تقنية مسرحية كلاسيكية، ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد وكذا اعتمادها على فن الاضحاك كما هو الحال في السكاش.

ومن خلال هذه الخلاصة نستنتج أن المسرح الجزائري في فترة ما قبل الاستقلا ل خال من المونودراما بشكلها الغربي، وإن كان البعض يعود بجذورها إلى تلك الأشكال التراثية، فينسب أبوتها إلى فن الحلقة على حد تعبير حفناوي بعلي: "ولعل التشابه بين المونودراما وفن الحلقة هو الذي دفع بالبعض إلى القول بوجود علاقة أبوة بينها، ففن الحلقة هو الجذر ومسرح الممثل الواحد هو الفرع" [3]، لكن بالملاحظة المتأنية لتلك التراثية الحلقة/ المداح بما

---

[1] ينظر إلى: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة المعرفة، يصدرها المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999، ص 474.

[2] ينظر إلى: أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص16.

[3] حفناوي بعلي: أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 275.

فيها فن السكاتش، نتبين أن لكل منها خصوصيته، وحتى فن الحلقة التي ينسب إليها الأبوة، فإنه يختلف عن المونودراما، في الكثير من الحيثيات.

وبغض النظر عن نوعية العروض المسرحية التي كانت تقدم "الحلقة أو المداح" أو حتى "السكاتشات"، فإن المهم أن تلك الحركة شهدت ركودا خلال الحرب العالمية الثانية لتعود بصورة أقوى مما كانت عليه قبل الحرب، لكن ما ميز هذه الفترة بشكل خاص هو ظهور المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد متزامنا مع المسرح المكتوب بالعامية بعد أن كان قد اختفى نهائيا من الساحة الفنية، لكنه عاد في هذه المرة في ثوب جديد، على يد كتاب جدد ينتمون في معظمهم إلى "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" ولكن رائدهم في الكتابة المسرحية آن ذاك هو "محمد العيد آل خليفة "[1].

ولأن الجزائر كانت آن ذاك لاتزال خاضعة للاحتلال، فقد تم تشديد الخناق على المسرح لدوره في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير غير أن نشاطه استمر حتى 1954 م حين اندلعت الثورة التحريرية وهي فترة لقي فيها المسرح ضغطا وتضييقا كبرين لأن المستعمر قرر سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة، وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية والفنية وهناك مر بفترتين مختلفتين من حيث طبيعة النضال: كانت الفترة الأولى من 1955 إلى 1958 م في فرنسا والثانية من 1958 إلى 1962 م في تونس[2] أما الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا، فلم تعرف الكثير من الإنتاجات بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي وعلى العكس من ذلك، ففي تونس أسهم المسرح بحكم عامل المكان في تعميق الإحساس بالكفاح النضالي ضد الاستعمار من خلال تقديمه لجملة من الأعمال

[1] ينظرإلى: أحمد منور: مسرح الفرجة والنصال في الجزائر، ص23.

[2] ينظر إلى: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، الجزائر، ص 21.

التي عالجت القضية الجزائرية لاسيما بعد أن تأسست الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني في شهر أفريل 1958 ليواصل المسرح الجزائري نشاطه إلى غاية الاستقلال[1].

المطلب الثالث : المونودراما في مرحلة ما بعد الاستقلال

1.1 المونودراما الحديثة في المسرح الجزائري:

من الطبيعي جدا أن تكون رسالة المسرح الجزائري سنة 1962 م امتدادا لمهمته التي قام بها قبل الثورة الجزائرية، لذلك اتخذت بعد الاستقلال سلسلة من الاجراءات التي حاولت أن تفعل دور المسرح في المجتمع، وأن تجعله موكبا للمرحلة الجديدة مرحلة ما بعد استعادة السيادة الوطنية، والسير به نحو ما يخدم الثقافة الوطنية، فقررت الحركة الجزائرية تأميمه، وقد تم بمقتضى المرسوم رقم 12- 63 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963 [2].

ولأنه عرف المسرح عهدا جديدا، كان لابد له من البحث عن موضوعات جديدة أكثر انسجاما مع تداعيات هذه المرحلة، لذلك اتخذ في مسيرة بحثه عن الجديد طريق المزاوجة بين التأليف المحلي، والاستعانة بخزانة المسرح العالمي، والاقتباس منه لأن الإنتاج الوطني آن ذاك لم يكن كافيا ليغذي الحركة المسرحية في الجزائر بمفرده وقد بلغت إنتاجات هذه المرحلة(29) مسرحية[3]، في الفترة الممتدة ما بين (1963-1972) في حين بلغت (23) مسرحية في فترة السبعينات، وهي الفترة الممتدة ما بين (1980- 1989)، أما فترة ما بين (1982- 1992) فقد عكست الركود الذي كانت تعيشه الجزائر وانعكاسه المباشر على النشاط المسرحي، حيث شهدت أحداثا مأسوية تسببت في تقلص نشاط المسرح الوطني، فبلغ عدد المسرحيات المقدمة آن ذاك (19) مسرحية.

---

[1] ينظر إلى: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائريي بين الماضي والحاضر، ص 21.

[2] ينظر إلى أحمد بيوض:المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926- 1989، سلسلة الأبحاث والدراسات، منشورات التبيين/ الجاحظية، 1998، ص 97.

[3] منشورات المسرح الوطني الجزائري، 1963- 1993، نوفمبر، دار الكهينة، الجزائر، 1993، ص 50.

وبما أن سبب وقوفنا على هذه المحطات هو التعرف على أمكانية وجود المونودراما بشكلها الحديث في المسرح الجزائري، فإنه يمكن لنا القول بأن المونودراما بشكلها الغربي لم تطرق عالم المسرح الجزائري إلا سنة 1969 م، فمن بين مجموع(53) مسرحية التي قدمها المسرح الوطني محي الدين بشطارزي هناك ثلاث مسرحيات مونودرامية. إلى جانب تقديمه لمسرحيتين مونودراميتين من إنتاج مسرح القلعة.

وعليه فإن المسرح الجزائري لم يعرف المونودراما بمعناها الحديث إلا في مرحلة ما بعد الاستقلال، وذلك حين قدم "عبد القادر علولة" سنة 1969** أول نص مسرحي مونودرامي بعنوان "حمق سليم"، الذي اقتبسه عن نص "يوميات مجنون" لنيكولاي غوغول (1809-1852) NIKOLAI GOGOL ، وهي مسرحية تدين الجهاز الإداري البيروقراطي، بوصفه جهاز يقضي على إنسانية الفرد حيث يمارس عليه قمعا شديدا، يصبح فيه الجنون، المخرج الوحيد من هذا الوضع، ويجسد هذا الجنون سليم الموظف البسيط الذي يقع في حب رجاء ابنة المدير، عندما يعلم بأنها مقبلة غلى الزواج من شخص له مركز اجتماعي عالي، فيتخيل نفسه ملكا لمملكة بيروقراطية ويحاول منع زواجها من هذا الشخص [1].

وقد عمد عبد القادر علولة، إلى تمثيل هذه المسرحية بنفسه، حيث عبر فيها بوضوح كبير عن منهجه الفكري، ففي هذه المسرحية تبنى علولة طرح مشكلات اجتماعية معقدة بشكل واقعي بارز مازجا بذلك بين منهجين في العمل هما:

**يشير أحمد بيوض في معرض حديثه عن هذه المسرحية إلى أول عرض لها سنة 1969 م، ليعاد عرضها (15) مرة سنة 1982 م، ارجع إلى أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره ص 104 في حين أشارت مجلة وزارة الثقافة في الربرتوار الذي خصت به المسرح الوطني الجزائري في عددها الممتاز رقم 06-07، إلى أن أول عرض للمونودراما "حمق سليم" كان سنة 1972، ينظر إلى: ربرتوار المسرح الوطني الجزائري: مجلة وزارة الثقافة، مجلة دورية، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الممتاز رقم 06-07، الجزائر، 2005، ص 22.

[1] منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، مرجع سبق ذكره ص .22

التحليل النفسي الاجتماعي كما يرى ذلك ستنيسلافسكي STANSLAVSKY، والملحمي التعليمي الذي دعى اليه بريخت [1].

وبهذه المحاولة يتأكد فعليا لعبد القادر علولة فضل السبق في ادخال شكل مسرحي جديد إلى المسرح الجزائري، فإلى جانب كونه استطاع إخراجه من دائرة الروتين والقالب الارسطو طاليسي بعودته إلى التراث، وإحياءه لمسرح الحلقة من جديد سنة 1972[2]، ما نجد مسيرة بحثه الجديد وتطويره قد سقت هذا التاريخ لتمتد إلى سنة 1969م، حيث أدخل أحد الأشكال الغربية إلى المسرح الجزائري وهو المونودراما وإن كان هذا الفن قد اشتهر في الجزائر ومنذ ظهوره بفن المونولوج، وقد عبر عبد القادر علولة عما اكتشفه بقوله: "إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصيا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا وإنما القضية، هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب، المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار، لأ ن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن؛ ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال(وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية [3]."

وبعد نص علولة تتابعت المحاولات، فظهرت مونودراما "حافلة تسير" والتي عرضت سنة 1985 م، وقد اقتبسها "أبو بكر مخوخ" عن مسرحية "سارق الأوتوبيس" لإحسان عبد القدوس، وهي تتناول حياة مواطن بسيط، يعيش

[1] منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي: مرجع سبق ذكره، ص 22.

[2] فتيحة بوزادي: التراث في مسرح المغرب العربي، مذرة لنيل شهادة الماجستر، كلية الآداب والعلوم الانسانية قسم الثقافة الشعبية، جمعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 1992/1991 م، ص 15.

[3] ينظر إلى أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سبق ذكره ص. 168.

حياة صعبة في محيط اجتماعي معقد يحاول من خلال تصوره لمجتمع مغاير عن أحلامه وآماله، بكنه سرعان ما يدرك حقيقة الواقع الذي يعيشه[1].

وفي سنة 1986 م قام المسرح الوطني بتكرار التجربة حيث قدم مسرحية بعنوان "جيلالي زين الهدات" وهي مسرحية مقتبسة من أعمال: "كارلوس كيروس تيليس" بقلم "محمد بن قطاف" [2] وهي تصور التأثير الشديد لكرة القدم على أنصار الفرق، من خلال شخصية جيلالي الذي يذهب بعيدا بمخيلته في تصوير انتصار فريقه قبل انطلاق المباراة، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتحطم وتتحول إلى حقائق مرة بعد إجراء المقابلة[3] .

وفي مطلع القرن علم 1989 م ظهرت أو ل تجربة في الانفصال عن مسرح القطاع العام في تأريخ مسرح ما بعد الاستقلال، والمبادرات قامت بها مجموعة من الممثلين وتمثلت في تأسيس فرقة مسرح القلعة، وقد قدمت هذه الفرقة أول عل مسرحي لها في 12 أفريل 1989 م بعنوان "العطية" ولم تكن هذه المسرحية الوحيدة، بل تلتها مسرحيتان من نوع المونودراما وهما: "آخر المساجين" و"فاطمة" وكلاهما من تأليف "محمد بن قطاف" وتري مسرحية "آخر المساجين" قصة عزيوز الذي يخرج من السجن بعد أن قضي به 27 سنة بسبب التحدث في السياسة، وبعد كل الأحداث التي عرفتها البلاد خلال هذه الفترة يطلق سراحه، ويعتبر عزيوز نفسه آخر المساجين، إلا أنه يكشف حقيقة جزائر التسعينات التي تثبت له أشياء كثيرة معاكسة تماما لاعتقاده [4].

[1] ينظر إلى: عبد القادر علولة: مقدمة مسرحيات علولة، القوال، الأجواد، اللثام، ص. 18

[2] أحمد بيوض:المسرح الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص.26

[3] منشورات المسرح الوطني محي الدين باش طارزي،مرجع سبق ذكره، ص. 46.

[4] فتيحة بوروينة: آخر المساجين، أو الأكذوبة الكبرى، جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 13 مارس 1992.

أما مونودراما فاطمة فقد تم عرضها سنة 1992، وهي تجربة أخرى متفردة لمسرح القلعة، حيث قدمت ولأول مرة مسرحية ممثلها إمرأة وهي "صونيا ساحل" وقد استعرضت من خلالها معاناة امرأة تعمل منظفة في البيوت، ومن ثم استعرضت معاناة المرأة كإنسان [1].

وهذا التحديد للمسرحيات المونودرامية لا يعني أن تجربة المونودراما التي لازالت تعرف في الجزائر بفن المونولوج اقتصرت على هذه المسرحيات المعروضة على خشبة المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، فحسب بل إنها طالت المسارح الجهوية المعروفة، إلا أنها ظلت تجارب قليلة عن بزغ مسرح الهواة، فبفضل نشاطاتهم تعززت مكانة المونودراما في المسرح الجزائري، وأضحت تعقد له الندوات والمهرجانات والأيام وأشهرها الأيام الوطنية للمونولوج بباتنة، تحت شعار " إبراز نمط تعبيري فعال" وكان هدف هذه الأيام المسرحية للمونولوج هو تفعيل نمط جديد للخروج من الركود الثقافي الناتج عن ضعف المسرحية وتشجيع ممارسة هذا النوع من الأداء في البلاد إلى جانب البحث عن الطاقات والمواهب الفردية المبدعة في هذا الميدان[2] .

ولعل هذه الطفرة في ممارسة المونودراما عند الهواة هي التي تجعل العديد من الدارسين يقفون عند هذه الظاهرة،

2.2 مبررات اللجوء إلى المونودراما.

لماذا المونودراما؟ أو مسرح الممثل الواحد؟ ماهي الدوافع المحفزة للإقبال على تقديمها...؟

في البداية تجب الإشارة إلى صعوبة البحث في ظاهرة المونودراما الجزائرية بسبب حداثة التجربة نفسها، وبسبب قلة المصادر والمراجع العلمية التي تبحث في هذه الظاهرة المسرحية وتؤرخ من جوانبها المتعددة، فضلا عن أن ما تم

[1] فتيحة بورويبة: الأيام الوطنية الأولى لمسرح المبادرة المستقلة، الذين كممهم المسرح العمومي فطلقوه، جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 21 أبريل 1992.

[2] ينظر إلى: حفناوي بعلي: أربعون عاما مسرح الهواة في الجزائر، ص.277.

إنجازه من دراسات وأبحاث حتى الآن لم يوف الظاهرة حقها، ويكاد يكون البحث في المونودراما ينحصر في أسباب الإقبال عليها.

لقد سمحت لنفسي أن أ طرح السؤال نفسه على المسرح الجزائري مستندا في ذلك إلى ظروف مسرحنا وتصريحات بعض ممارسي هذه التجربة.

إن التحول الكبير نحو المونودراما في السنوات الأخيرة، وهذه الاهتمامات التي يشهدها المسرح عامة من العروض ذات الممثل الواحد، كان لابد أن تثير التساؤلات حول الأسباب والدوافع المحصلة له لاسيما وأن المسرح فن جماعي، أهو انفراط عقد الفرق المسرحية واستحالة الانسجام والتفاهم بين مسرحييها؟ أم هي الرغبة في الاستقلال وإطلاق الصوت الواحد إلى أقصى مداه؟ أخيرا هل تكون تكلفة الإنتاج المسرحي هي الدافع الأول؟ [1]

- **المبرر الأول :**

إن المونودراما شكل غربي، والشباب بطبيعته ينجذب إلى الأشكال الدرامية العالمية التي يجد لها نظائر في الأشكال التراثية، فالراوي الشعبي الذي يقص قصة، وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين هو اعتقاد المسرحيين الشباب نظير لشكل المونودراما الغربي، ولهذا يجد هذا الشكل هوى في نفوسهم [2]، لكن الواقع يشير إلى أن هناك فرقا واضحا جوهريا بين المونودراما والرواية الشعبية فالراوي الشعبي يحتفظ بعرضه بالبعد الروائي الذي يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفي الذي طرحه الجزء التشخيصي من عرضه أي الجزء الذي يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفي أي أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائي تعليقا على الجزء التشخيصي بمعنى أن الراوي الشعبي يدخل الشخصية التي يمثلها ثم يخرج منها على التوالي، بحيث لا يطغى منظور الشخصية التي يمثلها

[1] ينظر إلى: نديم معلا محمد: في العرض المسرحي...في النص المسرحي.. قضايا نقدية، الطبعة الأولى، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000، ص152

[2] ينظر إلى: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص. 152.

على المنظور السردي التعليقي، لكن في المونودراما الغربية ينتفي هذا المنظور النقدي الروائي فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته، وأن يستولي على مشاعره تماما بمهارته الأدائية، يجعله جزء من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته للأشياء[1]

يمكن لهذا التبرير أن يكون مقنعا إذا ما نظر إليه من زاوية حب التجريب لنوع جديد بحجة ضرورة التنويع، فالممثل المسرحي "لعمري كعوان**" :"يتعرف بأن سبب خوضه في مجال المونودراما شكل جديد، ويجب اختبار القدرات التمثيلة للممثل فيها، والتمرد على السائد وركوب مغامرة تجريب أشكال أخرى من المسرح [2] ."

ويساند هذا الرأي الأستاذ محمد سلاوي** بقوله:" إن هذا النوع نتج عن رغبة المسرحيين في التغيير والتمرد على القوالب الجاهزة" وحتى الأستاذ حسن المنيعي*** فقد اعتبر الظاهرة مؤشر على تطور الإنجاز الدرامي.. وعلى التقليد السائد لتأسيس كتابة مغايرة.

- **المبرر الثاني :**

قد يكون ضمن أسباب الممثلين للمونودراما كمنهج للتمثيل، المتطلبات المادية الكبيرة التي يقلصها بعض الشيء كون الفريق التمثيلي متكون من ممثل واحد يقوم فقط فميزانيات المسارح عادة ضعيفة ومن البديهي أن المسرحية التي يمثلها ممثلون كثيرون تكلف أصحابها نفقات كبيرة في حين أن المسرحية التي يمثلها فرد واحد يقوم بكل الأدوار

[1] ينظر إلى: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص151-152.

[2] **لعمري كعوان: ممثل مسرحي جزائري، من منطقة سطيف، قام بعرض هذه المونودراما385 مرة، 16 عرض خرج الوطن في تونس، و15 عرض في فرنسا، و15 عرض في إسبانيا، حاز على جائزة الممثل الممتاز.

**محمد سلاوي: كاتب مغربي له عدة مؤلفات منها: "المسرح المغربي إلى أين"، محمد القدي، المحاولات الأولى للمسرح السياسي، له مقالة بعنوان" انطلاق نشاط المسرح المعاصر بالمغرب...إلخ

*** حسن المنيعي: كاتب مغربي له عدت مؤلفات في المسرح منها: أبحاث في المسرح المغربي، هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته.

فيها لا تكلف إلا جزءا يسيرا من النفقات، ولعل هذا ما يفسر التجاء بعض المبدعين إلى الاستمرار في تقديم مسرحيات الممثل الواحد عبر المدن والبلدان أيضا[1] .

ولعل هذا المبرر هو الدافع الأول للجوء مسرح الجزائر لهذا النوع من المسرح لاسيما الهواة خاصة وأن الظروف المادية لهذه الفرق محدودة.

لأن هذا الافتراض أو المبرر أكثر قبولا، فقد مال إليه معظم من تعرضوا لتفسير هذه الظاهرة، ومنهم فاضل خليل إذ يوجز أسباب الإقبال عليها عربيا في قوله:" ...أغلب الظن أن ذلك يعود إلى:

أ- السهولة في الإنتاج ماديا وفنيا

ب- عرضها في فضاءات مختفلة، بحيث لا يهم حجم المكان صغيرا كان أو كبيرا.

ج- السهولة في التعامل مع ممثل واحد وفريق صغير.

د- سرعة إنجازها[2]...

لكن هذا المبرر قد تقوضه فكرتان، الأولى أن المونودراما قد تعتمد علة ممثل نجم، الذي قد يطالب بأجر عالي يضاهي ما تطالب به فرقة مسرحية كاملة، والثانية أن المونودراما وإن بدت عملا فرديا فهي على تعبير المخرج التونسي "المنصف السويسي" عمل جماعي بحيث يكتبها كاتب ويخرجها مخرج، ويضع لها سينوغرافيا موسيقى، ويمثل أداءها ممثل، فهذه خمسة عناصر على أقل تقدير مشاركة في العملية الإبداعية، إلى جانب آخرين يشاركون في تنفيذ العمل كمدير خشبة المسرح، ومساعد المخرج، وتنفيذ الإضاءة، والصوت، فهو إذن عمل جماعي، وعليه

[1] حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سبق ذكره ص255.

[2] فاضل خليل: إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، عدد117 آذار، عمان، الأردن، ص79-80.

فهو يرفض هذا المبرر ويبرر هذا الطغيان بكونه ناتجا عن الفردية الحتمية للرأسمالية المتوحشة التي نعيشها الآن، والتي تدفع الإنسان باتجاه حب الأنا، فضلا عن الأوضاع الاقتصادية لذلك فالمسرح هو اقسام الأشياء بشكل جماعي.

المبرر الثالث :

يعلل البعض سبب إقبال المسرحيين لاسيما الهواة على ممارسة المونودراما كونه ينبع من تصور خاطئ، بأنها أسهل في التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات سواء أكانت من فصل واحد أو عدة فصول، ورغم أن التفسير يحمل قدرا كبيرا من الصحة والإقناع، في نظر مؤيديه، إلا أنه عند البعض أبعد ما يكون عن الواقع لأن المونودراما عند الكثرين، هي من أصعب الممارسات المسرحية، فهي تجربة ليست سهلة على الإطلاق، بل هي تحد في غاية الصعوبة فالمونودراما وإن كانت تعني أحادية الممثل في الاستحواذ على فضاءات السدة إلا أن التحضير الكامل لهذه المسرحية تقوم به الفرقة المسرحية مجتمعة، إن كانت المسؤولية تبقى ملقاة على عاتق الممثل لأن ارتقاء السدة في حد ذاته شجاعة [1].

وعلى الرغم من أن الأسباب تغسر جانبا من جوانب تبني المسرحيين لشكل المونودراما دون غيره من الأشكال التعبيرية، إلا أنها تؤكد أن هذا الإقبال يتطلب من المعنيين أن يبحثوا عن السبل الكفيلة للارتقاء بها، كتجربة تنسجم وحجم الإقبال عليها، فهي أولا تحتاج إلى ممثل آسر "نجم" على حد تعبير البعض، بل وتحتاج إلى موضوعات أكثر أهمية وأكثر موضوع انتظار غائب من المستحيل أن يعود وبدونه تبدو الحياة صعبة العيش [2].

نستشف مما إيراده من آراءه، أن هناك اختلافا في النظر إلى مسرح الممثل الواحد بين المهتمين به من النقاد والمبدعين، وعلى مستوى أسباب الظهور حيث يتم ترجيح الأسباب الاقتصادية والظروف السياسية، وهذا ما نجده عند بعض المحترفين أنفسهم، مثل بن قطاف الذي صرح أكثر من مرة بأن عوامل كثيرة تعرقل كل مشروع

[1] ينظر إلى: حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سبق ذكره، ص. 278.
[2] أنظر، فاضل خليل: إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مرجع سبق ذكره، ص. 80.

مؤسساتي يخدم المسرح في إطاره الجماعي، ويأتي على رأس هذه الظروف أو هذه العوامل العامل الاقتصادي، فالفنان يشتغل على نفس قطع الديكور لمدة طويلة، أي يضطر إلى استعمالها في عرووض عدة، لأنه لا يتوفر على ميزانية تسمح له باقتناء أخرى[1] .

واذا كانت الظروف الاقتصادية والسياسية، قد ساهمت بطريقة أو بأخرى في بروز مسرح الممثل الواحد، فإنه ممالا شك فيه أيضا، أن الأمر لا يخلو من نوع من التمرد على السائد وركوب مغامرة تجريب أشكال أخرى من المسرح، في حمى التجريب والبحث التي سادت بصفة خاصة مرحلة العقد الثامن من السبعينيات كما لا يمكن إغفال الأثر الذي يمكن للتراث أن يلعبه بسبب الغنى الذي يزخر به، على مستوى الفرجة التي يقدمها فرد واحد، والتأُثر أيضا بالتيارات المسرحية المغربية التي تكون ضمنها بعض المسرحيين أمثال، عبد القادر علولة، عبد الرحمان كاكي، محمد بن قطاف وتأثير توجيها لمكونين أنفسهم على من أتى بعدهم.

[1] لقاء مع المؤلف والمخرج محمد قطاف، حصة لقاء، تقديم نادية،2007/05/11

من خلال استقراء بعض المقالات التي كانت المونودراما موضوعا لها، نلاحظ أن معظمها يشير إلى أن المتلقي العربي لم يعرف هذا اللون من النصوص المسرحية إلا في أواخر الستينات، ففي مصر مثلا يشيد عبد العزيز حمودة إثر حديثه عن هذه الظاهرة بمجهود مسرح الطليعة المصري، الذي قدم مجموعة من مسرحيات المونودراما من أبرزها "ومن العطس ما قتل" الإشاعة "يوم جديد" يوميات عصفور" إعداد أمين بكير ارجع أمين بكير مونودراما المركز العربي للثقافة والعلوم، بلا تاريخ، لبنان.

وفي المسرح العراقي رأي للرائد المسرحي الفنان يوسف العانييقول فيه "... بتاريخ 19 حزيران 1949 م كتبت مسرحية مجنون يتحدى القدر، وعرضتها جمعية جبر الخواطر في كلية الحقوق، على مسرح معهد الفنون الجميلة بغداد يوم1950/02/03 م، وهي أول مسرحية مونودرامية تقدم في الساحة العربية عموما..." ويأكد أنه كتبها دون معرفة بقوانين هذا اللون، ارجع إلى وثائق/ مجنون يتحدى القدر مسرحية تأليف يوسف العاني مع مقدمة لكتابها، مجلة الأفلام،العدد، 09 سبتمبر1988.

أما لبنان فقد عرفت طريقها إلى المونودراما عام 1970 م مع يعقوب الشدراوي إخراجا وتمثيلا في مسرحية مذكرات مجنون للكاتب الروسي غوغول، وقد كتب الناقد محمود كروب عن المسرحية نقدا بعنوان " مذكرات مجنون غوغول" ...وهو ما يعني أن نص غوغول يوميات أو مذكرات مجنون كان الناقدة التي أطل بها المسرح العربي على فن المونودراما،ينظر إلى: مجلة الطريق- العدد 5 عام 1970 بيروت- لبنان

وعلى العموم فإن الاكتفاء بممارسة هذا النوع المسرحي دون غيره، سوف يصرف النظر عم معظم الأعمال المسرحية الأخرى، بالإضافة إلى أن تحول الممثل إلى مخرج وممثل لأعماله إضافة إلى قيامه بمهمات: الديكور، والإضاءة، والإكسسوار وغيرها، سوف يشتت تركيزه، فيعكس ذلك على العرض ويضعفه.

خلاصة الفصل الاول:

إن المونودرما في الجزائر ظهرت سنة 1969 م، أما عن المونودراما العربية إن صح لنا التحدث عنها فلم يكن هناك نص مونودرامي واضح إلا في أواخر القرن العشرين وقد لاقت المونودراما من الجدل ما لقيه المسرح في بداياته من انقسام بين مؤيد ومعارض، وهو ما جعل دراسات المونودراما تندرج ضمن مبررات وجودها كظاهرة للتعبير، وعلى غرار العادة ذهب البعض إلى محاولة إثبات وجود إرهاصات في التاريخ العربي على نحو الحكواتي والراوي والحلقة في الجزائر .

الفصل الثاني: تنوع أداء الممثل في العروض المونودرامية

الفصل الثاني: تنوع أداء الممثل في العروض المونودرامية

تمهيد:

إن الخصائص المونودرامية هي وليدة تجربة مختبرية مرت بعصور مسرحية أنتجت أشكالا متعددة لذلك المسرج(المونودراما)، كما أن لتلك العصور بكتابتها وممثليها ومخرجيها إسهامات قد مهدت الطريق لتحديد سمات وخصائص ذلك الفن المونودرامي وعلى جميع المستويات (النص، الممثل، العرض.(

المبحث الاول : العناصر المسرحية في المونودراما

المطلب الأول : طبيعة الحركة الممثل وتعبيرها الجسدي:

تنبثق الحركة الاتجاهية البشرية من مركز في منتصف الجسد تماماً، كما أنها تنبثق أيضاً وبنفس الدرجة من تلامس القدم مع الأرض وتشكل هرمونية التوتر الجدلي بين هذين المركزين – العملي والنظري – أي بين الأقدام وشبكة الأعصاب السمبثاوية خلف المعدة منظومة جوهريةً في تحقيق الارتباط والتوافق بين الجوانب الفزيولوجية والجوانب الجمالية في الحركة، وتعتمد الحركة المسرحية بكافة أنواعها على هذا الارتباط بين الطبيعة الفزيولوجية من ناحية وبين التشكيل الجمالي من ناحية أخرى.

يعُدَّ التمثيل حالة إنسانية تتجسد على خشبة المسرح تعتمد على الخيال أولاً، فالممثل دون خيال لن يجسد الفعل المطلوب، هذا الفعل الذي " يتضمن حركة الجسد، المؤسسة على خصائص وإرشادات تم استلامها من قبل المخرج الذي يهندس الحركة هذه فحركة ما تكشف عن الشخصية ودافعها وتعطي معلومات عنها" ، وبهذا يصبح التلقي شاهداً على تميز العملية الإبداعية المقدمة على الخشبة، فأي حركة في المسرح يسبقها حركة تسبق العرض، حيث :

إن الدخول " إلى وعي الشخصية يتم عن طريق اكتشاف الحركة المناسبة أولاً ثم تحديد بعض اللازمات السلوكية الخاصة بها ثانياً، والحركة التي قبل العرض تساعد الممثل على حفظ دوره، والسبب في هذا أن المتتاليات الحركية تيسر اكتساب المتتاليات اللفظية المرتبطة بها أيضاً، لأن الحركة المعروفة المكررة تساعد على تنشيط الذاكرة اللغوية"[1]، وهذا ما أوصى به مايرهولد الممثل عند حفظه لدوره في معرض تأكيده أهمية دراسة الحركة عند حفظ الدور، وأن يتوازى معها الفكر والتحليل.

إن الدافعية في الحركة تكون نابعة من فعل إشاري يتأسس على مجموعة من البواعث النفسية التي تمنح الممثل القابلية على التحرك نحو شيء معين لتنفيذ فعل نفعي يعود عليه أو على غيره، فالدوافع والمهارات التي تكتسبها الحركة والكلام عادة ما تكون بالدرجة الأولى دوافع عملية نفعية تتمثل في التعبير عن احتياجاتنا، أو طلب العون من الآخرين عن طريق إرسال إشارات بهذا المعنى.

وبهذا جاءت تساؤلات عدة: إلى أي مدى تُسهِم الدافعية والاصطناع في الحركة في إيصال المعنى الدرامي إلى المتلقي؟ وهل تكون الحركة سواءً كانت بدافعية أم مصطنعة في إيصال هذا المعنى الدرامي الذي يبثه النص؟ وهل تتدخل المعالجة الإخراجية في رسم الحركة بدافعيتها واصطناعها عبر الحوار ومتى؟

كانت الحاجة إلى الدراسة نابعة من الضرورة التي تنجم عن إسهام الدافعية والاصطناع عند الممثل في تعزيز دوره في العرض المسرحي، عبر الحركة التي تأتي كمنظومة لمعالجة المخرج للنص ويهدف البحث إلى إيجاد لغة بديلة تجمع بين الحركة والكلمة، الحركة بدافعيتها واصطناعها إن ائتلفا سيخلقان هذه اللغة البديلة التي تُمَكّن المخرج من توظيفها كمنظومة للعرض المسرحي أما أهمية البحث فتتضح من أنه يفيد الدارسين والباحثين في مجال المسرح (التمثيل والإخراج)، وتَركّز البحث في حدوده الموضوعية بدراسة الدافعية والاصطناع في الحركة عند الممثل باعتباره

[1] بارب أوجيتيون وآخرون: طاقة الممثل، مهرجان القاهرة الدولي، تر: سهير الجمل، القاهرة، ص.294.

أداةً مُهِمة من أدوات العرض، ودراسة الحركة بين الدافعية والاصطناع في الإخراج المسرحي، وأهمية الحركة كمنظومة إخراجية في العرض المسرحي.

عَرَّف لين أوكسفورد الحركة بأنها:" جميع الإيماءات والوضعيات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات، حيث يُنظر إليهم من زاويتين، الأولى نفسانية، حيث الدوافع الداخلية التي يستند إليها الممثلون في حركتهم والمخرجون في توجيهاتهم، والثانية جسمانية، حيث المظهر الخارجي الذي يؤديه الممثلون ويراقبه المخرجون." [1]، وقد تبنى الباحث تعريفاً إجرائياً للحركة لجوليان هلتون لانسجام التعريف مع هدف البحث الذي تأسس على الكشف عن المضمون الفكري لطبيعة الحركة واصطناعها من قبل الممثل والمخرج ومدى تأثير ذلك في العرض المسرحي، حيث جاء التعريف كالتالي: "الحركة طاقة التعبير الكامنة في الجسد البشري، وصِفَةٌ جامعة لكل الحركات التي يمكن للجسد البشري أن يؤديها، وفي ضوء هذا تصح تجلياته الفعلية المنوعة التي تشمل الإيماءات أيضاً وهي وحداتها المعبرة والمعادل الحركي للكلام"[2].

قد تحتوي الحركة على نُظُم عِدة، يتركب عبرها مجمل النظام الحركي الذي يَظهَر بصورته الأولية ثم النهائية، مروراً بمراحل تكوينية تنظم مسيرته التمثيلية التي تعبر عن مدلول معين في مكان وزمان معينين، على أن يبتعد الممثل عن النمطية " فالحركة عبر جسد الممثل الذي يعتمد النمطية يخلق بالتأكيد دلالات وإشارات مكررة وساذجة بسبب كونها لا تنتج إحالات لحالات معرفية، بل تشكل ثرثرة في الفضاء يصبح فيها الجسد وفكر الممثل بعيداً عن الخلق الفني والمعرفي، فالحركة التعبيرية لجسد الممثل هي مفردات للغة معرفية في الفضاء الديناميكي المكتظ بالدلالات والرموز والضّاج بالمعاني "[3]، فعملية التركيز على الإحالة الجسدية للممثل في التعبير عن حالات إنسانية تؤكد إنسانية التصرف في الحدود المعرفية التعبيرية للمسرح فمايرهولد " يركز على الحركة الجسدية ويعتبرها أكثر وسائل

[1] مليت قريب: وجير الدايدس، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة،بيروت، 1966،ص.54.
[2] بياتلي قاسم: دوائر المسرح، دار الكنوز، ط1،بيروت، لبنان، 1998، ص.84.
[3] إنغليز ديفيد: وجون هغسون، سوسولوجيا الفن، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص.91.

التعبير المسرحي فاعلية ومن ثم موقفه من النص والنظر إليه كخلفية للحركة، فالحركة مهمة عنده ورأى أن على الممثل أن يبدأ بها وأن يتدرب عليها أولاً ثم على الفكرة ثانياً وعلى الحوار ثالثاً، وبهذا فإن الحركة جزء جوهري في المسرح عند مايرهولد"[1]، ما الحركة شيء أساسي في العمل المسرحي.

وبذلك فإن فن الأداء " تحول إلى عمل يعتمد على الحركة، وأصبح المؤدي هو الذي يصمم هذا الأداء المتمركز على الحركة، فكل حركة تشتمل على وعي بالثنائية وعبر هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما، بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنةً بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة" فالحركة بالنسبة للممثل تُعتَبَر أداءً يُحاسبه عليه المتلقون الذين يراقبون ويقيمون دافعيته التي يجب خلقها من لحظة التمرين، وهذا يخلق التبرير ك" حدث مُعطى إلى تبريره، بظروف ملائمة كتلقين الممثل الظروف التي عبرها يُنَفّذ الحدث، مثلاً أن يفتح الباب باحتراس، أن يُمَثّل وهو يتهيأ لهذا الحدث فإنه وحده سيعثر على الظروف المبررة"[2]، ويرى أنتونان آرتو(*)" أن الحركة توضح المعاني المستترة في الكلمات فما من شيء يمنعنا من فهم الكلمة كالحركة على المستوى العالمي، فضلاً عن أنها تكتسب فاعليتها القُصوى في هذا المستوى بوصفها قوة تفصل بين الظاهرة المادية وبين كل الحالات التي استقر فيها الفكر ويميل إلى الراحة فيها، فتوظيف التعبير الحركي يعني ربط المسرح بإمكانيات التعبير بالأشكال وكل ما هو حركة وصوت ولون، أي رده إلى مصيره الأول يعني رده إلى شكله الميتافيزيقي الديني. "[3]

---

[1] فيزفولد مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الإخراج، تر: مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، د.ط1،الإمارات، 2011، ص52.

[2] المرجع السابق، ص.53.

* أنتونان آرثر (Antonin Artants) من مواليد(1890-1947) ممثل ومخرج فرنسي لم يعش طويلا، بدأ حياته شاعرا سرياليا وظهر لأول مرة على المسرح في مسرح الأتيلية عند المخرج الكبير الفرنسي شارل ديلار، تأثر بالمسرح الشرقي القادم من آسيا, والمسرح بالنسبة له لا يمكن أن يشغل نفسه بالمشكلات اليومية التافهة، بل إلى خشبة المسرح ويعبر عنها بالصورة الطقسية اللائقة أي صورة شعائرية دينية تستنفر الناس والجماهير، كما أنه صاحب القوة في مسرحه مؤسس مسرح القسوة.

[3] د. حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002م، مصر، القاهرة، ص.124.

إن الحركة شيءٌ أساس في العرض المسرحي المتكَوِّن " من مجموعة من أنساق بنائية كالنسق اللفظي، النسق الحركي، النسق التكويني التركيبي والنسق الضوئي واللون ونسق الأزياء"[1]، هذه الحركة تُدخِل الذهن في حالة خَلّاقة تجعل الممثل في نشاط حركي كما تسترعي انتباهه وتجعله مصاحباً وبصورة دائمة وحرية تامة في حركة الجسد والعضلات، ويصبح الجهاز الجسدي كله تحت رهن وإشارة الممثل، ويستطيع الممثل حينها أن يُعَبِّر بجسده عما تَحُسه روحه، وهكذا فإن " طبيعة حركة الممثل تشتمل على انتقالاته فوق خشبة المسرح، وهذا له دلالته الأيقونة الواضحة مثل شخصية تسقط مغشياً عليها فوق الخشبة نتيجة سماع خبر حزين، ولكن كثيراً ما تكتسب الحركة في الفراغ الدرامي (للممثل) أيضاً معنىً رمزياً، فمثلا عندما يصعد (براند) الجبل في مسرحية (إبسن) يكتسب عودة لأعلى دلالة روحية"[2]، هذا الرقي الروحي عند (براند) اقترب من تقنية الحركة في المسرح الشرقي الذي يحتفظ بقيمة قابلة للتمدد مادام المعنى الواضح للكلمة ليس كل شيء، هناك موسيقى الكلمة التي تُخاطب اللاشعور، فلغة المسرح الشرقي لغة مكونة من الحركات والوقفات والإشارات.

لقد اقترح (باربا) نمطاً مختلفاً من الأفعال الحركية مقسماً إياها إلى :

– 1التكنيك اليومي، وهو خاص عموماً بتوصيل المضمون.

– 2تكنيك المهارات، كالبهلوان الذي يحول جسده ويثير الدهشة والإعجاب.

[1] جميل حمداوي: –مخرجون عالميون، المغرب، مجلة ديوان العرب، عدد 6 اب 2008

[2] هنريك إبسن: (1828–1906) من رواد المذهب الواقعي في المسرح في القرن التاسع عشر، حيث غطت أعماله المسرحية النصف من القرن(19)، فقد ظهرت مسرحيته الأولى (برجنيت1850)، وبيت الدمية (1879) يعتبر محور الحركة الجديدة التي غيرت مسار الدراما في أوروبا ومسرحياتهم – (أعمدة المجتمع، بيت الدمية، الأشباح) عي العلامة المميزة لفنه، وشخصياته تتكلم لغة الحياة اليومية، ناء العظيم) و (عندما يستيقظ الموتى).

– 3 التكنيك الزائد عن الحاجة اليومية (الحركة المصطنعة)، وهو الذي لا يسعى إلى تحويل الجسد، ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات والى وضعه بموقف معين يكون فيها حياً وشاعراً بوجوده تماماً دون أن يقدم على شيء فهو لا يضع أساس الحركة في الموقف الذي يؤدي فيه إطاره الثقافي أو أسلوب رصده.

ولكنه" يضعه على مستوى معين من التنظيم في جسد المؤدي وهو المستوى الذي يسبق التعبير، حيث يُدرك المتلقي أن هذا السلوك يمثل أداءً عبر العمليات التي يقوم بها" [1]، كما اقترح (باربا) تلكم الاقتراحات فإن (آرتو) من قبله كان قد دعا إلى التخلص من سيطرة النص في العرض، واقترح أن يَحُل محلها عروض ذات أحداث موضوعية، مادية، صرخات، تأوهات، أشباح، مفاجآت وخُدع مسرحية من كل الأنواع والجمال الساحر للملابس التي أُخِذت عن نماذج معينة من الطقوس وأضواء رائعة وأصوات أخاذة وانسجام يخلب اللب ونغمات موسيقية نادرة، وألوان الأشياء والإيقاع الجسدي للحركة الذي يتوافق في التزايد والتناقص مع بعض الحركات المألوفة لكل شخص، والظهور المادي لأشياء جديدة ومدهشة، والأقنعة والحركة المادية للضوء التي تثير أحاسيس الحر والبرد، وبهذا فإن الحركة تأخذ معاني ودلالات عدة، في عملية التعبير عن المكنون الدرامي عبر تنشيئها وفق العناصر التي تؤسس لمنظومة الحركة.

وبذلك يشير*اوغست ستريندبيرغ* في أحد كتبه إلى أن المسرح الحركي يتأسس على " حركة المنظر وحركة الضوء بالإضافة إلى حركة الممثل كركن أساسي، وجميع هذه العناصر تتعاون لخلق المسرح، صحيح أننا نذهب إلى المسرح لنرى أكثر مما نسمع، حيث إن الكلمات التي نسمعها يمكن أن نقرأها في النص، ولكن هل يكفي هذا للتمتع بفن لا تكون الكلمة إلا أحد عناصره، وهل تكتمل الصورة في ذهن المتفرج بمجرّد قراءة النص" [2]، وهكذا انسحب

[1] مايرخولد فسيقولود: الفن المسرحي، تر: شؤيف شاكر، ج2، دار القارابي، بيروت، 1979، ص.20.

[2] ** أوغست ستريندبرغ أو أوجست سترنديرج بالسويدية (1849 1912) (Johan August Strindberg م) هو روائي وكاتب مسرحي سويدي , عاش حياة حافلة بالإنتاج الغزير وبالأحداث المثيرة والعجيبة وهو من معاصري ابسن Ibsenوتشيكوف Chekhov وبه يكتمل الثلاثي الرائد الذي قاد حركة المسرح الحديث منذ أواخر القرن الماضي إلى مطالع

عرض (فاروم.. فاروم)* إلى إنشاء مرافعة أو محاكمة مطولة لمدارس فن التمثيل والإخراج الحديثين أدتها الممثلة ميريام كولد سميث متحلية بالكثير من الازدواجية العالية لفن التمثيل البريختي برفقة آلة موسيقية تدعى (هانك) من التراث السويسري عزف عليها فرانشيسكو أنجيلو مقطّعاً حوار (ميريام) ذا الجمل الطويلة إلى مزورات كلامية أضاف لها (بروك) التعبير الحركي مرحّلاً قسماً من السرد إلى منطقة الجسد، فالعرض غادر المدلول الكلامي إلى المدلول الحركي الصوري معتمداً حركة المنظر والضوء لخلق المسرح عندما أناط (بروك) المدلول الحركي الجانب الأوسع في العملية التمثيلية، وبالتالي أصبحت الحركة الشيء الذي عبر عن الفكرة عبر الجسد الذي تشيأ كل عنصر فيه إلى لسان حال النص الذي ابتغى المؤلف طرحه وأراد المخرج تجسيده في تصميم حركي كانت الدافعية فيه أن النص يمكن أن يتحدث بلا لسان والاصطناع كان أن التعبير اتخذ من الجسد لغة تنطق بلهجات عدة لتعطي الفكرة حقها.

لقد لعب الممثل أدواراً عدة اعتمدت جميعها على الحركة كعنصر رئيس في التعبير الذي شكل جانباً هاماً في العرض، فمرةً تكون طفلة تتقمص مفاهيم الطفولة ومرة تتقمص دور المراهقة التي تُظهِر ما تفكر به المراهقة من جعجعات تحدّ من تقدمها ربما في الدراسة وهذا بالطبع جعل من الجسد وحركته تأخذ مساحة كبيرة للتعبير عن محتوى العملية المسرحية فكل التفاتة وميل وجلوس ونهوض تؤدى بدافعية معينة لتنمي جانباً فكرياً يرسل إشاراته إلى المتلقي، وبالتالي تكون هذه الإشارات دلالة على فهم لما ينوي النص طرحه عبر مخرج أراد أن يتلقى المتلقي بالحركة، سواء كانت متأتية بدافعية أم باصطناع العرض المسرحي باستيعاب تام ويتفاعل معه في لحظة من اللحظات ويتعاطف معه في لحظات أخرى.

القرن العشرين، وأعطاه ملامح التجديد فيه. كتب (سترندبرج) أنواعاً عديدة من المسرحيات، فهناك مسرحياته التاريخية ومسرحياته الطبيعية نسبة إلى المذهب الطبيعي ثم مسرحياته الشاعرية الخيالية التي تميز بها بين كتاب عصره، ولعل هذا يعود إلى طبيعة العبقرية والجنون في شخصيته مما جعل حياته وتقلباتها مصدراً من أهم مصادر اعماله الادبية وجعل دراستها من أهم العوامل لفهم مسرحياته.

إن الحركة شيءٌ أساس في العرض المسرحي المتكَوِّن " من مجموعة من أنساق بنائية كالنسق اللفظي، النسق الحركي، النسق التكويني التركيبي والنسق الضوئي واللون ونسق الأزياء."[1]

إن تحول المسرح من مسرح نص إلى مسرح حركة جعل الممثل يَحمِلُ على عاتقه مهمات عدة تن طلق في إيصال أكبر عدد من الإشارات إلى المتلقي عبر الجسد، ففي غياب الوعي السردي هنا لن يكون في مقدور المتلقي استيعاب الكم المتراكم من الحركات إن لم يتم ترتيبها بشكل متسلسل لها مرجعيتها أولاً في نقل الجانب السردي في النص إلى حركي فحضور التعبير الحركي الصامت في (فاروم.. فاروم) جعل المتلقي يتصور أن الممثلة قد بلغت سن اليأس في تصوير المعاناة التي جعل من مشكلة وصولها أرذل العمر معاناة كل المسنين في أوروبا، وما ينعكس عليه من آثار جسيمة على الجوانب الأخلاقية التي يدفع بها المجتمع أبناءه والتي جسدتها الممثلة عِبر الحركة، الحوار الذي يعصره الألم في توقها للانتفاض من أجل حريتها وأمنها وسحرها الذي عرفت به، وحيث كان على «الممثلة» أن تكون قادرة على تقمص التفاصيل والتداعيات الروحية للشخصية والانتقال من حالة إلى أخرى، وهذا يتطلب الحرفية العالية ومخزوناً كبيراً من الذاكرة الحياتية، الحسية والثقافية.

يتضح مما سبق أن على الممثل أن تكون لديه لمحات منتظمة للحالات التي يتقمصها، وبالتالي فإن الحركة تكون منتظمة شريطة أن تتحرك بدافعية لعل ما يجعلها منتظمة فعلاً هو انطلاقها من حركة الجسد عبر (*الكيروكراف*)[2] الذي يستعمل حركات الجسد وتقنياته لخلق المتعة البصرية والتأثير المطلوب على المسرح.

[1] ينظر إلى: إلياس ماري: جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي، مجلة الحياة المسرحية، ع42، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، ص126.

[2] ** الكيروكراف أو فن (الرقص الدرامي) من ابرز ظواهر المسرح المعاصر ، بعدّه نشاطاً ادائياً يحتل مكانته في التمثيل ويُفصح عن الخبرات الدنيوية للفرد والجماعة بمادة حية دائمة التطور والحركة ، كما يظهر الكيروكراف قدرة الجسد (جسد الممثل) على الحديث بلغات عديدة تتميز بقدرة أدائية تفسّر المعنى في الرقص وتعبّر عن المحتوى الدرامي للرسالة المقدمة للمشاهد من خلال التلاقح والتظافر الأدائي ما بين العناصر المسرحية كالجسد والموسيقى المتدفقة في إيقاعاتها المختلفة فضلاً عن التظافر مع الوسائل

إن الحركة بدافعيتها تشكل حالة فيزيائية تصب في صالح الممثل إن استثمرت بالشكل المناسب، ولأن الحركة مرتبطة بالإيقاع الذي يعد " نبض الحدث سواء أكان سريعاً أم بطيئاً وتتابع الإيقاعات على طول المسرحية لخلق ما نسميه (التوازن) الذي يَخلِقُ بدوره المفهوم العام أو الأثر العام الذي تؤديه المسرحية، فالحركة تساهم في خلق الإيقاع في المسرحية بالشكل البَنَّاء والذي يعد حالة عامة في تقرير نجاح أو فشل المسرحية، فمثلاً مسرحية (الخرتيت) ليوجين ليونسكو[1] التي تعتمد على سرعة الإيقاع المتولد من الحركة، فإنْ قُدّمَت المسرحية بإيقاع بطيء فإن ذلك نذير بفشل المسرحية"، إن الحركة على المسرح تتم بواسطة الممثل الذي يتحرك بوصفه كائناً فيزيقياً، فمثلا مسرحيات " (بيكت) هي حداثة تتجلى في الجسد الذي يجعل الكائن موضع تساؤل، كما يبرز في نطاق دورانية مغلقة وهي نقطة البداية والنهاية لكل ميتافيزيقيا، لهذا ينحصر البعد الفلسفي لنتاج بيكت في موضعه الاستلاب على مستوى قديم هو صورة الجسد وعلى إدراك هذا الاستلاب في نطاق العلاقة التي يقيمها الإنسان مع جسده، ومن هنا أراد بيكت تجسيد الجسد على المسرح عبر الحركة عند الممثل" [2]، وهكذا فإن أهمية دور الحركة تتضح في توليد الإيقاع بوصفها المركز المهم داخل العملية المسرحية التي تعتمد العناصر البصرية في العرض إذا ما تم التحفظ على الجانب السردي اللفظي للنص.

التقنية التي توّظف لخدمة العرض المسرحي كالإضاءة ومشاهد الداتاشو وغيرها من الأدوات والوسائل التي يوظّفها المخرج لإبراز رؤيته الإخراجية (لذا فان الوسائل التي تجسّد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي وعلاقته بالأشياء والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض، وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق والذي ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية مع العناصر الأخرى كالموسيقى والسينما والإضاءة). ينظر، فاضل السوداني: تطهير الذاكرة الجسدية المطلقة في الفضاء المسرحي، مجلة نصوص عراقية، العدد 7، 2003 www.iraqi-text.com.

[1] **يوجين ليونسكو(1909-1994) هو مؤلف مسرحي روماني-فرنسي يعد من أبرز مسرحيي مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة فإن مسرحيات يونسكو تصف وحدة الإنسان وانعدام الغاية في الوجود الإنساني.

[2] يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1988، ص.216.

والحركة تكتسب أهميتها حين تنطلق من دافعية، لأنها بالتالي ستؤدي مجموعة من الأفعال المهمة على المسرح، وهذا سيتطلب جهداً كبيراً من الممثل ليحول الجانب السمعي إلى بصري، وهنا قد يلعب الممثل أدواراً عدة " فالممثل الذي يلعب دور روميو في النصف الأول من المسرحية يلعب دور جوليت في النصف الأخير، أو أن يلعب الممثل أدواراً عدة كأن تؤدي إحدى الممثلات دور سكرتيرة ثم آلة كاتبة ثم منضدة، وكل هذه الأساليب تعتمد قدرة الممثل الفائقة في التعبير عن طريق تحكمه في حركته بالدرجة الأولى . "

إن الواضح مما مضى أن الحركة وتعبيراتها في العرض تموضع مع خاصية النص الذي يفرض النمط المطلوب للتجسيد الدرامي وإمكانية ترحيل المفردات الحوارية الطويلة إلى مفردات حركية، وهذا يجعل المخرج أمام اختياره للأسلوب الذي سيجعل العرض مرئياً ويبرمج مفردات الحوار التي تَرَحَّل إلى حركة ذات دافعية وحركة مصطنعة لتحتمل جوانب عدة تتمنطق مع الرؤية التي جاء بها المؤلف.

الحركة في الإخراج المسرحي تتطلب نوعاً من التقنية الفنية المتضمنة لمحمل العملية الفنية المسرحية، ولأجل الوصول نحو الكمال في رسم الصورة المسرحية، يكون حرياً بالمخرج أن يعي أن أي تصميم للصورة " يتطلب بدوره حركةً وسرعةً من الممثلين، وبالتالي فإن هذا يتطلب تمثيلاً ذا طابع فيزيقي حقيقي، فـ(كوبو) لديه إحساس مرهف بضبط الحركة مع النغمة، لكن هذا لم يكن مفروضاً من الخارج بحيث يبدو عمل مخرج استعراضي موهوب لكنه كان يتطور عن النص تطوراً عضوياً تتحقق الرؤية في معالجاته الإخراجية عن طريق التمثيل والحركة"، فالممثل عليه أن يكون مستعداً لتغييرات الحركة التي عليه أن يتقمصها في كل مشهد على حدة ويكون ذلك طبيعياً إن استوعب الممثل "[1] كلمات الدور ونسقه الحركي، وبعد ذلك ينتقل خلال التدريبات إلى مرحلة تكييف الدور، فالحركة تعتمد لديه على استيعاب المناسب منها للشخصية التي يؤديها، والنجاح هنا يعتمد على مدى وعي الممثل بأهمية الحركة كمؤشر دال على ذات الممثل أولاً وبعد اكتساب الممثل لهذا الوعي يتولد عنده إدراك حركي يفوق أية

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

دراسة لأشكال الحركة ودلالتها، وهنا يقصد رودولف لابان بذلك أن الأهمية ستتفوق من ناحية خوض الممثل للجانب العملي للتقمص في شخصيته عبر الحركة أكثر من خوضه في دراسة التفاصيل"، وهنا يتبين أن أهمية الحركة تنطلق من أهمية إحساس الممثل بها وهذا بطبيعته يتأتى إن أدرك الممثل أن حركته تأتي بدافعية غير مصطنعة وعندها يكون إحساسه صادقاً وينعكس على حركته بالتالي.

ارتبطت الحركة بالانفعال وهو ما تم اكتشافه من لدن إيزادورا دنكن، ومن هنا جاء اكتشاف قدرة الحركة على استنباط أشكالها من الطاقة الانفعالية، ذلك أن رقص إيزادورا لم يكن لهواً أو تسلية لكنه كان طقساً دينياً، كان تعبيراً عن الحياة، فقد أصبح الراقصون في الثلاثينيات يطورون المهارات الفردية الضرورية لخلق دراما سيكولوجية راقصة، وكانت موضوعاتها دائماً تدور حول الصراعات داخل الفرد والحركة تستمد دافعيتها من الداخل وليس من الخارج، فجوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة عن الفكرة ويصدر الفعل عن الانفعال.

ويحاول الرقص الحديث أن يوظف الحركة المنبعثة من دافعية عميقة كي ينقل أدق الخبرات والتجارب التي تأتي عبر الحركة الإخراجية التي يخططها المخرج" باعتبار الحركة جزءاً أساسياً من سلوك الممثل الذي تأتيه الدافعية نحو فعل معين يصدر عن انفعال خاص، وبدافعية الحركة سواء بالرقص أم بالفعل التمثيلي تُنقَّل معان عميقة أكثر من عمق الكلمات نفسها"[1]، وبهذا فإن ممثلة (فاروم.. فاروم) تحاول أن تجد مسافة جمالية خارجية بدل أن تستجيب لإيقاع حركتها الداخلية، والتي تحاول فيها أن تعبر عن حالات عدة لإنسانة تعرضت لشتى أنواع العذاب والقهر في زمن أصابه الكساح فجعل منها ترقد لسنين وسنين، لذا فقد جاءت المعالجة الحركية الإخراجية أن تنفذ الحركة المتخيلة في الرقص مع الفكرة التي تعبر عنها لتمتحن دافعية وضعتها الحركة الإخراجية منسجمة مع روح الممثل الداخلية والخارجية، باعتبار أن الانسجام موضوع أساس يجعل المتلقي يلتمس معاناة الشخصية ويحس أن حركته جاءت بدافعية وليس باصطناع؛ فكل حركة تحركاتها الممثلة كانت بدافع وتمتلك التبرير، لكن ما كان جلياً أن حركة

[1] ستانسلافسكي قنسطنتين: إعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، 1997، ص.16.

العازف كانت مصطنعة وليس لها ما يبررها وهو محاولة الممثل إسكات الممثلة بطرق عدة جاءت بحركاته المتنوعة المصطنعة، لأن الحركة النابعة من دافعية تجعل " الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي قوي، ووجود سبب جوهري وقوي ومنطقي يحمله على القيام بتلك الحركة" [1]، وهنا سيكتمل الأداء النابع من الحركة ليؤدي وظيفته على شكل متكامل، ولأن الحركة بِعَدّها فعلاً فيزيا ئياً فإنها تقترن " بفعل نفسي كما تقترن الكلمة بالإيماءة والداخلية بالخارجية والإرادية باللاإرادية فإن الخط المتصل للأفعال المسرحية عند الممثل يستحضر ويتضمن عدداً من العمليات الأخرى خط الانتباه وخط الإرادة وخط التخيل" [2]، بمعنى أن الفعل الفيزيائي المتكون من الحركة، سواءً كانت نابعة من دافعية أو مصطنعة يكون مصدرها نفسياً، وبالتالي ترتكز على ثوابت معينة تتحرك وفقها على المسرح.

المطلب الثاني: الحركة في المسرح.

تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي إذ تتوافق الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمداً أم تلقائياً، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعاتها داخل العرض إذ " ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح وحتمية اكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يرائي خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة "[3]، فالحركة هي

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، مرجع سابق، ص. 218.

[2] كريك إدوارد كوردن: في الفن المسرحي، ط2، تر: دريني خشبة، القاهرة، المطبعة النموذجية، 1960، ص68.

[3] كرومي عوني: الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق، مطابع وزارة الثقافة، 1994، ص.16.

حاملة المشاعر والمعاني إذ لا يمكن ان نتجاهلها بأي شكل من الأشكال، وهي صورة حقيقية سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، وهي فلسفة متكاملة تناقش موضوعاً متكاملاً وناتج هذا النقاش هو العرض المسرحي بتوليداته وصراعاته، فأية فلسفة تنبثق من الحركة سوف تحدد فلسفة العرض وبغض النظر عن اتجاهات ومذهبيات أو أساليب ومناهج تلك الفلسفة، وهمية كانت أم طبيعية، رمزية أو تعبيرية، لأن المسرح بطبيعته يحتاج الى تحليل كمي كبير للشفرات المتولدة منه، وأننا قد لا نحتاج الى جميع الحركات أو لهذا الكم الهائل بل نحتاج للوصول الى أنموذج حقيقي أو نماذج حركية تعبر عن تعددية الفعل وردوده لإيصال تلك الأفكار بأساليب متعددة .

وإن الحركة على المسرح في تغير دائم ولا يمكن بطبيعة الحال حصرها وفق المفاهيم الطبيعية ونقلها نقلاً ايقونياً، أي بمعنى ان تكون ذات وظيفة رسمية محددة أو أحادية الجانب، إذ تعاملت بعض الاتجاهات الإخراجية مع الحركة على أساس انها مدلولات طبيعية وبهدف تقريبها من الواقع لتفادي السقوط في فخ المبالغة التي تبعدها عن المألوف فتصبح عندئذ حركات غير مألوفة ويمكن استخدام هذا الأخير قصدياً في المسرحيات اللامعقول مع مراعاة الانتباه لأن لا تفقد معناها لتصبح حركات عشوائية، لأن الحركات إذا فقدت معناها ومشاعرها ستؤدي بالمتلقي الى التشتت والتخبط وتقطع ذلك الخيط الشفاف الذي يربطه بالعرض و" بالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فإن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف" [1]، لأن جميع الأفكار النابعة من المسرحية يؤمَنُ وصولها عن طريق الإيماءة والحركة، حتى وأن كان الحوار سمة بارزة فيه، لأن مسرحيات الأفكار لا يمكن لها ان تمد جسور الفهم والتلقي إلا عن طريق الحركة والإيماءة فاستخدامهما كوسيلتين صادقتين للفكرة وإيصال معانيها المطلوبة. ويمكن استغلال الواقع كمنطلق إذ " ما ينطبق على الكون يمكن ان ينطبق على المسرح أي أن التغييرات التي تحصل في الكون لا تتأثر بتغييرات في جوهر الذرات بل في حركتها وتغير ترتيبها

[1] سوريل وولت: الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،1974. ص28.

بالنسبة لبعضها، فالشخصيات في المسرح لا تتوضح من خلال التغييرات والتحولات، إنما تتوضح من خلال حركة الشخصيات وتغيير ترتيبها على المسرح بالنسبة لبعضها البعض"[1].

المطلب الثالث : أنواع الحركة في المسرح :

إن اصطلاح (النوع) هو مصدر يحدد الأصناف لكل الأشياء، والمقصود بأنواع الحركة، هي أصناف الحركات، وبما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقاً لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا أصبح من البديهي أن يكون هناك تنوع في الحركة" إذ ان جميع المتغيرات التي ساهمت في تكوين تلك الأنواع لها علاقة مباشرة بـ ا(الدوافع)، التي صنفها علماء النفس بالدوافع الشعورية والا شعورية للشخصية، فالأولى تكمن في دخيلة النفس البشرية حيث تتضح خطوطها بشكل مباشر وغير مباشر عن طريق الوضوح، أما الثانية فأنها تكمن في العقل الباطن المستتر والتي يشوب خطوطها الشك والريبة من خلال مرجعياتها العتيقة، دون ان يدركها الشخص بشكل واضح ومباشر وتحدد الحركات بالأنواع الآتية "الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية"[2].

الحركة الاضطرارية: وهي تلك الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف أو الحدث، كما يحدث في مشهد سقوط المنديل في مسرحية (عطيل) لـ(شكسبير)، ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزماً بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس، إذ ان بعض المخرجين يشطبون الأقواس منذ القراءة الأولى للنص، ليضعوا بدلها أقواساً جديدة ترتبط ببنية نص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض.

الحركة الانعكاسية: وهي ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور، وقد يتعمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة، غير أن الحركة تكشف هذا الإخفاء، والعكس يحدث حينما يخص البطل

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر 1988، ص25

[2] ميليت فرد. ب، وجيرالد أيدس بينتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, 1966، ص.138.

مشاعره السلبية أمام البطلة أو العكس فإن حركتهما تكشف كل خفي مثل حالة نفور (هاملت) من والدته عندما اكتشف سر خيانتها لأبيه مع عمه وعلم النفس الحديث قد قام على ثلاثة أنماط من ردود الفعل بالنسبة لتلك المثيرات التي لها علاقة مباشرة بالحركة الانعكاسية وهي :

"ردود فعل باتجاه هذه المثيرات التي تتمثل باللحظات الحاسمة لمكبث اتجاه الساحرات وترجمة ردود أفعاله الى حقيقة بعد ان كانت وهماً في مخيلة الليدي مكبث في مسرحية (مكبث) لشكسبير .

ردود فعل ضدها التي تتمثل بلحظات الحسم التي أقدم فيها أوديب على قتل أمه جوكاستا في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكلس.

ردود فعل بعيداً عنها التي تتمثل في لحظات الشك الأولى لعطيل بزوجته ديدمونة والتي حاول من خلال صراع مرير أن يكذب الخبر"[1].

إن النمط الأول من ردود الفعل ما هو إلا دافع نحو الأشياء التي تثيرنا فنقترب منها للاستحواذ عليها وهي أيضاً دافع نحو الأشياء التي لا نكتمل بدونها.

أما النمط الثاني فهي الحركة سريعاً باتجاه ذلك المثير، الهدف منها أما ان يكون هدفاً يسحقه وأما ان يكون الهدف مسحه من الذاكرة أي تجاوزه بطريقة ما.

أما النمط الثالث من ردود الفعل فهو ما ينصب في تلك المحاولات الجادة للابتعاد عن ذلك المثير وكبح جماح تلك الغزيرة.

[1] كرومي عوني: الحركة لغة الممثل، مرجع سابق، ص.20.

الحركة التقنية: وهي منطقة مفرغة تماماً للمخرج يفعل بها ما يشاء وفق ضروراته الإخراجية، فقد تتعلق هذه الحركة بإيصال فكرة ما، أو لإعطاء جمال ما، أو ليشير بها لدلالة ما، وقد تكون لضرورات فنية وكذلك يستطيع المخرج إن يزاوج بين تلك الحركات مستمداً تبريراته من خلال تحليله وتفسيره للنص وكذلك من خلال مشاعره اتجاه الشخوص وأهدافهم.

المبحث الثالث : أشكال الحركة وفق الدوافع.

المطلب الأول: الحركة في المسرح

إن تطور الجدل الدائر بين علماء النفس حول موضوع (الدوافع) هو ما جعلهم يبتكرون طرائق وأساليب وعلى جميع المستويات، علمية كانت أم إنسانية، أو طبية نفسية، غيرت في سبل تحليل الشخصية مما أثر تأثيراً واضحاً في المسرح بشكل خاص وعموم مفاصل الحياة بشكل عام وقد أثار (ماكدوغل) (*) جدلاً حول موضوع الدوافع التي أشار إليها على " أنها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به أو يفكرون فيه"[1]، إذ أكد من خلال أبحاثه توصله الى آلية عمل خاصة بالدوافع التي تخطو خطوات متأنية نحو إيجاد تفسير لكل حالة من الحالات الداخلية التي تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة للرد على فعل ما إذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز السلوك نحو الهدف المراد تنشيطه.

[1] المرجع سابق، ص.21.

(*) وليم ماكدوغل (1871-1918) عالم سلوك إنكليزي، أطلق على الدوافع مصطلح ''الغرائز''. للمزيد ينظر: دافيدوف لندا ل، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط3، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، 1983, ص.431.

** سيغموند فرويد (1939-1956) عالم وباحث ومحلل نفساني ولد في مورافيا، صاحب مدرسة التحليل النفسي،للمزيد ينظر إلى: ربيع احمد شحات: تاريخ علم النفس ومصادره، القاهرة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، 1986، ص.285.

أما (فرويد) (*)، صاحب مدرسة التحليل النفسي فيعتبر من بين أهم المؤثرين في حقل المسرح، فقد تناول الشخوص والموضوعات وحللها وفق منظور نفساني، كما أنه قد أكد على أن قوى الشخصية تحتوي على ثلاثة أقسام هي: (الهو والأنا والأنا الأعلى) إضافة الى تأكيده موضوع الشعور واللاشعور عند الشخصية، كما ان هناك آخرين لم يكونوا أقل شأناً من (فرويد) في تأثيرهم على المسرح من أمثال (كارل يونغ)[1] و (الفريد أدلر) ***، وقد تناولا الشخصية من منظار آخر.

وهناك علماء آخرون قد تناولوا نفس المواضيع باجتهادات مغايرة وكلها كانت تصب في مجرى تناولهم للشخصية، ومن هذا المنطلق استفاد أقطاب المسرح من تلك التحليلات مؤلفين ومخرجين وتقنيين معتمدين على أن الفعل المسرحي يمتاز بالحركة سواء أكانت هذه الحركة انتقالية، ينتقل بها الجسم من مكان إلى آخر أو موضعية وأطلق عليها اصطلاح "الإيماءة"

قد يحتاج الممثل أحياناً للثبات أو السكون، غير ان هذا الثبات أو السكون حتى وان كانا موضعان يحتاجان الى إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها لأن الأفعال بطبيعتها تحتاج اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بين الشخوص الذين يكونون في قلب الحدث ويشمل هذا جميع المسرحيات ذات الشخصية الواحدة (المونودراما) فلابد من تكون لهذه الشخصية عدة علاقات ذات بنية محددة تشمل علاقته مع ذاته أو مع من حوله أو مع المتلقي وفي كل تلك الحالات تكون الحركة هي الخط الفاصل لتوضيح تلك المعاني.

[1] كارل يونغ (1875-1961) عالم نفساني أهتم بدراسة علم الأساطير، الدين، الرموز القديمة، الطقوس، عادات الشعوب البدائية، الأحلام، أمراض العاصبين وهلوسة الذهانيين... وخلص إلى نتيجة المثير فيها شخصية الفرد نتاجاً ووعاء يحتوي تاريخ أسلافه. للمزيد ينظر إلى: صالح قاسم حسين: الإبداع في الفن ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد, مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988، ص.18.

الفريد أدلر (1870-1937) عالم نفساني اختلف مع فرويد في تفسير الإبداع على أساس التسامي وتفسير الموقف على أساس عقدة الشعور بالنقص، للمزيد ينظر إلى: أبو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد مطبعة التعليم العالي، 1990، ص.184.

إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن " حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للمثل أن يعود إلى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها"[1]، وهذا ينطبق تماماً على ما يسمى بـ(مسرح المايم)، إذ اعتمادها على الحركة بشكل واسع.

تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية فضلاً عن التأثيرات الميثيولوجية، ومجمل تلك المؤثرات أنتجت أشكالا حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في الأشكال الآتية :

الحركة المستقيمة.

الحركة الدائرية.

الحركة الموضعية.

الحركة المنحية.

الحركة المتعرجة.

الحركة المستقيمة :

[1] يوسف عقيل مهدي:نظرات في فن التمثيل, مرجع سابق, ص26

تسعى الحركة المستقيمة لتحقيق أهدافها المرسومة، على أساس ما سبقها من حدث وصراع إذ لا يمكن استخدامها في أي موقف كان بل " يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة "[1]، كما ان توظيفها على خشبة المسرح من قبل المخرج لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين إلى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح إلى أعلى المسرح، أو العكس، وتكاد تكون قليلة جداً لشذوذها عن القاعدة لأن الممثل من وجهة نظر المخرج كائن منظور يجب أن تصل جميع حركاته وسكناته بشكل واضح ودقيق إلى المتلقي وخاصة في المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والطبيعية، إذ تصبح الحاجة لهذه الحركات" عندما تكون الدوافع قوية ومبسطة"[2]، إضافة إلى أنها قد تكون مباشرة وقد تكون ثقيلة أو خفيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبر الحركة المستقيمة عن الحزم والمباشرة والاستقامة والصدق وعن الضغط والصرامة ودوافعها قوية وبسيطة، ومثال ذلك مشاهد الذروة في العروض المسرحية ومشاهد المواجهة بين الشخوص كما هو الحال في مواجهة (كريون) (لآنتيغونا) في مسرحية (انتيغونا) لـ(سوفكليس) والعكس صحيح. إضافة الى لحظة مواجهة (ترسياس) لـ(اوديب) في مسرحية (أوديب ملكاً) لـ(سوفكليس) والعكس صحيح.

الحركة الدائرية:

تتباين الحركات الدائرية وفق ضرورات الميزانسين الذي يخطط له المخرج مدعوماً بتشكيل حركي يصور اشتباك العلاقات من خلال الصراع الكامن في شخوص العرض أو لضخ حركات ذات محمول دلالي يعبر عن دوافع الشخصية ضمن فضاءات متداخلة. وهذا ما نراه واضحاً في أغلب مسرحيات بريخت، مثال ذلك، المشهد الذي يدور بين (غاليلو) و(أندريا) في مسرحية (غاليلو غاليليه) أو في مسرحيات اللامعقول.

الحركة الموضعية :

[1] ينظرإلى: نيلمز هينغ: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1961، ص.171-172.

[2] يوسف عقيل مهدي:نظرات في فن التمثيل، مرجع نفسه، ص.27.

تُعدّ الحركة الموضعية واحدة من بين أهم الحركات التي يستخدمها المخرج بشكل خاص للتعبير عن معنى ما دون اللجوء الى الحوار، أي عملية محاكاة الفعل لتقديمه في صورة ممتلئة بالانسجام حينما تظهر على الخشبة، و" هي الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور[1]."

إذ إن" حركات الممثلين تطلعنا كثيراً أو قليلاً على المسرحية التي تمثل حسب طبيعة هذه المسرحية، تطلعنا تقريباً على كل شيء إن كان الأمر متعلق بفن الإيماء "[2]، إذ يطلق على هذه الحركة اصطلاح (الإيماءة) وهي " حركة موضعية لها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد يكون لها دورها في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر"[3]، فعملية تشكل الحركة ترتبط دلالياً بعملية تشكيل حركة الشخصية من خلال الاقتصاد في استخدام تلك الإيماءات وعدم الإكثار منها لأنها تؤدي إلى تشويه صورة الفعل، وغالباً ما تكثر هذه الإيماءات في عروض (المايم)، فضلاً عن إن العروض التي تحتوي الحوار هي أيضاً تزخر بكم كبير من الإيماءات ذات الدلالات التعبيرية المرتبطة بالحركة الموضعية المتموضعة داخل العرض المسرحي.

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، مرج سابق، ص.28.

[2] حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، لعدد26، مج7، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، مطبعة الجامعة، 1999، ص.80.

[3] هيلرروبرت. ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت: مقتبس من: جبرا جبرا إبراهيم، الأسطورة والرمز، مجموعة مقالات نقدية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص.81.

الحركة المنحنية :

وهي ناتجة عن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ " يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالباً ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (هملت) قبل أن يصمم على الانتقام لأبيه فأنها حركات منحنية"[1]، لأن شكل الحركة المنحنية مبني على أساس التناقض الوارد بين الشخصية وبين حالتها النفسية، وهذه الحركات ليست مقننة وفق مفهوم الثبات والحركة، بل أنها تأتي متوافقة مع دوران عجلة العلاقات وانصهارها على طول زمن العرض المسرحي، إذ ان بناءتيها تعتمد على أساس الاختلافات والتناقضات، على عكس ما يرِد في المسرحيات الواقعية التي يكون فيها الحوار والحركة في توافق مستمر، لكن حينما يكون هناك خلل ما في الشخصية أو تعاني من صراع داخلي أو خارجي فتظهر تلك التناقضات في الحال، إذ تكون الحركة المنحنية، غير مباشرة وقد تكون ثقيلة أو ضعيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبّر الحركة المنحنية عن الخداع والالتواء والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة، ومثال ذلك جميع حركات (ياغو) في مسرحية (عطيل) لـ(شكسبير) وشخصية (أدموند) في (الملك لير) و(ريتشارد الثالث) في مسرحية (ريتشارد الثالث) لـ(شكسبير) و(شايلوك) في (تاجر البندقية).(

الحركة المتعرجة :

تُعبرّ الحركات المتعرجة عن صدمة ما، أو تخبط ما، أو السير بشكل غير سوي، لهدف ما، فـ" أما ان تجذب العلاقات الشخص نحو الشيء أو تبعده عنه فإذا اجتمعت العلاقتان معاً في وقت واحد فأن الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري أيقدم أم يحجم "[2]، إذ أن استخدام الحركات المتعرجة لها خصوصياتها النابعة من الشخصية وتنتظم في جماليات دلالاتها التي يوظفها المخرج حسب ضرورات العرض لأن الحركة المتعرجة غير مباشرة وقد

[1] مليت قريب: وجير الدايدس، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مرجع سابق، ص.63.

[2] حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مرجع سابق، ص.80.

تكون ضعيفة أو ثقيلة، وقد تكون سريعة أو بطيئة وتُعبرّ الحركة المتعرجة عن عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة، ومثال ذلك عندما يقدم هاملت على عملية الانتقام لأبيه.

المطلب الثاني : أبعاد الحركة في المسرح

تأخذ المساحة الجمالية بين الشخصية وحركاتها من جهة والحدث العام من جهة أخرى، مساحة واسعة في رؤية المخرج المسرحي، فهو يخطط لها بعد سلسلة من البناءات تخطيطاً دقيقاً وحسب اشتراطاتها العامة والخاصة التي تحتوي في بناءها على أفعال قد تكون رئيسة أو ثانوية، إذ أن الاتجاه والسرعة والطاقة والسيطرة، تدخل في نطاق الأبعاد الحركية، وبما أن الحركة تتشكل وفق متغيرات تحكمها فرضية العرض المسرحي، لذا كان من البديهي أن تتنوع في أبعادها ومهامها وأن يكون لكل بُعد خصائص ذات ارتباط أنساق الحركة وهي كالآتي :

الاتجاه :

غالباً ما يكون المخرج المسرحي هو المسؤول مسؤولية مباشرة عن جميع اتجاهات الحركة ودوافعها، إذ يؤكد المنظر المسرحي (الكسندر دين) في موضوع الاتجاه الحركي على أهمية المنصة (الخشبة) وتقسيماتها وفق اتجاهات اليمين واليسار والوسط وأعلى وأسفل، إذ يعطي تحليلاً كاملاً لأهمية هذه الاتجاهات وكيفية رسم الحركة باتجاهها. معتمداً على عنصري القوة والضعف مبرراً ذلك على أن هنالك دائماً مناطق ضعيفة ومناطق قوية، فالاتجاه إما أن يكون" نحو الدافع (شخص أو مادة) أو بعيداً عنها أو الاستمرار في تثبيت الوقوف وباستثناء الوقوف في الموضع فإن جميع الانتقالات مهما اختلفت فهي محصورة في الاتجاه نحو أو بعيداً عن الدافع"[1]، وهذه العمليات يتم السيطرة عليها من خلال تحديد وتنظيم " الأفعال واتجاهاتها الحركية لأن الاتجاه لصيق الحركة ولكل حركة اتجاه

[1] حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص. 81.

تأخذه حين يقوم بها الشخص ويمكن قياسه بالتقدم الشامل للحركة وعدد التغيرات في التقدم فهناك اتجاه نحو شيء أو شخص وهناك اتجاه عن شيء أو شخص"[1].

السرعة :

إن لسرعة الحركة أبعاداً تتشكل صورها وفق المنظور العام للعرض المسرحي، فالحركة وسرعتها والمساحة التي تقطعها تشكل مثلثاً مهماً ترتبط أضلاعه الواحدة بالأخرى بحلقات منتظمة يكمل أحدها الآخر فقد " تكون الحركة سريعة ولكنها لا تأخذ مساحة كبيرة ولكل معدل من سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر معينة. فالحركة السريعة تعبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية في حين أن الحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث، والحركة السريعة أقوى من الحركة البطيئة في أغلب الأحيان."[2]

إن من بين أهم ما يتفرد به المخرج المسرحي، هو الشعور بالإيقاع، ومعدل السرعة، في الحركة وإلقاء الحوار، وهذا الشعور يجب أن يسنده قدرة على خلق الانسجام بين الإيقاع ومعدل السرعة، اللذين بدورهما يخضعان لمزاج الشخصية التي تمر بحالات متغيرة ذات تأثير على المتلقي لخلق تواتر متواصل نحو الهدف المرسوم داخل العرض المسرحي. مما يعني أن السرعة لصيقة الإنسان فلكل ،حركة يقوم بها الإنسان سرعة معينة ويمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه وبسرعة الحركة ودوافعها وأهدافها، إذ أن معرفتنا بمعدل السرعة لا يأتي إلا من خلال معرفتنا بالمنطوق من الحوار أو بالمطلوب من السلوك (سلوك الشخصية وأهدافها)، أن معدل السرعة هو الذي يعطينا إيقاع الحركة ولهذا أن معدل السرعة رهين بالإيقاع، إذ يحتاج إلى" أن يتميز المخرج بشعور وإحساس بالإيقاع وبمعدل سرعته في الحركة والصوت ليضمن بذلك انسيابية الحركة والحوار بما يتجانس ومحتوى النص ومن ثم لإنجاح العمل الذي

[1] المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[2] لويك جوس: محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965، ص.100.

سيؤدي بلا شك لإيصال أفكار المؤلف وأساليب المخرج بالمستوى الفني المطلوب"[1]، مما يعطي بعداً واضحاً للحركة ودلالاتها وفق رؤية المتلقي المتعددة.

الطاقة :

من الطبيعي ان تكون هناك طاقة تغذي أي جسد، كي يقوم بالواجبات المناطة به، إذ إن" هناك طاقة كامنة وطاقة مستعارة. وتتوقف قيمة الطاقة على المحرك الذي يحركها أو الدافع الذي يحفزها وتقاس الطاقة بالقوة الضرورية لتنفيذ عمل ما أو حركة ما، وتقاس الطاقة المستنفذة بالقوة المحررة عند تنفيذ الحركة"[2]، كما ان الطاقة تعني الجهد المصروف أي أن " لكل حركة جهد معين يبذله صاحبها ويقصد به الطاقة المصروفة أثناء الحركة، إنها القوة التي تديم الحركة واستمراريتها ويمكن قياس الجهد بالقوة الضرورية لتنفيذ الحركة والتي تشمل الشد والاسترخاء المستمرين من بداية الحركة وحتى انتهائها" إذ ان الممثل يستثمر طاقاته بشكل مبرمج ليوزعها على طول خط سير عرض المسرحية بشكل منظم مستعيناً بمبدأ الاقتصاد في الحركة من خلال معرفة متكاملة بطبيعته الفسلجية" إذ أن الحضور الذي يعبر عنه الممثل رويداً رويداً هو في كل مرة الصورة النهائية للتطور وليس نهايته. وفي نفس الوقت أن كل مرور إلى الشكل هو حضور، إن الحضور هو نفس التطور للطاقة أي الجسد الحي.. ذلك الجزء المرتبط بالحياة بالمعنى المحد"[3].

السيطرة :

[1] فريد بدري حسون: وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص.41.

[2] حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص. 79.

[3] المرجع السابق، ص.42.

تتحرك الأجسام الحية بدافعين، أما شعوري أو لا شعوري إذ يحتاجان لضبط، ولا يمكن لهذا الضبط ان يحصل إلا بوجود ما يسيطر عليه بحيث يوجهه الى أهدافه بمنظومة تستطيع ان تحدد بعد الحركة من خلال اتجاهها وسرعتها وطاقتها و" يمكن للسيطرة ان توحّد بين العناصر الصوتية والحركية، وتتأثر... بالدافع والمحرك وبالعناصر البصرية وتتأثر.. كذلك بضبط الأعصاب أو عدم ضبطها وتتأثر أيضاً بالتفكير والتصميم"[1]،كما أن السيطرة تعني التحكم إذ يقصد به" مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته ويتحرك الشخص عندما يكون هناك دافع غلاب للحركة. عندها تكون سيطرته غير طوعية، أما عندما يكون هناك مجرد رغبة عندها تكون السيطرة طوعية. والتحكم معناه تنظيم الحركة"[2]، مع الحفاظ على جماليتها وفق مبدأ النسبة والتناسب التي نستطيع أن نحصل عليها من خلال عدة صفات جمالية " الأولى تمثل الوزن والثانية تمثل الإيقاع أما الصفة الثالثة من صفات الجمال في الحركة فهي الرشاقة وهي الحركة التي توهمنا بأنها خالية من كل جهد عضلي فترى الأعضاء تتحرك حرة طليقة كأنما يحركها النسيم "[3]،كما انها تمتلك صفات أخرى نابعة من الجمال نفسه دون ممارسة أي فعل قسري اتجاهها إذ ان للحركة " قيمة فنية ومزاجية كما تمتلك عدة صفات جمالية مثل القوة والانسجام والإيقاع والوزن.[4]"

التركيب الحركي :

[1] صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مرجع سابق، ص.80.

[2] لويك جوس: محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965، ص.100.

[3] بدري حسون: وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص.42.

[4] حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص. 80.

يُعدّ التركيب الحركي واحداً من العناصر الأساسية التي تدخل في تشكيل نوع الحركة التقنية، إذ يمكن عدهما جزءاً مهماً يكتشفه المخرج المسرحي معتمداً على مرجعيات متعددة بدءاً من نص المؤلف ومروراً بنص المخرج، ثم صورة العرض النهائية، ولغرض حصول المخرج على تركيب حركي جيد لابد من توافر عدة عوامل تساعده على إيجاده وهي" ميل الأجسام نحو أيجاد حالة حركية، وميل الأجسام نحو جذب أجسام أخرى اليها، وميل الفراغ الى جذب الأجسام لملئه "[1]، إذ يدخل العامل الأول في ميل الأجسام نحو تركيب حالة حركية تساعدها في التعبير عن دوافعها لأن هذا الميل هو حالة تعبير عن الدوافع سواء أكانت شعورية أو لا شعورية.

أما العامل الثاني، فهو تعبير عن ما هو مرسوم سلفاً من أهداف تسعى لتحقيقها هذه الأجسام باتجاه أجسام أخرى وفق منظور أهدافها وتطلعاتها. أما العامل الثالث فهو الفراغ الذي لا يمتلئ إلا من خلال بحثه عن أجسام يمتلئ بها ليعطي معنى لوجوده إذ لا يكون فراغاً لأجل الفراغ ويساعد على تكوين الصورة المسرحية، إذ يمثل التكوين " بناء أو شكل أو تصميم المجموعة. ومع ذلك هو ليس يعني الصورة فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل إنه لا يروي الحكاية، إنه التكنيك وليس التصور"[2]، وقد تستخدم تلك العوامل سالفة الذكر مجتمعة أو منفصلة لخلق تركيب حركي جيد ذو معاني واضحة ودقيقة فـ" أحياناً لا يخبر التركيب عن قصة إنما له قيمة صورية جيدة، وأحياناً ليس له قيمة صورية جيدة، إنما يخبر عن قصة، إن أفضل من هذين التركيبين هو ذلك الذي يجمع بين الاثنين، إن صورة التركيب يجب ان لا تكون جميلة فقط وإنما يجب أن يكون لها معنى أيضا، وهذا ما يحدد قيم الحركات إذ ،يمكن تقييم جميع الحركات على أنها قوية أو ضعيفة، لكن.. لا تعني الجيد والرديء وإنما هي مجرد تقييم للحركة، مما يعني أن أهمية الحركة لا

[1] جُويّو جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، مطابع دار اليقظة، 1965، ص.53.

[2] سليمان حسن: سيكولوجية الخطوط، المكتبة الثقافية، عدد ممتاز، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،1967، ص97.

زالت قائمة كعنصر فعال يخدم ويديم فعل المسرحية ويدفعها إلى الأمام كما أنه يطورها، وهي حلقة الوصل التي تصل بأفكار المسرحية وأهدافها وخطوطها الجمالية إلى المتلقي عن طريق الممثل الذي لابد أن تفرد له مساحة كافية، لكي يخلق إطاره الحركي الخاص طبقاً لما تمليه عليه دوافعه الذاتية، إذ تبقى تلك الدوافع الذاتية بيد المخرج يوظّفها بالطريقة التي يراها مناسبة وتخدم الهدف.

الإيماءات والشغل المسرحي :

إن الإيماءة هي شكل آخر من أشكال الحركة وهي جزء لا يتجزأ منها، وتعبير دقيق لما يريد أن يقدمه المخرج من خلال حركات موضعية تعبر عن أفكاره وطروحاته، إذ تأتي أهمية هذه الحركة من قدرتها العالية على بناء وترصين العلاقات والصراع بين الشخصيات فضلاً عن انها تعطي قيمة فكرية وجمالية وتقنية للصور المتوالية في العرض المسرحي، والشغل المسرحي قد يصاحبه الحوار وقد يكون بلا حوار إذ يؤشر المخرج جميع الإيماءات والشغل المسرحي ذات الدلالات المتعددة ويدخلها حيز التنفيذ بواسطة الممثل من خلال مجمل البناء المترابط بعناصر المشهد، للوصول إلى صورة واضحة للأفعال المراد تصويرها على الخشبة، وكل ما يتم تقديمه من إيماءات وشغل مسرحي لابد أن يكون مرتبط بمرجعيات معرفية أو اعتقاديه وغالباً ما تكون منظمة وفق حركات تقنية من قبل المخرج ومرتبطة بالفعل الإرادي أو اللاإرادي إذ " تجسد الإيماءة الفاعل الدرامي وعالمه وتؤكد على هويته من خلال جسد حقيقي وفضاء حقيقي"[1]، يوجهه المخرج وفق أساليبه المتعددة في ابتكار " سلسلة من الحركات التمثيلية التي لها دلالاتها، إذ أن هناك فارق بين الحركة التمثيلية في الجماعة، والحركة التي يقوم بها الممثل وهو منفرد... إذ... لا يوجد تمثيل بالمرة خير من عمل الحركات التمثيلية الصغيرة"[2]، وفق مبدأ الاقتصاد في الحركة والإيماءة والشغل المسرحي فالإيماءة هي " إحدى الحيل التي يمكن أن تعطي لبناء المسرحية النامية أثر التماسك

[1] المرجع السابق، ص.82.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها

وتتمحور في نوعين واحدة تصدر عن المؤلف وأخرى تصدر عن الممثل وفق رؤية المخرج"[1]، فالأولى غالباً ما نجدها بين أقواس يضعها المؤلف بصفتها إرشادات مسرحية، إذ يعمد بعض المخرجين لرفع بعضها، أما الآخرين فيحذفون كل تلك الأقواس وفق مقتضيات الرؤية الإخراجية فـ" الإيماءة أو التعبير اللفظي ... هي الطريقة التي تنقل بها الشخصية قصدها وعاطفتها"[2]، وعندما تتحرر الإيماءة ستكّون صورة مكثفة ضمن سياق الصور الأخرى التي تتوالى أثناء العرض والمرتبطة بشخوصها منذ البداية وحتى النهاية، على أن لا تقع في فخ التطبيق الآلي، لأنها ستفقد ديناميكيتها وارتباطها الوثيق بالفعل الذي بدوره, سيتأثر هو أيضاً ويكون مشوهاً إذ" يمكن استخدام الإيماءة بأية طريقة يشعر المخرج بملاءمتها مع الإنتاج ومنها المسرحيات التي من نوع البرليسيك(*) وفي الكوميديا الشخصية وخلال المقاطع الحوارية والمشاهد القصيرة يمكن استخدام الإيماءة لأغراض خاصة"[3]، وفق تحولاتها من الخطاب الحواري إلى الخطاب البصري إذ غالباً ما يدعو المخرجون لاستخدام الحذف بإضافة إيماءات وشغل مسرحي تجسد الكلام المحذف هذه الحالة قد تصبح جميع تقسيمات وإشارات الكاتب بلا ضرورة عملية، إذ يكون المهم هو الكشف عن نوايا الكاتب ومقاصده الخفية أي عن النص الضمني، الكامن خلف الكلمات الظاهرة, ونرى هذا جلياً في بعض الأساليب والاتجاهات الإخراجية الحديثة والمعاصرة التي تحاول أن تؤسس لها خصوصيات، إذ يعتبر أن النص الأدبي هو بمثابة خط الشروع أو منطلق أو حجة لتأسيس نص مجاور يتحرك باتجاهات صورية تؤسس مغزاً فنياً وفكرياً وجمالياً لما يتحرك على الخشبة، وكل هذا لا يمكن له ان يتحقق إلا اذا كانت الحركة قد أخذت مكانها الحقيقي كتجسيد للمعاني بمصاحبة الإيماءة والشغل المسرحي اللذين لا يتجزآن

---

[1] إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، مطبعة المركز الثقافي العربي، 1992، ص.117.

(*)البرليسيك: وهي المسرحية الساخرة (ستيرية) التي تعتمد على موضوع درامي معاصر، للمزيد ينظر: هيلرروبرت. ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا جبرا إبراهيم، مرجع سابق، ص. 82.

[2] هيلرروبرت رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا جبرا إبراهيم، مرجع سابق، ص. 82.

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها

عن الحركة ويقدمان الفعل في صوره المتعددة، فالشكل المسرحي هو" نشاط يستخدم لإنجاز (فعل) أو تأكيده، أو تكثيفه، الأسلوب الذي يلعب به المرء بالأشياء في البيئة... وينمو من الارتباط بالأشياء والعلاقة مع الزملاء الممثلين"[1]، وحتى لو توفرت كل المهارات لا يمكن ان يخطط للشغل المسرحي مسبقاً، لأنه حتماً سيظهر عند التمارين (البروفات)، وعندما لا يستطيع الممثل إيجاد شغل مسرحي، عندها يتدخل المخرج ليحفزه ويساعده، وهناك عدة طرق للحصول على الشغل المسرحي ف" أحيانا تأتي من الممثل فتلهم المخرج. أو بإيجاد نوع خاص من التمارين المستمرة والتي تعطي كماً من الاكتشافات، إضافة إلا أن الشغل الذي يقدمه الممثل يكون مثار بحث المخرج ليختار ما يلائم المشهد والممثل، ويبقى الشغل المسرحي ليس مجرد حركة عشوائية تبقي على الممثلين مشغولين. فتخطيط الحركة، لابد أن يكون مشوقاً وغير مقحم وأن يبدو تلقائيا[2].

[1] غاتشف غيورغي: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، 1990، ص.55.

[2] سعد صالح، الأنا–الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي: سلسلة عالم المعرفة، العدد27، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مطابع السياسة، 2001، ص.25.

الفصل الثالث: مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف أنموذجا

الفصل الثالث : مونودراما فاطمة أنموذجا

المبحث الأول: السيرة الذاتية للفنان

المطلب الأول: النشأة والمسيرة الفنية

محمد بن قطاف ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي من مواليد سنة 1939 بحي الهواء الجميل بحسين داي في الجزائر العاصمة التحق بالمدارس الحرة نتيجة الضغوط الاستعمارية الممارسة ضد الجزائريين، وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية، التحق بمعهد الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس بقسطينة، وحين أغلقت الإدارة الاستعمارية المعهد عام 1954، واعتقلت جل مشايخه عاد بن قطاف إلى الجزائر العاصمة، وفي عام 1957 دخل شبه معهد للتكوين المهني وسط ظروف استعمارية صعبة ثم التحق بعد استقلال البلاد بالإذاعة و التلفزة الجزائرية ابتداًءً من 1963، و بعد ثلاث سنوات من العمل انتقل إلى المسرح الوطني الجزائري، حيث مثل في أكثر من أربعين(40) مسرحية منها:" "البوابون"، "حسن طيرو"، "الغولة ،" "الجثة المطوقة"، "دائرة الطباشير القوقازية"...الخ. كما اقتبس العديد من المسرحيات مثل : "عفريت و هفوة ،" "عقد الجوهر"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع ،" و في سنة 1989 أسس مسرح القلعة رفقة " شريف عياد" و "عزالدين مجوبي"، و "صونيا ساحل"، وقدموا مسرحيتي " "العيطة" و"فاطمة.

هذه المسرحية التي كتبها مؤلفها ليعبر بها عن المرأة كإنسان، مبرزًا نظرتها إلى المجتمع، ونظرة المجتمع إليها دونما اهتمامٍ منه بالمرأة بالمفهوم السياسي، وقد كتب بن قطاف هذه المسرحية في مدة قصيرة قدرت بشهرين (02)، بحكم عمله في المسرح واحتكاكه بهذه الطبقة الشعبية. "طبقة المسّاحات" على حد تعبيره[1].

[1] لقاء مع المؤلف والمخرج محمد بن قطاف، حصة لقاء، تقديم نادية، 2007/05/11

المطلب الثاني: مجتمع الدراسة.

لقد اخترنا مسرحية "فاطمة" من إنتاج مسرح القلعة، وهي مسرحية تدور حول الحياة اليومية للواقع الجزائري، ففاطمة مسرحية بطلتها امرأة عاملة، خادمة في بيوت الأثرياء الجدد، وفي دوائر الحكومة، عالمها ضّيّق، ضيق حياتها، في مساحة لا تتجاوز الأمتار على سطح عمارة بارد، تنتابها مشاعر متناقضة بين الأمل والحلم واليأس والسخط، في جو تنافسيٍّ بين التيارات، والأحزاب السياسية التي تزين لناخبيها الخط الذي تلتزم به، والمستقبل المشرق الذي ينتظر البلاد[1].

وعليه فقد أولى محمد بن قطاف في مونودراما "فاطمة" اهتماما كبيرا لما يهم للمواطن البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الشعبية الفقيرة، فنقل هذا المواطن إلى أعماله المسرحية وحوله إلى شخصية فنية، وجعله بطلاً مركز مبنيا يحمل صورة البطل السلبي العازف عن القيام بالفعل، رغم وعيه، فهو بطل جعله القمع والقهر متلائما مع المحيط الاجتماعي السائد، وكان يرمي من وراء ذلك، إلى أن يقارب الإنسان والواقع الاجتماعي على السواء، بغية تحليلهما وتشريحهما وتسليط الأضواء عليهما في سبيل كشف مجمل الملابسات والإشكاليات التي تعوق علاقة الإنسان بمحيطه، سواء بنظمه السياسية الحاكمة، أو نظمه الاجتماعية المهيمنة، وفيما يلي سنقدم تحليلا لعناصر البنية الفنية في عمل بن قطاف "فاطمة" محاولين بذلك معرفة فيما إذا تمكن النص المونودرامي الجزائري من تمثل كافة عناصر النص المونودرامي العام التي تناولناها.

هذه باختصار رسالة نص فاطمة المسرحي التي وقعها محمد بن قطاف، تأليفا بتاريخ 1980/01/09 والتي اختار تقديمها على خشبة المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، في شكل مونودراما إعدادًا وإخراجا سنة 1992.

[1] ينظر إلى: نديم محمد معلا: "في العرض المسرحي..في النص المسرحي.. قضايا نقدية"، ص 25.

المبحث الثاني: عينة الدراسة

المطلب الأول: الشخصيات

1.1 الشخصية الرئيسية

درج معظم النقاد منذ عصر النهضة على ضرورة ارتكاز المسرحية على شخصية محورية، عرفت منذ ذلك الحين باسم " البطل التراجيدي" بل وكانت تسمى المسرحية عادة باسم إحدى شخصياتها الرئيسية، وهو ما تجسد على مستوى نص فاطمة، ولأن النص عالج موضوعا ذو طابع عام يمس الجميع في علاقاتهم مع محيطهم الاجتماعي، فإن الانطباع الذي يتبادر إلى الذهن فورا، بصدد عنصر الشخصية، هو أن يكون التركيز في بنائها، قد تم على رسم ملامحها الخارجية وتحديد طبيعة سلوكها وممارستها داخل المحيط، ومثل هذا الانطباع قد تؤكده القراءة الأولى للمسرحية.

حقا إن مثل هذا الانطباع لا يفارق الحقيقة كثيرا، لكنه لا يحتوي الحقيقة كاملة، لأن بن قطاف عني في هذا العمل، وبشكل أساسي، و باعتبار الشكل الذي يكتب فيه، وهو المونودراما، برسم أبعاد الشخصية وتحديد أفعالها، أو ردود أفعالها، من الخارج والداخل على السواء، فاهتمامه بطبيعة العلاقة التي تربط الشخصية بمحيطها الاجتماعي، يصحبه وبتركيز أكبر، اهتمام برصد انعكاسات ذلك على صفحة النفس الداخلية، أو الارتكاسات النفسية اتجاه ما يجري في الخارج، وأحيانا أخرى يرصد ما يتولد داخل النفس من مشاعر، وأحاسيس بفعل ذلك المحيط، بمعنى أن الشخصية في بنائها الفني والفكري ستكون نمطا اجتماعيا، ونموذجا يمثل الآخرين، أو ينوب، عنهم لكنها في حالات أخرى تمتلك بعض التميز بحيث تكون ممثلة لذاتها دون الآخرين وربما تكون في حالة ثالثة تجسيدا إيجابيا وفاعلا لحلم الجماعة وتطلعاتها في الخلاص و الانعتاق[1].

[1] لقاء مع المؤلف والمخرج محمد بن قطاف، حصة لقاء، تقديم نادية، 2007/05/11

هذا عن الرؤية العامة بالنسبة للشخصية الرئيسية والوحيدة في هذا النص، ولكن هناك دائما إلى جانب هذه الشخصية شخصيات أخرى ذات ملامح عامة، تمثل أنماطا اجتماعية سائدة في المجتمع، وهو ما لا يتوفر عادة في أي نص من نصوص المونودراما، لذلك سنولي هذه الشخصية الوحيدة، و باعتبارها الشخصية الرئيسية والثانوية في آن واحد، وقفة تحليلية متأنية لنتبين من خلالها ملامح بقية الشخصيات الأخرى (المغيبة).

"فاطمة" هي الشخصية الرئيسية في النص، إنها بطلة القصة، ويمكن تلخيص سماتها فيما يلي :

تتسم شخصية فاطمة بالنقاء، والطيبة، والبساطة، وربما السذاجة أيضا، ولعل في هذا تكمن بعض أسباب معاناتها والصعوبات التي تتعرض لها، فالآخر بالنسبة لفاطمة هو دائما إنسان طيب ونبيل، وأهل للثقة، ومن هذا المنطلق تتعامل فاطمة معه.

و فاطمة قنوعة بما هو متاح لها مهما كان بسيطا ومتواضعا، فلا يعرف السخط سبيلا إلى نفسها ورغم كل الجهد الذي تبذله، والتعب الذي تلاقيه في سعيها وراء رزقها فإنها دائما راضية بما قّدّر لها.

كل هذه السمات التي تميزها، هي سمات عامة تتوفر لدى معظم أبناء طبقتها الشعبية مما يجعلها نموذجا لهم جميعا، و نمطا اجتماعيا يجسد خصالهم .

فهي تمثل تحديًدًا المواطن البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الشعبية المسحوقة بين عاملي الفقر والاستغلال، والتي لا يعنيها من فاعليتها في المجتمع إلا ضمان سلامتها وكفاف عيشها ويظهر ذلك بجلاء في قولها:

"لكن أنا ما نقدرش نأخذ رايه.. ولما ينحولي هذوك ليمات من الشهرية نتاعي شكون يردهملي."[1]

[1] مونودراما فاطمة: ص 18. "لكنني لا أستطيع الأخذ برأيه... لأنهم إذا اقتطعوا لي تلك الأيام من راتبي، فلن أجد من يساعدني في استرداها"

ففاطمة تعي جيدا طبيعة مجتمعها والنظام السياسي الذي يحكمه، ويسير شؤونه فتتصرف بحذر وحيطة وتعزف عن التدخل في الشؤون العامة، لأنها تعتبر نفسها غير معنية بها من ناحية، وإثارة للأمن والسلامة من ناحية أخرى، وحتى عندما تقابل فاطمة من يحاول استدراجها في الكلام، ويحثها على التمرد على النظام (حديثها مع المسؤول) "انت ابن آدم ولا حيوان"، فإن الحذر لا يفارقها فلا تقول ما قد يسمح بتحديد موقفها أو إعلان رأيها بما هو قائم، إلا في حالة انفعالها كما حصل عندما أمعن ذلك المسؤول في استفزازها، هناك تندفع فاطمة متجاوزة حذرها، لتقول :

"أسْمَع أيّها الكبيرْ بالفصحى أنَأ لا أعَمُل الاضراب، وانت اذا غاضك وتحب الاضرابات اجمع اصحابك المسؤولين، واعملو اضراب الى يوم القيامة، هذا الشيء يسعدنا ويساعدنا ويخلينا نمسحو دروج بلادنا في عقلنا"[1].

وفاطمة ككل المواطنين، سواء حافظت على حذرها أو تجاوزته، فإن مصيرا واحدا ينتظرها، وهو تعرضها لأقصى أنواع القهر، وهو ما ظهر في رد المسؤول على إجابتها بقوله :

"عَنَدَكْ عَشَر اَيأم مَقلوعة من الّشْهْرَية."

إذن ومن خلال هذه الصفات يمكن القول أن مهمة فاطمة في النص تنحصر في الاهتمام بشؤونها الشخصية، ومن ثم ممارسة فعل سلبي يتوخى الحذر، لأنه يصدر عن خوف يلجم الشخصية، ويطبع فعلها بطابع السلبية التي تشل الوعي والإرادة، وتضعف العزيمة، فيغيب الفعل الايجابي ويتلاشى، فاسِحًا المجال لاتساع دائرة الحلم واستذكار

[1] مونودراما فاطمة: ص20 -21."إسمع أيها الكبير بالفصحى، أنا لن أضرب، وأنت إذا أردت أن تفعل ذلك، فاجمع رفاقك وافعل ذلك، فهذا أمر سيسعدنا ويساعدنا في أداء عملنا في هدوء" 3 فاطمة، ص 21. "لديك خصم لمدة عشرة أيام من راتبك الشهري"

الماضي، بل إن هذه السلبية جعل فاطمة ميالة إلى المرونة في التلاؤم مع واقع قاس وعنيف، فهي في كل مرة تتلقى فيها الإهانة والاحتقار، كازدراء إخوتها لها- مثلا- تظل ممتنعة عن تحميل المسؤولية لأصحابها، بل تسارع إلى مزاولة عملها اليومي، وتقبل الإهانة والإذلال دون أن تدافع عن كرامتها .

"مسكين، حاسب روحه من الكبار، ماعلابالوش انه على نقاء بلادي يقدر يينحيلي عشرة سنين ومانقولش اه[1].

إذن، فشخصية فاطمة شخصية مأساوية، وقديما كان صدام البطل المأساوي مع القدر يؤدي إلى سقوطه نتيجة خطأ يرتكبه، أو عيب كامن في شخصيته، ولأن القدر كان عادلا، فإن سقوط البطل يصبح مبررا، أما في النص، فالقدر المتمثل هنا في الأنظمة السياسية الجائرة، بتقاليدها البالية، يؤدي بفاطمة إلى الانعزال، إلا أنه انعزال غير مبرر، وبالتالي، فسقوط فاطمة غير مبرر.

ورغم أن نهاية فاطمة غير مبررة (الانعزال غير مبرر)، إلا أنه مفهوم بالنسبة للمتلقي، ويمكن أن نحدد له سببين ذاتي، وموضوعي، ويتجلى السبب الموضوعي في جبروت القوى التي تواجهها فاطمة، وقوة بطشها وقسوتها التي لا تعرف حدودا بينما نتلمس السبب الذاتي في سلبية فاطمة وتجنبها لفعل المواجهة والمقاومة، وهذا ما يمنح الخصم

(الأنظمة السياسية الجائرة) مزيدا من القوة فيطلق العنان لممارساته التعسفية هذا كله يؤدي إلى انعزال فاطمة وهو انعزال لا يمكن وصفه بأنه انعزال فردي، بل هو رمز لانعزال جماعي، (فقدان فعل المواجهة، والاستسلام لما هو موجود).

[1] مونودراما فاطمة: ص 21. "مسكين، يعتقد نفسه ذو شخصية مرموقة، إنه لا يدري أنني من أجل نظافة بلادي أستطيع أن أتخلى عن راتبي لعشرة سنوات كاملة "

2.1 الشخصيات الثانوية

يغيب الآخر في النص المونودرامي أو يغيب، ففي ظل دكتاتورية الصوت الواحد لهذا الصنف من النصوص المسرحية التي تعتمد شخصية واحدة في وصف العالم وإنتاج رؤية إزاءه، لا وجود للآخر كشخصية مستقلة بذاتها، فكل من شخصية الجارة بخته، وزوجة ابنها، وعمي الحاج، وابنته فاطمة.. و غيرها هي شخصيات مجازية في نص فاطمة نسمع عنها ولا نراها، وهذا الانتفاء لحضورها المرئي على ورقة النص كتابيا، ومن ثم على خشبة المسرح حركيا، كشخصية ذات صوت خاص، وظهور مرئي مستقل يفرض(هذا الغياب الكلي للأصوات الأخرى) بالضرورة لغة وصفية سردية لوصف صور هؤلاء الآخرين، وسرد مواقفهم، فحيز وجودهم في النص يكمن في ثنايا لغة وكلام الصوت الوحيد الذي هو صوت الساردة، التي جسدت تلك الشخصيات المجازية على النحو التالي:

الشخصية الأولى: " الجارة بخته"، وهي شخصية مزعجة، متأففة، لا تحترم جيرانها وقد ظهرت في هذا الملفوظ:

" رَانِي جَايةَ رَانِي جَايَةْ...وْلِيدِي رَايَحْ ينْاَسَبْ الحُكُومَة"[1].

الشخصية الَثالْثةَ: شخصية زوجة الابن، وتظهر من خلال المقطع التالي :

"مَرَاه مْهُبُولة... لبْست قنُدورة، حَففتَ بْصلة شدت سْبحة وطلعت لسطحْ تأذْنْ...عْي فِيها يا مَخلوقة الَّسنة تقول أنَا نرِّبي الّلحْية وَأنِت تلبسي الحجَابْ والو أنا نربِي اللحية وآنت اللي تلبس الحجاب هو يضرب وهي تخبش هو يعيط وهي تزعزعت حتى رفدوهم الاسبوع اللي فات"[2].

[1] مونودراما فاطمة: ص10."إنني قادمة..إنني قادمة...ولدي سيصاهر الحكومة

[2] مونودراما فاطمة: ص10." إمرأة مجنونة..ارتدت جبةً وحلقت شعرها وأمسكت مسبحة وصعدت إلى السطح لتؤذن..توسل إليها زوجها كثيرا، لكنها كانت تردد عبارة أنا اعفي اللحية وأنت ترتدي الحجاب فيجيبها هو بقوله: أنا الذي أعفي اللحية وأنِتِ

الشخصية الثانية: شخصية الابن، تستحضرها الساردة من خلال المقطع التالي :

"انا نربي اللحية وانت تلبسي الحجاب"[1].

الشخصية الثالثة: هي شخصية عمي الحاج، ويمكن تلخيص سماتها فيما يلي :

إنسان طيب، متعاون، متفائل، محبوب، متدين، تظهر ملامحه في هذا الملفوظ :

"عمي الحاج هو اللي ولفهم، اذا تكسرت درجة هو ..اذا خرج خيط امتاع الكهرباء هو .. عمي الحاج يا مهبول يا رسول .. لو كان جاء في يدي اختيار الوالدين كنت ندير بابا ولا جدي رسميا"[2].

الشخصية الرابعة: جمال، ابن خياط، بدين، جاهل متعجرف، متمسك بتقاليد سلبية نتعرف عليه من خلال المقاطع التالية :

"هذاك السمينة امتاع جمال وليد الخياط اللي ما يتفاهمش معاه.. لكن هو زعف وقال لها : واش تعملي بهذه القراية .. طامعة تخدمي ولا تخرجي وانا شلاغمي يكتفو جمل ..نستناها تكمل يا ... من حتى تكملي قرايتك انا يكون عندي الوقت نصنع خمسة ذراري وزيد انت ما عندك حتى راي، نشوف باباك هو الصح[3]".

الشخصية الخامسة:

التي تردين الحجاب، وانطلقا في تبادل سلسلة من اللكمات والضربات حتى جاءت سيارة الإسعاف وأخذتهما إلى مستشفى المجانين

[1] مونودراما فاطمة: ص10." أنا اعفي اللحية، وأنِتِ تلبسيَنَ الحجاب"

[2] مونودراما فاطمة: ص11." عمي الحاج هو الذي عودهم على ذلك، فكلما تحطم شيء أصلحه، وإذا تعطّل خيط للكهرباء هو الذي يصلحه، إنه إما مجنون أو رسول، لو كان أمر اختيار الوالدين بيدي لاخترته أن يكون أبي أو جدي".

[3] مونودراما فاطمة: ص12." إن ذلك البدين، المدعو جمال ابن الخياط الذي كان على خلاف مع عمي الحاج، لكنه غضب وقال لها: لماذا الدراسة؟ أتريدين العمل، أم تتخذينها ذريعة للخروج من المنزل، من هذه اللحظة إلى غاية إنهائك لدراستك أكون قدتزوجت، وأنجبت خمسة أطفال، وفي حقيقة الأمر أنت لا تملكين الحق في إبداء الرأي، فالأمر كله بيد والدك.

فطيمة، طبيبة، صديقة مخلصة، تتخلص سماتها في قول الساردة :

" حتى فطيمة ما تبدلتش، معلوم اللي يشوفها بنواظرها ولباسها الابيض واقفة كالاسطورة تحسبها قبيحة، وهي في الحق ما كانش ما الطف منها عمرها ما جاءت شافت باباها ونساتني ...ديما تطلع تزورني وتشرب معاي فنجال قهوة"[1].

الشخصية السادسة:

شخصية سعيدة إحدى ساكة بالعمارة، مفرنسة، متعجرفة، وهو ما يوضحه المقطع التالي :

" فاطمة سيلتوبلي تقدري تغسليلي لومشوار امتاع مو ماري انا جوسوي انفيتي ولا بون على بالك ما تجيش اليوم، عيد الاستقلال"[2].

الشخصية السابعة :

شخصية الأب الطاهر تتخلص سماته في كونه :

فيلسوف زمانه، مقعد، حنون، طيب، ويظهر هذا بجلاء في المقطع التالي:

"فاطمة يا بنتي ما تحسبي شان الدنيا بين هذه الربعة حيوط تحبس خارج هذه المساحة كاين غابة ...قوانينها ثابتة..الصغير فيها يلزمه يمد كل شيء حتى يلقى اصغر منه"[3].

---

[1] مونودراما فاطمة: ص 13 " حتى فطيمة لم تتغير، فالذي يشاهدها بنظاراتها وثوبها الأبيض واقفة كالأسطورة، يعتقد أنه إنساة قاسية،
و في حقيقة الأمر ليس هناك من هو أطيب وأحّنّ منها.

[2] مونودراما فاطمة: ص 14." فاطمة من فضلك أتستطعين غسل منديل زوجي، أم أنك في عطلة يوم الاستقلال"

[3] مونودراما فاطمة: ص 14." فاطمة من فضلك أتستطعين غسل منديل زوجي، أم أنك في عطلة يوم الاستقلال"

الشخصية الثامنة:

شخصية محترمة، لبقة، يعيش حياة مرفهة، (يقود سيارة سوداء فاخرة، تتضح ملامحه فيما يلي :

"فاطمة ...غدوة معولين نديرو لوقرانميناج فالدار..تقدري تتكرمي علينا وتضربي دورة لعندنا"[1].

الشخصية التاسعة:

شخصية السائق شخصية فضة، غليظة، تظهر من خلال قولها :

" انا عند بالي اللي يخدم عند الوزراء ظريف صدق هذا ماعندوش ذوق خلاص دبري على روحك فاطمة ...وماتدخليش فيما لا يعنيك ا للي يخدم"[2].

إذن فهذه الشخصيات وغيرها يتم استحضارها من خلال السرد اللغوي والتداعيات الكلامية للشخصية الوحيدة في النص، وليس عبر أجسادهم الحقيقية وأصواتهم الخاصة؛ فالذاكرة هنا هي المساحة الوحيدة التي يحضر من خلالها أولئك الغائبون ليسوا بأجسادهم، ولكن كما تراهم ذاكرة الشخصية الوحيدة، وتعيد إنتاجهم على أساس رؤيتها، هذه الرؤية التي تنبعث دائما من أعماق عوالم الشخصية لاستحضار الحدث الدرامي وشخصياته، وصوره وأفعاله، لذلك نلاحظ أن النص واقع في جبرية الثنائية الزمنية المتضادة (الماضي والحاضر) وهو دأب النصوص المونودرامية عادة، بل وتكاد أن تكون إشكالية الثنائية هذه هي القانون الرئيسي الذي يصوغ أي نص مونودرامي ويتحكم في بنائه الحكائي،كما سيتضح لنا في عنصر الصراع.

[1] مونودراما فاطمة: ص 17. " فاطمة..غدا سنقوم بتنظيف شامل للمنزل، ألا تتكرمين علينا، فتأتين لمساعدتنا."

[2] مونودراما فاطمة: ص 17." كنت أعتقد أن الموظف الحكومي، إنسان لبق يحسن التصرف، لكن اتضح أنه إنسان ليس لديه ذوق على الإطلاق...فاطمة اهتمي بشؤونك...ولا تتدخلي فيما لا يعنيك...الموظف الحكومي دائما مشغول..."

إذن، فالقارئ/ المشاهد للنص المونودرامي يخضع لسلطة الرؤية الواحدة، وهي تسرد عالمها الخاص، في علاقاتها مع المجتمع، وبالتالي فالشخصيات الثانوية على اختلافاتها المتعددة تحضر وفق منظور تلك الشخصية الواحدة والوحيدة، التي يتوجب عليها بفعل الشكل الذي تمارسه أن تتقن تقنيتي الصوت والجسد، وذلك حتى تتمكن من استحضار كل تلك الشخصيات التي تتقمصها، سواء أكانت نساء أو رجالا، فعبر الخشونة الصوتية والقسوة في الحركة، تتضح معالم الرجل السلطوي "عمي محفوظ" و"عمي الشرطي لحسن":

"بور لا درنيار افوا، تبعدي من هنا ولا نكتفك بالدستور تاعك"[1].

"يا امراة ماش شغلك ...ماتخلطيش في قش الحكومة"[2].

بينما تتضح السكونية في حديثها مع "خالتي حنيفة":

"فاطمة فاطمة .. يزين سعدك يا بنتي، مايغيضكش الحال من عمك لخضر "[3].

وكذا لهفة الصوت المستغيث "الغيث الغيث" بالنسبة لزوجة "عمي لحسن الشرطي "

"عايشة"، والتي تحيل إلى ضعف المرأة.

"انا حكومة اكثر من حكومة اللي تخدم عندها، انا نخدم عندك ؟ تسعة اشهر وانا حاملة لك اولادك ...الغيث ..الغيث...كلمة الغيث تهدم بن ادم"[4].

[1] مونودراما فاطمة: ص 29. " لآخر مرة أطلب منك الابتعاد وإلا ربطتك مع دستورك هذا "

[2] مونودراما فاطمة: ص 34. " يا امرأة إنه أمر لا يعنيك، فلا تعبثي بأغراض الحكومة."

[3] مونودراما فاطمة: ص 25." فاطمة يابنيتي لا تنزعجي من تصرفات عمك لخضر"

[4] مونودراما فاطمة: ص 35، " أنا حكومة أكثر من الحكومة التي تعمل عندها، لأنني أعمل عندك تسعة أشهر كاملة، النجدة، النجدة كلمة تحطم إنسانية الإنسان"

ومن منطلق الرؤية الواحدة التي تفرضها نصوص المونودراما، يمكن القول أن القارئ لنص فاطمة يخضع لسلطة رؤية المرأة وهي تسرد عالمها، إذ لا يخفى على القارئ/ المشاهد أن النص قد أنتج عدة تساؤلات في غاية الأهمية حول رؤية المرأة للعالم والأشياء في مقابل رؤية الرجل، وهي الرؤية المهيمنة في عالم تتحكم به سلطة الرجل وتصوغ قوانينه، ولعل أبرز المقاطع التي تتمظهر فيها آراء الرجل في المرأة هي قولها:

"لما تزيد عند طفلة عنده بنته...لما تدخل تقرا مازال عنده بنته لما تبدى تكبر ..مابقاتش بنته، يبدا يحوس كيفاش ينفض يديه ... ويتهنى من هذا المصيبة ...يلصقها في راجل..اوف هكذا يا خويا تهنينا من الهم والقيل والقال وتكسار الراس، ذرك الناس ماتقولش هذه بنت هذا الراجل، ولكن تقول هذه مراة هذاك الراجل...مرته...مرته...ماشي بنتي..بنتي...بنتي ..امالا بنت شكون ..اخت شكون"[1].

وبالمقابل تظهر آراء المرأة في أصوات النساء الثلاث اللائي زعمن أنّهن ينتمين إلى الإتحاد، فالأولى قالت:

"اسمعي، احنا الاتحاد الجديد امتاع، النساء التقدميات، واذا تحبي تنحي التمارة على روحك، ميعادنا عند باب الرايس"[2].

والثانية:

[1] مونودراما فاطمة: ص 32. "إذا ما رزق ببنت قالوا لديه ابنة، إذا ما دخلت المدرسة، كذلك قالوا لديه ابنة، لكنها بمجرد أن تكبر قليلا حتى تصبح مصيبة يجب التخلص منها، ولن يتم له ذلك إلا بتزويجها، وبهذا سأتخلص من القيل والقال، فتصبح بذلك زوجة فلان وليس ابنة فلان.

[2] مونودراما فاطمة: ص 27. " نحن الاتحاد الجديد للنساء التقدميات، إذا كنت ترغبين في تحسين أوضاعك، فموعدنا غدا عند باب الرايس" .

" يا اختاه إحنا الاتحاد امتاع النساء المستورات، واذا حبيت تنحي التمارة على روحك، ميعادنا غدوة عند باب الرايس[1]".

الثالثة :

"ايتها الاخت ...المناضلة ..احنا كما لا يخفاك ...الاتحاد القديم او الجديد كما حبيتي، امتاع النساء الجزائريات ..التقدميات.. المناضلات اتدخلي روحك في وسطنا ..اذا حبيتي تنحي التمارة على روحك ميعادنا غدوة عند باب الرايس .

وفي الحقيقة أن هذه الأصوات ما هي إلا أصوات تنادي بمنح حرية أكبر للمرأة من جهة، وما هي إلا رؤى تتصدى لنقد بعض سلوكيات المجتمع والمواقف السائدة فيه، لكنها(فاطمة) لم تتجاوز حدود الحديث عن تلك الرؤى والأفكار، أي أنها لم تسع إلى التغيير، بل كل ما فعلته و تفعله هو مجرد إبراز تلك الرؤى وإثبات وجودها، لكن أن تمنحك حلا أو تسعى حتى إلى ممارسة فعل التغيير، فهذا غير موجود وكأن الشخصية في المونودراما تسعى إلى إظهار وعيها بما هو موجود، وفي الوقت نفسه تظهر عجزها عن تغيير هذا الموجود، وبانتفاء محاولة التغيير أو حتى تقديم الحلول يتأكد انتفاء الفعل في المونودراما ليكون النص المونودرامي مجرد نافذة للتحسر على الماضي، و فسحة للحلم بمستقبل أفضل، دون السعي إلى تحقيقه، وهو ما يؤكد أن المونودراما بصفة عامة تكتفي بسرد الماضي دون أن تسعى إلى تغييره .

إذن يمكن القول أن الشخصية في النص بتمثلها لشخصيات متعددة هو نوع من

[1] مونودراما فاطمة: ص 28. " نحن الإتحاد للنساء المحجبات، وإذا كنت ترغبين في تحسين أوضاعك، فموعدنا غدا عند باب الرايس"

قراءتنا لتاريخها عبر قراءة أحداث شخصيات شكلت بنية مجتمع فاطمة، وشخصيات أخرى لم تجسدها مثل الأب، ورزقي، وإنما تحدثت عنها فقط، فكل هؤلاء يشكلون مجموعة دلالات رمزية قادرة على قراءة المجتمع الذي كانت فاطمة ضحيته، وضحية معتقداته، فتلك المعتقدات البالية جعلت فاطمة تزداد انسحابا نحو السطح لكي تعيش وحدها في زاوية من ذاكرتها، وتعيد نسج خيوط أحداثها باستمرار.

المطلب الثاني: الصراع المونودرامي

عرفنا أن المونودراما تختزل كافة تجليات الصراع في الصراع الداخلي، وهو صراع إن كان يبدو للوهلة الأولى صراع الذات الإنسانية مع ذاتها فهو ينبئ بشكل أو بآخر عن صراع هذه الذات مع غيرها، فابن قطاف حاول منذ البداية أن يكشف عن هذا النوع من الصراع من خلال شخصية فاطمة التي استهلت كلامها بتعابير تدل على قمة الانزعاج متوجهة بها إلى العالم الخارجي والمتمثل في سكان العمارة:

"الجار القبيح كالحمى يردك ترعش[1]".

و بإطلاقها لتلك العبارة تعلن عدم انسجامها ورفضها الصريح لذلك الخارج، "سكان العمارة" ولتعميق هذا الإعلان، إعلان الرفض، تستمر فاطمة في التنفيس عن غضبها بقولها:

"واذا ماجيتيش حتى للمغرب انا نقعد مرهونة؟ تروحلي دالتي؟ بوسي عينك[2]."

وبهذا الرفض تتشكل جملة من الثنائيات أو بالأحرى جملة من المتضادات التي تجسد بدورها الصراع في هذا النص.

ثنائية الداخل والخارج:

[1] مونودراما فاطمة: ص 09 " جار السوء يغضبك، حتى تصطلي بنار الغضب"

[2] مونودراما فاطمة: ص 09. ."وإذا لم تأت حتى المساء، هل أقضي يومي كله في انتظارك؟"

في مونودراما فاطمة تقف امرأة وحيدة فج أرً فوق سطح عمارة صغيرة خالية إلا من بضعة اكسسوارات خاصة بها "حبال، مساسك، وملابس متسخة."

"الوقت لفجر فوق سطح عمارة صغيرة بين حبال ومساسك ورزمة حوايج موسخين فاطمة شادة مكنسة في يدها ورجلها في اليد الاخرى وتغلي كأن شيئا حاكمها[1]."

وتعيد عبر بناء علاقاتها مع هذا السطح ومحتوياته إنتاج، عالمها الخاص، وهنا تتشكل تلك الثنائية لتبرز إشكالية اجتماعية مغايرة ينتجها الفعل الفردي، وهو يصطدم بأفعال وسلوكات الآخرين، ويتم التركيز عليها من خلال دائرة علاقات فاطمة بالشخصيات الغائبة سواء تلك التي تكون عالمها الحاضر والمتمثل في سكان العمارة، وهم الذين استنكفوا عن مساعدتها، بل وتنكروا لها، كالإخوة مثلا، والموظفين في مقر عملها مثل المسؤول والسائق، وكذا الأشخاص الذين كانوا مصدر للأمن والسكينة، بالنسبة لها مثل "خالتي حنيفة"، و"عمي الحاج ،" و"عمي لحسن الشرطي"، أو تلك الشخصيات التي تعيش في الذاكرة مثل "الأب"، و"رزقي".

فالنص جسد بوضوح ثنائية الداخل والخارج في ذلك التناقض الحاصل بين عالم فاطمة الحميمي (سطح العمارة الصغيرة)، وبين الخارج العدواني الذي تكاد تكون وظيفته الوحيدة تنغيص حياة فاطمة، بدءا من الجارة بخته التي لم تحترم القواعد التي يسير وفقها نظام الغسيل في العمارة إلى الإخوة الذين جحدوا فضلها في تربيتهم وتعليمهم، إلى النظم السائدة التي جعلت من فاطمة تشتغّل وتعمل حتى في عيد الاستقلال.

- الإكسسوارت: لفظة خاصة بالمجال المسرحي والسنيمائي وتعني " التوابع واللوازم، والمكملات" ارجع إلى سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي عربي، ص27.

[1] مونودراما فاطمة: ص 09."الوقت فجر فوق سطح عمارة صغيرة، بين كومة من الثياب المتسخة، تقف فاطمة ممسكة مكنسة بيدها، متذمرة، وكأن شيئا يمسك بملابسها

انا في طبعي مانزعفش بالحق ...ما نحبش نزعف ...إنما كاين عباد خلقهم ربي باش يزعفوك، هذه مهمتهم فوق الارض...يزعفوك ..."[1]

ثنائية الفرد والمجتمع :

بالرغم من حضور ثنائيات الداخل والخارج، الحضور والغياب، إلا أن الثنائية الاجتماعية "الفرد والمجتمع" والتي ينتجها سياق العلاقات العام، تقتحم عالم فاطمة وتفرض نفسها على بقية الثنائيات الأخرى حيث تتجلى عبر جدلية شديدة الفعالية هي جدلية "الرفض الفردي –النبذ الاجتماعي" والتي تولد بدورها جدلية أخرى داخل ذات فاطمة المأساوية هي (الرفض/الانعزال) و(الوهم) هاتان الجدليتان بارزتان في خطاب النص، بل ويتم التأكيد عليهما في لحظة بدء النص الأولى، فالبداية تبدأ من الخارج وفاطمة تصارعه بإطلاق عبارات الانزعاج.

" الجار القبيح كالحمى يردك ترعش".

فكلما مضى العالم الخارجي (وهنا يمثله المجتمع بكافة فئاته) في نبذه للشخصية (قاطمة)، كلما مضت هي الأخرى في رفضها له (العالم الخارجي) بانسحابها نحو السطح ومحاولة التقوقع فيه:

" انا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس ..غير فوق السطح اللي نلقى التوازن نتاعي[2]"

فهي تنسحب أكثر فأكثر نحو ذاكرتها التي لا يمكن أن تحيا إلاّ في السطح.

"من صغري نحب السطح نحس روحي خفيفة كي ريشة ..كانما ثقل الدنيا وما حاماة من كذب ونفاق تردمو في بير[1]."

[1] مونودراما فاطمة: ص 13 " أنا في حقيقة الأمر لا أغضب، بل لا أريد أن أغضب، وإنما هنالك أناس أوجدهم الله لكي يغضبوك، هذه هي مهمتهم فوق الأرض"

[2] مونودراما فاطمة: ص، 21." أنا لا أشعر بالارتياح إلا فوق السطح، فهناك فقط أستطيع أن أستنشق الهواء النقي"

خالقة بذلك عالمها الوهمي الخاص(الانتظار) الذي يتشكل من خليط غريب من الماضي والحاضر، فلحظة الانتظار تبدأ من الماضي البعيد، وتهيمن على المناخ العام كليا ووقوف فاطمة على السطح مغنية، سعيدة، بانفرادها في نهاية النص، يدل على مدى إصرارها على البقاء ضمن عالمها الفردي الخاص (الرفض/ العزلة) في الوقت نفسه يشير إلى هيمنة الانتظار (الأمل بمجيء الإنسان المخلص) (الوهم) والذي يبدو جليا من خلال النهاية التي انتهت بها المسرحية حيث نشرت فاطمة كل غسيلها على الحبال بشكل يعطي صورة شراع، تدفعه الريح، وهذه الصورة التي اختتم بها النص تحمل دلالة على انتظار شيء ما .

ولعل هذه النهاية تفقد فعل الانتظار، باعتباره أحد المكونات الأساسية لعالم فاطمة، مدلولاته البسيطة الظاهرية، ليتحول إلى فعل احتجاج قاس على ما هو موجود وسائد، ورفض له، وهكذا يبرز الصراع الداخلي في النص الذي يتصاعد وينمو في محاولة كل طرف إلغاء الآخر (الوهم / الرفض(الانعزال)).

و عليه، فإن لحظتي البداية والنهاية تجسدان الصراع المونودرامي، ففي اللحظة الأولى من النص تبدأ فاطمة بالصراخ معلنة رفضها كفرد للمجتمع الخارجي (سكان العمارة) وعدم انسجامها معه، ولحظة النهاية وبعد أن تحاصرها صرخات الجارة من كل ناحية "الغيث الغيث" تنسحب لتختبئ في السطح (الداخل)، وذلك لتحضر على نفسها الاختلاط بذلك العالم وبهذا الفعل تغلق على ذاتها في وجه كل ما يوجد في الخارج، وهنا يتحقق فعل الانعزال ويتحقق معه الانتحار الاجتماعي.

هذا بالنسبة لفاطمة على أساس أنها الفرد الذي يمثل الداخل أما المجتمع وهو الخارج، والذي يمكن رؤيته وقراءته واستشفافه من الحركات والأقوال التي تنقلها فاطمة بتقليدها لرموزه التكوينية، فإنه لا يكتفي بنبذ هذه الشخصية

[1] مونودراما فاطمة: ص35. " أحب السطح منذ طفولتي ، ففيه أشعر بأني خفيفة مثل الريشة، وكأن ثقل الدنيا وما تحمله من نفاق وزيف قد اندثر"

(منظفة سلالم العمارة) بل وطردها خارج علاقاته السائدة، فكل التعبيرات التي يحضر الخارج عبرها تنحصر مدلولاتها في الاستهزاء والسخرية من فاطمة، والاحتقار والازدراء لها بمن فيهم إخوتها الذين أهملوها و قّصّروا في حقها.

"حتى خاوتي قراو كبرو راحو تزوجو ما حضرت لعرس حتى واحد منهم..سمعت بهم عند الناس ..هما حشمو باختهم مساحة[1]. "

إذن فالمجتمع يرفض هذه المرأة بحكم وظيفتها المتدنِّية، مساًّ حة، على حد تعبيرها "...أنا مَسّاَحَةَ، فقط..."2 فمأساة فاطمة هي في الدرجة الأساس مأساة فرديتها التي تبدأ من لحظة خروجها للعمل كمنظفة، بعد أن توفي والدها تاركاً لها سبعة (07) إخوة صغار، وكأن فاطمة، قد خرقت القيم والقوانين التي تكّوّنّ بنية المجتمع المؤسساتية بخروجها للعمل أولا، وبعملها كمنظفة ثانيا، فسبب رفض المجتمع لها يكمن في فعل خروجها، وفي محاولاتها خلق فردانيتها واستقلاليتها، أو على الأصح، في سلوكها الذي لا يتفق و القيم الاجتماعية التي كانت سائدة، ومنها رفضه لعمل المرأة.

"طامعة تخدمي والا تخرجي وانا شلاغمي يكتفو جمل."

وعليه يمكن القول أن النص جسد ثنائيتين، الأولى هي رفض فاطمة الفردي للمجتمع وللمنطق الذي يسّيّر مؤسساته، وفي المقابل هناك نبذ اجتماعي لهذه الشخصية وسلوكها المتمرد على التقاليد، بمعنى آخر السطح "عالم فاطمة" يرفض أن يتسرب إليه الخارج والخارج بدوره ينبذ إدماج هذا السطح فيه إلا في حالات الطلب والاستفادة.

[1] مونودراما فاطمة: ص16."حتى إخوتي درسوا كبروا وتزوجوا، لم يكلف أّيّ منهم نفسه عناء دعوتي ،كانت أخبارهم تأتيني من الغرباء، إنني أشعرهم بالحرج لكوني منظفة بيوت." 2 فاطمة، ص 31.

"فاطمة ..غدوة معولين نديرو لوقرانميناج في الدار ..تقدري تتكرمي علينا وتضربي دورة لعندنا"

ثنائية الماضي و الحاضر:

عادة يقسم الزمن إلى ثلاث مستويات (الماضي، الحاضر، المستقبل) و نرى الزمن في النص أشد تأثيرا في الشخصيات، لنتعرف على صراعاتها، و أفعالها، وفي مسرحيات المونودراما لدينا مستويين من الزمن (الماضي، الحاضر) وإن كان زمن الماضي أكثر تأثيرا وأقوي حضوًرًا من الحاضر، فعادة ما تجري أحداث المسرحية المونودرامية في الماضي، أي قبل بداية عرض أحداث المسرحية على الخشبة فالفوضى العارمة التي وجدت فاطمة السطح عليها حدثت قبل بدء المسرحية.

ولو تصورنا أن مثل هذه الأحداث الماضية لم تحدث، عندها لن تكون هناك أي أهمية للحاضر، فالحاضر هنا هو محصلة، و نتيجة للماضي، ومن وجه آخر هو المحرض لاسترجاع الماضي فخلافا للمسرحيات العادية تتحرك المونودراما في إطار الحلم الذي ينتجه عالم اللاوعي، والذي يبرز في تنقل فاطمة في سردها لبعض محطات حياتها من حكاية إلى أخرى، معتمدة في ذلك على التذكر و الفلاش باك، دون أن تهتم بالترتيب الطبيعي للزمن، ومن ثّمّ تبدو اللحظة التي مضت و تحديًدًا الذاكرة هي العالم الأكثر فاعلية في المونودراما، مما يجعل الماضي يسيطر على الحاضر و يلقي بظلاله عليه وبذلك يبرز جانب من جوانب الصراع الداخلي (الصراع بين الماضي والحاضر) وخير مثال لذلك هذه المقاطع:

"بكري مكانش هكذا...."[1]

"زمان الرحمة غبر وخذى معاه ناسه..ما بقى احسان ما بقى صدر واسع وما بقى قلب حنين"

[1] مونودراما فاطمة: ص09. " في الماضي لم تكن هكذا، لقد تغيرت منذ أن تزّوّجّ ولدها، لم يسلم منها كل الجيران."

"كنا في قسم واحد انا واياه ."

من خلال هذه العبارات (بكري ...هكذا)،(زمان..ما بقى)، (كنا..انا ..وصلت) يمكن القول أن الماضي و الحاضر يتجاذبان، فرغم أن نص المسرحية يجري في الحاضر إلا أن زمن الماضي هو المهيمن على النص بحيث يصعب على الشخصية اقتلاعه لأن طبيعة الفردية في المونودراما تضغط على الشخصية التي تجد نفسها بطريقة أو بأخرى مشدودة إليه، لأنه هو الذي يوجه مشاعرها وأفكارها، و يتحكم في حركاتها، فالشخصية لا تكف عن العودة إليه، بل إن كل أحاديثها تفصح عن حنين لا نظير له إلى ذلك الماضي حتى أن ذلك الحنين يترسب في كلماتها كلما همت بالحديث:

"ذاك الوقت كنت، جهلة، واش مخبيلي "غدوة"..ماكنتش انفكر نكبر بالخف، ما كنتش انفكر نشيب بالخف، ما كنتش انفكر ينحني ظهري بالخف.."[1]

بل إنها لا تكف عن مقارنته بالحاضر الذي يبدو يائسا بالنسبة إليها.

"...نعدي مكتوبي كما يكتبلي..فالحق تمنيته يكون احسن من هكذا ولكن بين واش تتمنى وواش ينفرض عليك فرق كبير[2]."

إذن تكشف لنا فاطمة في لحظات صادقة مع نفسها عن أزمتها الشخصية كإنسان لم يستمتع بالحياة، وليس باستطاعتها تحقيق ما تتمناه بكامل إرادتها وحريتها وهذا ما يجعلها رهينة الماضي لأنه زمن الفرص الضائعة، ولأنه كذلك يبقى الماضي قياسا إلى الحاضر المزري أرق وأرحم:

[1] مونودراما فاطمة: ص 25." في ذلك الوقت كنت جاهلة، لما يخبؤه لي الغد، فلم أفكر بأنني سأكبر بسرعة، ويغزوني الشيب بسرعة، بل لم أفكر بأن ظهري سينحني بهذه السرعة"

[2] مونودراما فاطمة: ص15. "سأرضى بما قدِّ ر لي...في الحقيقة تمنيته أن يكون أحسن من هذا لكن بين ما يتمناه المرء، وما يُفرض عليك فرق كبير جَدًّا.

"...نهار خلاصت مسؤوليتي مع خاوتي، ورجعت قابلة ومستعدة للزواج كان فات الحال..ذاك الوقت عديت للجانب الاخر ..ساعات لما نتفكر فاطمة وفطيمة امتاع الصغر يجيني البكاء، لكن ما بقاوليش الدموع.."[1]

إذن ومن خلال الذاكرة التي تسير سيرا عكسيا، ومن التضارب بين الماضي والحاضر تستطيع الشخصية في هذا النوع من المسرح الرجوع إلى الماضي، والعودة في كل مرة بحكاية جديدة تتحسر من خلالها على ذلك الماضي، غير أنّ فاطمة وإن تذكرت ماضيها وتحسرت عليه، فإنه تحسر على الحاضر والمستقبل.

ثنائية الحضور والغياب:

إن نص "فاطمة" ظاهريا، يتضمن ككل المسرحيات شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، لكنه، لا يعتمد في التجسيد إلا على شخصية واحدة ووحيدة، هي الرئيسية وهي الثانوية، وما يميز هذه الشخصية أنها فقدت صفتها الأرستقراطية التي كرستها المدرسة الكلاسيكية فلقد خرجت من دائرة النبلاء و الملوك و أصناف الآلهة لتدخل عالما آخر، هو عالم الإنسانية المطلق في طبقة تمثل المغمورين من الناس، البوابين والمتشردي ن والعمال، فشخصية فاطمة هي صورة للإنسان الذي، فقد هدفه في الحياة فجسَّ دَّ ت بذلك حالة من حالات الإحباط النفسي ألا و هي حالة البؤس و الشقاء.

والملاحظ على فاطمة أنها تعيش في جو موهوم، إذ أنها تتوهم وجود أشخاص يتحاورون معها، أمثال "الجارة بختة" و"عمي محفوظ"، و"خالتي حنيفة،" لذلك يمكن القول أن هذه الشخصيات الموهومة جسدت الغياب المطلق، فشخصية فاطمة الحاضرة تتحاور (وهماً) مع شخصيات موجودة وجوًدًا افتراضياً ، فهي من قبيل الأحلام، أي أنها غائبة عن الحضور الفعلي في عالم فاطمة، لكنها من جهة أخرى موجودة كشخصيات هلامية و وجودها

[1] مونودراما فاطمة: ص 13، 26. " في اليوم الذي أنهيت مسؤوليتي إزاء إخوتي، وأصبحت مستعدة للزواج، كان الأوان قد فات... عندما تسترجع ذاكرتي أيام الصبا "فاطمة وفطيمة" تجتاحني نوبة من البكاء لكن دموع العين جفت..."

محدد بكلام فاطمة عنها، وعلى الرغم من هذا الغياب المطلق لبقية الشخصيات إلاّ أننا نستدل من خلال الشخصية الحاضرة على هذا الآخر ما يوحي بوجود تناقض بينهما بالرغم من التوافق الظاهر، وربما هذا التناقض هو دلالة على تلك المشاعر المتناقضة والتي تتصارع في ذات فاطمة بين الرضا وعدم الرضا بما هي فيه. فقولها مثلا:

" انا مساحة فقط ؟ ماشي مشكل ..ما كاين حتى مشكل ..بالحجاب مساحة بالجبة مساحة، وبالميني جوب مساحة،..وين هو المشكل؟[1]".

يوحي بأنها راضية عن وضعها كمسّاّحة، وأنها لا تطمح إلى تقلد مناصب عالية كالتي حققتها زميلتها فطيمة، وإن كان كلامها عنها يحمل في ثناياه رغبات أخرى.

" انا الحمد لله وصلت حتى للسطح ولكن هذا الشيء ما بدلنيش..مازلت نقادر الناس الكل...حتى فطيمة ماتبدلنيش، معلوم اللي يشوفها بنواظرها ولباسها الابيض، واقفة كالأسطورة يحسبها قبيحة وهي في الحق ماكانش ما الطف منها...ساعات تزعفني وما تحب تخلص علي ...انا ثاني لما نتفكر فاطمة وفطيمة تاع الصغر يجيني البكاء"[2].

فبين ظاهر القول و باطنه نلمس تناقضا بين عالم فاطمة و عالم فطيمة، فهناك إذا مزيج بين الشعور واللاشعور، فالأول يحمل تلك الحقيقة الواقعية (وضع فاطمة في المجتمع) و التي تمثل حقيقة الإنسان الكادح فيه، و الثاني يحمل تلك الرغبة الكامنة في النفس وهي الرغبة في الارتقاء، وعلو المكانة المجتمعية.

---

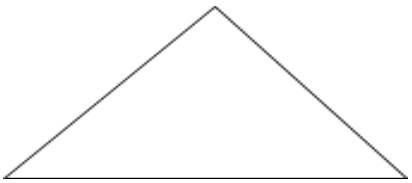
[1] مونودراما فاطمة: ص31. "أنا منظفة فقط، ليست هناك أي مشكلة في ذلك...بالجلباب منظفة، بالفستان منظفة، بالتنورة منظفة، أين هو المشكل"

[2] مونودراما فاطمة: ص13."أنا الحمد لله بوصولي إلى السطح حققت طموحي، ومع ذلك لم أتغير، بل مازلت أحترم كل الناس، حتى فطيمة لم تتغيّر...لكنها أحيانا تغضبني، لأنها لا تقبل مني ثمن الفحص، وأنا أيضا عندما أتذكر فاطمة وفطيمة أصدقاء الطفولة تجتاحني نوبة من البكاء..

وهذا الغياب المطلق للآخر يوقع النص في إشكالية الوحدانية، التي تسعى الشخصية جاهدة للتخلص منها، عن طريق محاولة تعويض غياب الآخر واحدا كان أو أكثر فتلجأ إلى توجيه الحديث إلى متخيل يساعدها على قتل غربتها، فيكون هذا المتخيل هو النفس حين يوجه لها الحديث، شرط أن تتقمص هذه النفس، في كل مرة قناع شخصية معّيّنة، ولأن الشخصية مدركة لحقيقة الحياة التي لا يمكن أن تستقيم بغياب الآخرين ولا يمكن أن تنهض أو تتطور بجهد واحد بعيدا عن الآخرين نجد نهاية النص، وإن انتهت نهاية توحي بنوع من الأمل، المتمثل في انتظار هذا الآخر مهما كانت صفته، إلا أنها نهاية يائسة.

نستشف مما سبق، أن البنية السطحية لنص فاطمة لا تشير إلى وجود صراع وهو ما ينفي عنها البنية الأساسية للنص الدرامي والذي يمثله المنحى التالي:

ب:الذروة (الصعود)



أ: البداية ج: النهاية

الشكل رقم01

وهو ما قادنا إلى البحث في البنية العميقة للنص، فعثرنا على تناقضات حادة وثنائيات متضادة شكلت ذلك الصراع، فهناك أولا صراع الحاضر والماضي، وهناك ثنائية الحضور والغياب، وهناك الثنائيتين المتداخلتين الداخل والخارج التي انبثقت منها ثنائية الفرد والمجتمع، بل إننا بقليل من التعمق نلاحظ أن الصراع الخارجي قد تجسد بصفة ظاهرة في النص، أوليس الصراع الخارجي هو الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته أو ليست العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية إحدى هذه القوى واعتقد أن وجود هذه القوة في النص، وجود

صارخ، واضح، ما يعني أن هذه المتناقضات قد تكون واضحة وظاهرة في بنية النص السطحية، لكن صدامها وصراعها لا يمكن أن نتبّينّه إلا على مستوى البنية العميقة، وحتى على هذا المستوى العميق نجد الصراع يأخذ طبيعة غير واعية وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار لاوعي فاطمة هو ساحة الصراع الذي أدى بها في النهاية إلى الانعزال وبمثل هذا التحديد لطبيعة الصراع تكون النهاية التي انتهت بها المسرحية مقصودة تماما، لأنها موجهة إلى الأفكار والمفاهيم التي يحملها المجتمع وتمثل الانعزال أيضا دفاعا لاواعيا من طرفا فاطمة ضد كل من يهدد أمنها ووجودها .

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نجتهد فنقول أن الصراع في نص فاطمة كان صراعا ذاتيا، دائريا، إذ ينطلق من نقطة مركزية وهي حكاية حب فاطمة للانعزال فوق السطح (النقطة أ في الشكل) ليعود إليها بعد أن تسرد لنا في كل مرة حكاية من حكايات حياتها اليومية.

المطلب الثالث: الحكاية

بما أن النص المونودرامي ينهض على العالم الداخلي للشخصيات التي تتحرك في إطار الحلم وما يتسم به من غرابة وتفكيك ولامعقولية، فإنه لا يمكن لحكايته أن تتشكل وفق البنية التقليدية (الشكل رقم01)، فالنص المونودرامي هو الذي يفترض تحطيم الحكاية التقليدية فاسحًاً المجال لانفعالات الشخصية التي تبحث فيما حولها عما تتفاعل أو تتعامل معه من أدوات تصبح في النص ذات مواصفات بالضرورة ليست تقليدية فعلى سبيل المثال في نص "فاطمة"، نجد أن "السطح" تحّولّ إلى الملاذ الآمن لفاطمة فهي تلجأ إليه في حالات الفرح والحزن، والتنفيس عن الذات.

" انا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس ...نمشي على مهلي نجري، انغني نبكي ...انا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس...غير فوق السطح اللي نلقى التوازن نتاعي".

حتى أنها تغني فيه :

لوكان عندي بنتي ** انسميها خدوج.

انخليها تحبي ** على نوار المروج.

انعلمها تمشي ** على قمة الموج[1].

وكذلك "الملابس" التي عبرت عنها بلفظة جزائرية محظة "الحوايج" هذه الملابس اكتسبت في النهاية صفة "شراع" وهي دلالة على الأمل، وعلى انتظار فاطمة للآخر بحيث يتحول انتظارها للآخر وللقاءه المرتقب مجرد لعبة مسرحية تتجلى سماتها الأساسية في تداعيات صريحة للوعي واللاوعي، من خلال استدعاء أكبر عدد ممكن من الشخصيات غير معروفة للمتلقي، لكنها تكشف عن محيط تلك الشخصية، وكيفية تعاملها معه .

وبهذا يشكل الانتظار الهم الأكبر للذات المونودرامية، ومن ثّمّ كان المستوى الرمزي أحد ملامح النص المونودرامي .

وعليه، فإن أفعال الشخصية التي يقترحها النص، على العموم، ليست أفعالا تقليدية، ومجموع هذه الأفعال لا يشكل حكاية مكتملة، والتي يفترض أنها ابتدأت في الماضي وتبعثرت على لسان ساردها ابتداءً من أول كلمة في النص .

و هو ما نلمسه فعلا من الشخصيات المتحدث عنها في المسرحية "بخته ،" "محفوظ" "عمي لحسن"...وغيرها، فكلها شخصيات تمثل سكان العمارة، لكن الحكاية لا تتنامى بحوار بين فاطمة وهذه الشخصيات، بل إن ما نعثر عليه هو مجرد سرد لبعض محطات حياتها، من خلال ما تحكيه عن أفعال هؤلاء معها، وردود أفعالها إزاءهم .

[1] مونودراما فاطمة: ص 22." لو كان عندي، بنت، أسمّيها "خدوج"، سأتركها تمشي على المروج، أعلمها المشي، على قمة الموج.

إذن ومن خلال نص فاطمة يمكن القول أن نص المونودراما هو نص يقدم الحكاية ضمن منظومته الخاصة، ووفق ضروراته الرمزية، ودونما اهتمام منه بحكاية معينة، بل الاهتمام كله منصب على ضرورة تعبير الشخصية المونودرامية عن همومها الذاتية.

وهذا الأمر يجعلنا نعتقد أن النص المونودرامي، لم تعد تهمه القصة، بل همّهّ السعي إلى تجريب كل الطرق التي تستطيع أن ينقل بها أحاسيس شخصيته، مهما أفرطت في غرابتها، إلى جانب خضوع موضوعه لمتابعة متقطعة من الحوادث التي يتحكم فيها الخيال والتصور أكثر من التلاؤم والتكيف مع بنى مسرحية جاهزة، فالخيال قاد المؤلف، ومن ثم الشخصية إلى السرد إلى درجة أن الحدث في نص بن قطاف لا يتقدم في كل مشهد خطوة على نحو ما هو مألوف في المسرحيات التقليدية، بل هو مجموعة من المشاهد والحكايات التي وقعت للشخصية والتي تبدأ في سردها من لحظتها الراهنة.

وبناء على ما سبق يمكن القول أن الحكاية في النص، لم تخضع في بناءها للقاعدة الأرَسطية "بداية وسط ونهاية"، بل إنها سارت سي ا رً دائرًياً، أي أن الحكاية تنطلق من نقطة واحدة لتعود إليها، فلحظة وقوف فاطمة على سطح العمارة فجرا لغسل ملابسها بحجة دورها في الغسيل هي البداية التي تبدأ منها سرد تفاصيل حياتها، وهي النهاية التي تنتهي عندها.

إذن ومن خلال ما سبق يمكن القول أن المونودراما تعتمد وكركيزة أساسية على السرد لذلك كان لابد لنا أن نقف وقفة مطولة عند السرد في المونودراما سماته وأساسياته وركائزه.

فما هي أساسيات السرد وما هي مرتكزا ته في المسرح. ؟

المطلب الرابع: السرد في المسرح.

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه كل الأنواع الأدبية المكتوبة شعرا أو نثرا وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة الحكاية الشعبية، بل إن أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص تستند في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي و المداح والقوال.

و الواقع أن السرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل المسرح، وإن كان استعماله للسرد استعمالا وظيفيا.

وظيفة السرد في المسرح :

إذا كان السرد في الرواية يشكل جسرا اتصاليا بين السارد والمتلقي، فإن هاذين العالمين لا يلتقيان في المسرح حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقا و يقتصر ظهوره على بعض الإشارات المسرحية، أي أنه لا يتدخل في نص العمل باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض والحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن من عرضه مباشرة على خشبة المسرح؛كأن يقوم بتنظيم الحكاية، ويقترح الحل لمشاكلها، وهو يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية عن مختلف الأحداث والوقائع، وعلاوة على ذلك يقوم السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى لكي لا يحدث اختراق لوحدة هي عبارة عن ملاحظات يكتبها المؤلف المسرحي في نصه ليصف فيها المنظر المسرحي، أو ليشير إلى زمن معيّنّ أو استخدام الشخصية لقطعة إكسسوار معينة، أو أن تكون ذات هيئة خاصة في الزي والحركة والانفعالات أو أن تصف خروج ودخول الشخصيات والمؤثرات الصوتية وطبيعة الإضاءة وألوان المنظر المسرحي، كل هذه الإرشادات تكتب بخط يختلف عن الخط الخاص بالحوار الدرامي، أو أن توضع بين أقواس لتمييزها.. ارجع إلى مصطفى يوسف منصور، مفاهيم مسرحية، ص 64.

المكان، بالشخصيات وكل ما يسبق الفعل الدرامي و يقوم أيضا بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر مما يتيح للكاتب أن يصور عددا من الحوادث ضمن دورة شمسية واحدة، حسب قاعدة وحدة الزمان وإلى جانب ذلك يسمح السرد و خاصة في خاتمة المسرحية برواية تفاصيل موت البطل بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وهو ما كان مرفوضا باسم حسن اللياقة وغالبا ما يروي الحدث الخارق للعادة رواية، فيكون السرد في هذه الحالة وسيلة للتقديم[1].

أما في المسرح الحديث، فيعد برتولد بريخت من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم، وقد استفاد بريخت من القالب السردي القائم على عنصر التغريب الذي يشكل قطعًا في استمرارية الحدث، وكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، فهو يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تقضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار، ومن ثم على شكل أغنية أو مخاطبة الجمهور، ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب وجود الراوي كدور مستقل، أو كشخصية خارج الحدث، ذلك أن اللجوء إلى السرد يمكن الكاتب المسرحي عبر المونولوج من تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالخشبة وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصر الزمان والمكان والتحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام.

و في المسرح الحديث، كثر الاعتماد على الأشكال السردية إلى درجة أصبح السرد خيارًا واعيًاً، وهو ما نلاحظه في بعض النصوص المسرحية الحديثة، التي أصبح السرد فيها يحتل مكانة أكبر على النحو المتوفر في مدونتنا "مونودراما فاطمة".

[1] مخلوف بوكروح، السرد في المسرح،2005/03/27، ص 02 www.masrah.com

ونستخلص مما سبق أن السرد وجد في المسرح منذ القِدَمَ، لكن التساؤل الذي نثيره الآن كيف تمظهر السرد في المونودراما؟ لاسيما وأنها لم تعتمد عليه كتقنية من التقنيات السابقة، بل إن النص كله سرد.

حتى نتعرف على تلك التمظهرات ارتأينا أن نقف عند الدراسات التي تناولت السرد بالتحليل عامة، فمنذ مطلع الستينيات بدأ يتأسس فكر نظري يبحث عن تشكيل نظرية للنصوص السردية في سرديتها، وتوالت الدراسات حول التحليل البنيوي للمحكي (المتون القصصية والملحمية والرّوّائية وغيرها) وفي نفس السياق تم التمييز بين المحكي باعتباره قّصّةّ، والمحكي باعتباره خطابا، وكان ذلك اتماما لما قام به الشكلانيون الروس (فلاديمير بروب Vladimir prop,توماشوقسكي، Tomachevski"ورومان جاكبسون (Roman Jakobson وغيرهم من الذين طوروا مشروع التحليل البنيوي للمتن القصصي، وميزوا بين المبنى الحكائي، والمتن الحكائي، بحيث يرى توماشوفسكي أنه لابد من التمييز بين ما أسماه " المتن الحكائي (fable) "و" المبنى الحكائي (Sujet)حيث يقول :

"إننا نسمي متنا حكائيا مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل (...) وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا"[1] أي أن الأهمية ليست في الأعمال ذاتها، وإنما تكمن في النظام الذي يشدد هذه المعلومات من أحداث ووقائع بعضها ببعض، وانطلاقا من هذا التمييز اهتموا بدراسة قضيتين هما :

أنماط السرد (Modes de la Narration) ويكون الاهتمام فيها بطرائق السرد بحيث أن هناك طريقتين رئيسستين وهما: العرض أو التمثيل (Représentation) والسرد (Narration)

[1] توما شوفسكي: "نظرية الأغراض ضمن: " نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص 081

- مظاهر السرد :(Aspects de la Narration) ومدارها ضروب علم الراوي بما يروي .

وقد دّعّمّ تزفيتان، تودوروف (Tzvetan Todorov) هذا الرأي حين أقر بأن المبنى الحكائي هو الخطاب، والمتن الحكائي هو القصة، وهكذا فقد عدد تودوروف الخطاب والقصة مظهرين لازمين لكل حكي، فالقصة عنده هي مجموع الأحداث في تنظيمها وترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات،أما الخطاب فيظهر بوجود الراوي الذي يقدم القصة (المادة القصصية) للمتلقي (القارئ) وما يهم في الحكي ليس الأحداث المروية فحسب، وإنما الطريقة والكيفية إلى بواسطتها يكشف الراوي للقارئ عن تلك الأحداث[1].

وهو ما يؤكده حميد الحميداني أيضا في كتابه بنية النص السردي حين يشير إلى أّنّ مفهوم السرد ينهض على دعامتين أساسيتين: أولهما أنه يحتوي على قّصّةّ ما تضم أحداثا معينة، وثانيتهما أنه يعّينّ الطريقة التي تحكى بها تلك القّصّةّ، وتسّمّى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قّصّةّ واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعّدّدّة، ولهذا الّسبّب فإن الّسّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

و من هنا فإن كل قّصّةّ تحتاج إلى وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، وبمعنى آخر وجود راو أو سارد، وطرف ثان يسّمّى مروًّياً له قارئا كان أو مشاهدا تقوم العلاقة بينهما على مبدأ الثقة بحيث يمكن، تلخيص هذه العلاقة بالشكل التالي :

السارد ⟵ القصة ⟵ المسرود له

الشكل:02

[1] جويدة حماش: "بناء الشخصية في المجموعة القصصية "حكاية عبدو والجماجم والجبل"، لمصطفى فاسي (الراوي –الرؤية –الشخصيات الحكائية) –مقاربة في السرديات– مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص 20 –30.

و أن "السّرد" هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها متعلق بالقصة ذاتها[1].

وعليه، فإن القصة كما نلاحظ لا تتحدد بمضمونها أو بمادتها فقط، وإنما هي طرف في علاقة ثلاثية مركبة تبدأ بالسارد الذي يستعمل وسائل تقنية لإيصال القصة كغرض أو كغاية نهائية تسعى للتأثير في المروي له القارئ/المشاهد، فكيف تجسدت هذه العلاقة في نص فاطمة؟ وما هي الطرق المتبعة في السرد؟

أ/ السرد المونودرامي :

على نمط الحكي التقليدي يعمد المؤلف إلى رسم الفضاء المسرحي لنصه المتخيل، من خلال تحديد زمان ومكان الأحداث منذ لحظة الاستهلال الأولى في مثل قوله في كلا القسمين:

القسم الأول :

" الوقت فجر فوق السطح عمارة صغيرة بين حبال ومساسك ورزمة حوايج موسخين، فاطمة شادة مكنسة في يد ورجلها في اليد الاخرى وتغلي كأن شيئا حاكمها".

القسم الثاني :

"فاطمة عند باب السطح، تحط في الشلامة اللي كانت فوق راسها، وهي تزقي نحو الدروج"[2].

ونعتقد هنا أن هذا الاستهلال في عرض الحكاية من قبل المؤلف، إنما هو نوع من السعي لتشويق القارئ، ووضعه في أجواء أقرب إلى الملحمية، وفي الوقت نفسه دفعه للتساؤل عن سبب تذمر هذه الشخصية فجرا، ومن جهة

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2000، ص21.

[2] مونودراما فاطمة: ص23." تقف فاطمة أمام باب السطح...وهي تضع كومة الملابس المتسخة من على رأسها...موجهة كلامها نحو سكان العمارة"

ثانية للسيطرة على المتن وجعله يسير في الزمان الطبيعي، وبالتالي إقحام القارئ في بؤرة الحدث وهو في لحظة تأزمه منذ الوهلة الأولى.

ب. مستويات السرد :

من خلال ما سبق نلاحظ أن الخطاب لا يحافظ على مستوى واحد، وإنما كثيرا ما ينزلق من عالم حكائي معين ووضعية معينة إلى عالم آخر، ووضعية أخرى، نتمكن من خلالها من معرفة وضعية جديدة، أو الاطلاع على قصة جديدة (قصة داخل قصة) وهو ما عرف في المفهوم التقليدي بالتضمين (Enchâssement) وقد أشار إليه جينات بقوله :"إذا كانت نظرية التبئيرات (Théorie de Focalisations) تعميما، فإن المستويات السردية ليست إلا تنظيما (systématisations) للمفهوم التقليدي التضمين [1]."

وعليه فالمستويات السردية عند جينات مستويين لأن كل حدث تتناوله قصة ما إنما يوجد مباشرة في مستوى حكائي أعلى من المستوى الذي يتموقع فيه الفعل السردي المنتج لهذه القصة .

إذن فالفعل الأدبي، المتمثل في عملية السرد المنجزة هو المستوى السردي الأول، وهو مستوى خارج بالضرورة عن عالم الحكاية، ولا يمت بصلة إلى فضائها الزماني والمكاني، لذلك يعتبر خارج حكائي (Extradiégétique) أما الأحداث المسرودة أي المادة الناتجة عن السرد ذاته، فهي منتسبة إلى عالم الحكاية، لذلك فهي داخلة حكائيا (Intradiégétique)، وتنتمي بالضرورة إلى مستوى سردي ثاني ويطلق عليها جينات مصطلح (Metadiégétique)

وعليه تكون الهيئة الساردة لقصة أولى خارجة حكائيا بينما تكون الهيئة الساردة لقصة ثانية وهي قصة مدرجة ضمن القصة الأولى، أي داخلة حكائيا[2].

[1] Gérard Genette, « Figures III », p 363

[2] Ibid, p,265

ومن ثم فالقارئ لأي عمل أدبي يجد نفسه إزاء قصة ثانية مضمنة في القصة الأولى فنعتبر القصة المضمنة، سردا من الدرجة الثانية (Narration au second degré)بالنسبة إلى القصة الأولى المتضمنة، التي تمثل سردا ابتدائيا أو من الدرجة الأولى (Narration primaire ou au premier degré).

وقد تشتمل هذه القصة المتضمنة بدورها قصة أخرى، فتعد هذه الأخيرة سردا من الدرجة الثانية بالنسبة إلى القصة الثانية التي تضمنتها، وفي الوقت نفسه سردا من الدرجة الثانية، بالنظر إلى القصة الأولى أو السرد الابتدائي، وهكذا دواليك.

المستويات السردية في نص فاطمة :

أما على مستوى "نص فاطمة" فيمكن أن يكون حاصل المستويات السردية كالآتي :

من خلال ما سبق يبدو لنا أن البناء النّصّي في "فاطمة" ينهض على وجود سارد خارج حكائي، متباين حكائيا، سيعمل على سرد الحكاية من خلال الشخصية الرئيسة "فاطمة" وليس إلى جانبها ساردون آخرون من داخل الحكاية، يعملون على إضاءة جوانب عديدة من حياتها وحياتهم، بل هي من يتكفل بالقيام بهذه المهمة بغاية إقناع أكبر للمتلقي، وجعله يتأثر بشكل أو بآخر بموقفها (الشخصية الرئيسة)، بمعنى أن فاطمة ستسرد للمتلقي حكاياتها بنفسها ضمن نسق أحادي يتسم بالذاتية، متجاهلة دور المؤلف الذي لا نجده، إلا في لمحات وجيزة مثل الاستهلال في كلا القسمين، وبعض التعليقات، أو بعض التدخلات مثل: (نحو الباب اللي تخرج للسطح) (تتوقف) ص21 (تناديهم) ص27. ...وغيرها، وهي ما سميت بالإرشادات المسرحية، وعليه يمكننا تحديد انساق السرد الرئيسية في هذا النص، بنسقين اثنين هما:

-1 السارد الخارج حكائي، والمتباين حكائيا (المؤلف) و يتموقع في المستوى الأول

1 . السارد الداخل حكائي، والمتماثل حكائيا (فاطمة) و يتموقع في المستوى الثاني وسنحاول هنا تبيان الآليات السردية التي اتبعها كلا من الساردين، ومدى الاختلاف والافتراق بينهما، لنصل إلى الجديد الذي قدمه بن قطاف في هذا الرص.

أ. المستوى الأول : في هذا المستوى يتولى المؤلف السرد، باعتباره المصدر الوحيد للسرد لذلك يعتبر سرده سرًدًا ابتدائيا، أو من الدرجة الأولى لا ينافسه أي سارد آخر، وبالتالي تكون وظيفته هي نقل الحدث أو القول إلى المتلقي، ووصف الشخصيات، ورسم الفضاءات هذه الخاصية طبقها بن قطاف في بداية النص على شخصية فاطمة الشخصية الرئيسية في النص، إذ رسم ملامحها الأولى وبنى الفضاء الذي تتواجد فيه من خلال الاستهلاليين السابقين، لكنه توقف عند هذا الحد، إذ أنه من المفروض أن يضطلع هذا السارد بمهام أخرى كالتنظيم الداخلي للخطاب، من خلال التصرف في الزمنين "زمن الحكاية، وزمن الخطاب" وهو ما يعرف بوظيفة التنسيق، والتوجيه إلى المتلقي قصد إشراكه في العملية السردية، ضمن الوظيفة الإنباهية، من خلال اختبار انتباهه، أو الوظيفة الإفهامية من خلال ممارسة التأثير عليه، ليترك المجال مفتوحا أمام سارد من المستوى الثاني، والذي مثلته فاطمة.

لذلك نقول أن سرد محمد بن قطاف في نص "فاطمة" هو سرد ابتدائي يتموقع في المستوى الأول، وهو سارد خارج حكائي باعتبار أن كل كاتب قصة أو رواية أو نص ما هو سارد خارج حكائي، وقد يكون هذا السارد متماثل حكائيا، أو متباين حكائيا، فإذا ما واصل مهمة السرد داخل النص فهو ينتمي إلى الصنف الأول، وإذا ما فسح المجال داخل النص نفسه لشخصية أخرى لتسرد عنه، أو تسرد قصتها بنفسها فهو ينتمي إلى الصنف الثاني. ولأن بن قطاف ينتمي إلى الصنف الثاني، فهو سارد متباين حكائيا .

المستوى الثاني

يتمثل في سرد حكايات متضمنة داخل الحكاية المركزية، أو الحكاية الإطار المشكلة للنص، وقد يضطلع بهذه المهمة المؤلف بنفسه، وقد يوكلها إلى شخصيات حكائية أخرى، لكن إذا ما لجأ المؤلف إلى هذه الطريقة الثانية، (أي فسح مجال السرد أمام إحدى الشخصيات) كان لابد له أن يختار شخصية تكون حاضرة في السرد منذ بداية النص، إذ يقول جينات " إن السارد من الدرجة الثانية، أي الشخصية التي يفسح لها المجال لسرد حكاية مضمنة لا يمكن إلا أن تكون حاضرة من قبل كشخصية في السرد الأولي "[1].

وفي نص فاطمة تجسيد لهذا المستوى، بكل وضوح، فابن قطاف أقحم فاطمة في العالم النصي منذ البداية، وذلك حين رسم ملامحها الأولية، مشكلاً بذلك سرداً ابتدائيا، أو من الدرجة الأولى، ليتخلى عن هذا السرد لهذه الشخصية التي استلمت منه مهمة السرد لكنها لم تتخّلّ عنه حتى نهاية النص لتبدأ بدورها في نسج خيوط المستوى الثاني من السرد "الحكايات المضّمّنّة ."

وإذا كان التمييز بين المستوى الأول والثاني واضحا جلي على هذا النحو، فإن السرد في المستوى الثاني قصة ثانية مضمنة في القصة الأولى يكاد يكون غامضا وتلك هي " خاصية الخطاب المباشر حيث إنه يقصي كل تحديد شكلي للمقام السردي الذي يشكلها"[2].

فالحكاية الإطار في نص بن قطاف هي حكاية اجتماعية، لشخصية واقعية، رمت بها الأقدار على سطح عمارة بارد بحجة دورها في الغسيل، إلا أنها تفاجأ بالحالة التي وجدت عليها السطح، الأمر الذي يدفعها إلى التذمر والغضب، لاسيما وأنها كانت تنتظر ذلك اليوم بفارغ الصبر لأنه المكان الذي يجعلها تنسى مرارة العيش.

[1] Gérard Genette, « Figures III », p367

[2] جيرار جينات " خطاب الحكاية" بحث في المنهج ، ص 209

معظم الحكايات الثانوية التي جاءت ضمن هذه الحكاية الإطار هي نوع من الذكريات التي تتذكرها فاطمة (في غير الحلم) وبنوع من التأمل الدقيق للنص سنكتشف هذه الحكايات وهي على التوالي :

حكاية الجارة بختة وطمعها الذي أدى بها إلى تزويج ابنها من إحدى بنات أحد المسؤولين دون أن تسأل عن أخلاقها، فكانت النتيجة الجنون لابنها وزوجته.

حكاية عمي الحاج وابنته فطيمة التي رفضت الزواج من الجار "جمال" رغبة منها في مواصلة دراستها، وهو ما تحقق لها بعد خمس سنوات إذ أصبحت طبيبة.

حكاية "خالتي حنيفة وزوجها عمي لخضر" ذلك الزوج المتسلط، الذي لايتخذ الحديث معه إلا شكل الشجار.

حكاية عمي لمحفوظ وأزمته مع النساء.

حكاية عمي لحسن الشرطي الذي دفعه تعجرفه إلى تطليق زوجته، بعد أن قضت جُّ حياتها في خدمته وخدمة أولاده.

وبهذه الحكايات تكون الساردة قد قامت باسترجاع ذكرياتها (سيرة ذاتية) ورسم مسيرتها الكفاحية بطريقة مقتضبة، يتخلل هذا الاقتضاب إضمارات، وهي عبارة عن قفزات أو إسقاطات للفترات غير مهمة من عمر الحكاية التي تمتد من 16 سنة إلى 36 سنة من العمر وذلك لجعل المضمون الحكائي يتماشى وطبيعة الحكي، وكأنها بتلك القفزات تصرف انتباه المتلقي المشاهد إلى التركيز على الفترات الملهمة من حياتها، وخلال هذا السير ذاتي كانت هناك توقفات شكلت بدورها حكايات ثانوية أخرى، لكن الهدف من إدراجها في هذه المرة ليس تسليط الضوء على حياة البطلة فاطمة بقدر ما هو تسليط على فترة من فترات حياة الجزائر –كبلد– وهو ما يظهر في حكاية النسوة الثلاث اللواتي طرقن باب فاطمة، كل واحدة تدّعي الانتماء إلى تيار سياسي معين فهذه

الحكاية أو الحادثة هي إسقاط على إحدى المراحل الحاسمة التي عاشتها الجزائر في التسعينيات.(بداية التعددية الحزبية في الجزائر).

وعلامات السرد الثانوي في النص كثيرة منها: تغيّر لهجة الساردة (خشونة ونعومة) حسب الشخصية التي ستقلدها وإن كان هذا المستوى يتضح أكثر على مستوى العرض وهو ليس مجال بحثنا ، أما على مستوى النص فهو يقدم علامات نصية دالة على انتقال السرد من الساردة إلى شخصيات حكائية أخرى، تتعهد بهذه الوظيفة، كما هو الحال في النصوص العادية عادة، لكن حقيقة النص تثبت أن كل الفرص المتاحة للشخصيات الثانوية، إنما وردت على لسان فاطمة الشخصية الواحدة والوحيدة، نقلا عن كل الشخصيات مما يعني أن الساردة البطلة قد تعهدت بنفسها بعملية السرد ضمن المستوى الثاني ، وهي صفة اتسم بها النص، وكان جينات قد أشار إليها بقوله: " ليس من الضروري أن تتعدد المستويات السردية بتعدد الساردين، فبإمكان سارد واحد أن يعقد علاقات من مقاطع حكائية مختلفة، من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية"[1].

من الطبيعي أن تربط بين هذين المستويين علاقات، من المفيد أن ندرسها وهذا بإبراز وظائف السرد من الدرجة الثانية بالنسبة للسرد الابتدائي، وسوف نقتصر في هذا المجال على الوظائف التي توفرت على مستوى الرص.

ج. الوظائـف السرديـة

يقوم السارد عادة بعدة وظائف منها:

1 - الوظيفة السردية: وهي وظيفة القص (Fonction Narrative) وتتمثل في نقل عالم القصة بسرد الأحداث، أو بتمثيل المشاهد، وهي سبب وجود الراوي، بحيث تمنحه سلطة اختيار تقديم المعلومات، وحتى طريقة عرضها، وهي وظيفة يسميها جينات وظيفة الحصر.

[1] Gérard Genette, « Figures », p 369

2- الوظيفة التواصلية (Fonction de Communication): وهي تتعلق بالتواصل بين الراوي والمروي له وربط الصلة بينهما من خلال استعمال الراوي لضمائر المخاطب وما شاكلها، ويعرفها جينات بقوله: "إن الراوي يتوجه إلى المروي له (القارئ) ليحقق أو يحافظ على التواصل"[1].

3- وظيفة الشهادة أو الإثبات (Fonction d attestation): وفيها يثبت السارد حقيقة القصة بإعطاء مصادرها وإيراد الحجج والقرائن المدعمة لما ذكر، وقد تظهر هذه الوظيفة في إصدار بعض الأحكام والمواقف .

4- الوظيفة الإيديولوجية (Fonction Idéologique): يفّسّر من خلالها السارد الحدث من معارفه الخاصة على هيئة أحكام تقييمية تحيل على ثقافة معينة أوعقيدة محددة أو موقف فكري أو إيديولوجي .

5- وظيفة التوجيه (Fonction Métanarrative) : وتتمثل في التعليق على السرد ونظامه الّدّاخلي داخل السرد ذاته .

6- وظيفة تفسيرية (Fonction Explicative): تناول السرد من الدرجة الثانية لأسباب وخلفيات الوضعية الحكائية (Situation diégétique) التي بلغها السرد الأولي[2] .

الوظائف السردية في نص فاطمة :

سنقتصر في هذا المستوى من التحليل على استظهار الوظائف التي استعملت على مستوى الرص.

أ. الوظيفة التفسيرية :

[1] Genete « Figures III »à partir de la page 40o

[2] ينظر إلى جيرار جينات: « Figures III » فيما يخص وظائف الراوي، بداية من ص 400، فلقد ميز بين خمسة وظائف للراوي، هو لم يتطرق إلى تسمية الوظيفة التفسيرية بهذه الطريقة

لعل أبرز وظيفة اعتمد عليها نص فاطمة هي الوظيفة التفسيرية، فالقارئ لكل الحكايات التي أشرنا إليها فيما سبق يلاحظ أنها عبارة عن بطاقات دلالية أسندت لشخصيات النص هدفها إضاءة جوانب من حياة فاطمة الحاضرة والماضية فعلى سبيل المثال فاطمة عبّرت عن بخته بقولها:

"بكري ما كنتش هكذا ...تبدلت من نهار تزوج وليدها "...

هذا المقطع السردي هو ذو وظيفة تفسيرية، إذ يضطلع المتلقي المشاهد من خلاله على أسباب تحول بخته إلى ما هي عليه "ماكنتش هكذا" وإلى الظروف التي أوصلتها إلى الحالة التي هي عليها الآن وبتمعن أكبر نلاحظ أن المؤلف فصل بين جمل هذه المقطوعة السردية بثلاث نقاط متتالية مما يدل على أن هناك تفاصيل أسقطت عمدًا على مستوى المقطوعة السردية (إضمارات) كان بإمكانها أن تشكل سردا ثانويا آخر .

إذن هذا المقطع الواقع في المستوى الثاني أدى وظيفة تفسيرية بحيث فسرت سبب مهاجمة فاطمة للجارة بخته دون غيرها واطلعت المتلقي المشاهد على بعض تفاصيل أكثر من حياة بخته الشيء نفسه يمكن قوله عن البطاقات الدلالية، التي خصت بها بقية الشخصيات ، وبناءا على هذه المقاطع السردية، أو البطاقات الدلالية يمكن القول أن فاطمة قد اعتمدت في سرد حياتها على الربط بين الأحداث والشخصيات إذ أنها تبدأ بذكر الوضع الراهن للشخصية، ثم تورد لاحقة قد تطول وقد تقصر عن ماضي الشخصية الجديدة والأحداث التي قادتها إلى النقطة الزمنية التي هي عليها الآن.

وعليه، فالسرد من الدرجة الثانية في هذا النص ليس إلا لاحقة تفسيرية تنقل في كل مرة حيثيات وملابسات حدث معين لشخصيات حكائية تظهر في الوجود النصي كلما ازدادت فاطمة التحاما مع السطح ، مما يعني أن الوظيفة التفسيرية ظهرت بشكل جلي من خلال المستوى الثاني، لكن بقية الوظائف كانت مضمنة ضمن التقنيات التي وظفتها الساردة في نقل الحكاية، وهو ما سنوضحه فيما سيأتي :

ب. الوظيفة السرديـة :

تحاول فاطمة كسارد منذ البداية سرد حكايتها عبر استرجاع محطات حياتها، وآلية الاسترجاع هنا ستمكنها من الذهاب إلى ماضيها دائما، والعودة بحكاية جديدة، كما أن تمركزها في بؤرة الحدث باعتبارها ساردة عارفة، سيمنحانها سلطة شكلت حضورا مؤثرا في ترتيب الحكاية وتوجيه المتلقي الوجهة التي تشاء، حتى إنها عندما تفسح المجال للشخصيات الأخرى كي تتحدث، فهذا المجال، مجال مجازي، لأن الشخصيات غير موجودة، وإن كانت أحاديثها في النص بضمير المتكلم الذي يوحي بأنها تكلمت بنفسها،(راني جاية)، لكن واقع النص، يثبت أنّ فاطمة تكلمت نيابة عن الآخر الغائب بضميره (ضمير المتكلم)، أي أنها على صفحات النص تسلم له خيط السرد أحيانا كوجود نقطتين فوق بعضهما البعض أمام أسماء بعض الشخصيات "عمي الحاج"، مثلا وكأن هذا الشخص هو الذي تحدث، لكن واقع نص المونودرامي يؤكد أنها هي التي تحدثت، أي أن البناء النصي للمونودراما لا يمكن الشخصيات غير الشخصية الوحيدة من الاستفادة من الحيز السردي، والتعبير عن نفسها ومعاناتها كما تريد، ولعل مردُّ ذلك أن تلك الشخصية تطمح إلى الحصول على تعاطف أكبر من المتلقي، وهذا ما لا يحصل لها لو تسلمت تلك الشخصيات مهمة السرد بوجود حقيقي لذلك تتولى (فاطمة) القيام بعملية السرد لتتمكن من قيادة الأحداث نحو الوجهة التي لقد صادفتنا عدة ترجمات للاسترجاع منها: (الفلاش باك، الارتداد، السرد الاستذكاري.....) لكننا اخترنا أكثرها تداولا .

ج. الوظيفة الإيديولوجية :

تعد هذه الوظيفة أكثر انتشارا على مستوى نص "فاطمة"، وربما هي الوظيفة الوحيدة التي مارسها المؤلف، لأن نص فاطمة تجاوز كونه سيرة ذاتية، وتجاوز كونه قصة واقعية، ليقدم مجموعة من الأفكار والآراء والمفاهيم، حول

قضايا متعددة كإبرازه لخواء السلطة، واختفاءها حول أقنعة مزيفة من سيول الكلام، فالفعالية الوحيدة للسلطة من خلال النص هي فعالية لغوية، على حد تعبير فاطمة:

"في الحق جميع اللي يركبو السيارات السوداء يعرفوا يهدرو ".

وتظهر أيضا في قولها :

"أنا السياسة تغرقني ما نفهمهاش... عمري ما قدرت نفهمها...خاصة في بلادنا ...معقده بزاف لا اله الا الله محمد رسول الله ...اللي كان خاين البارح اليوم زعيم، واللي كان زعيم البارح اليوم مايسواش العدالة تقاع البارح اليوم ظلم اكحل ، والظلم الاكحل يرجع عدالة غدوة من ذاك ..القارئ يصبح ماهوش قاري يعشي هو العالم، وتخلطت حتى ما تفرز فيها والو...[1]"

كما تظهر هذه الوظيفة في ترك المؤلف مجال السرد مفتوحا لامرأة، لأن النص يعكس نظرة المجتمع للمرأة، ومن ثم يقدم الكاتب أفكاره حول مسألة عمل المرأة و منعكساته.

ولأن النص يصور معاناة المرأة، فلا يمكن لأي شخص أن يعبر عن المرأة إلا المرأة، لذلك ففاطمة كساردة تتجاوز المؤلف وبقية الشخصيات لتنفرد هي بالحديث عن نفسها وعن غيرها لتوضيح وجهة نظرها .

د. الوظيفة التواصلية :

[1] منودراما فاطمة: ص 20. " أنا لا أفقه السياسة، ولم أستطع يوما فهمها، خاصة في بلادنا، إنها معقدة، لا إله إلا الله محمد رسول الله، فالخائن بالأمس أصبح زعيما اليوم، والزعيم بالأمس أصبح خائنا اليوم، العدالة أصبحت ظلما، والظلم أصبح عدالة، المتعلم أصبح جاهلا، والجاهل أصبح متعلما اختلطت علي كل الأمور، فلم أعد أفقه من الأمر شيئا

بما أن هذه الوظيفة تتعلق بتلك الصلة التي تجمع بين السارد والمسرود له من خلال استعمال السارد للضمائر، فإنها في نص فاطمة تتمظهر في ثلاث وضعيات: فرغم أن الشخصية المتكلمة في النص هي واحدة ووحيدة، إلا أنها استعملت من الضمائر ما يوحي بأنها تتوجه بالخطاب إلى شخصية معينة ، وتتحدث في نفس الوقت عن شخصية غائبة

د.أنمـــاط الســـرد:

انطلاقا من مبدأ التباين بين زمن الحكاية، وزمن السرد، ميز جينات بين نمطين:

النمط الأول: السرد التابع Narration Ultérieure

يقوم السارد في هذا النمط الذي يعد أكثر انتشارا شيوعا، وخاصة في الأعمال الكلاسيكية بسرد أحداث وقعت قبل زمن السرد، حتى وان لم يستمر إلى المسافة الزمنية، التي تفصل لحظة السرد، عن لحظة الحكاية، فإن استعمال صيغة الماضي، وحدها كفيلة بإدراج سرد كهذا في خانة السرد التابع ويمكن للحكاية أن تؤرخ، دون السرد كما هو الشأن بالنسبة لكثير من الروايات الواقعية، حيث يهتم السارد ومن ورائه المؤلف بوضع أحداثها في إطارها التاريخي وسياقها الاجتماعي، حتى يجعلها قريبة إلى ذهن المتلقي[1].

النمط الثاني: السرد الآنيNarration simultanée

وهو سرد في صيغة الحاضر . تتزامن فيه الحكاية مع السرد الناقل له، ومن ثم، فإنه علينا أن نفترض بأن أحداث الحكاية، وعملية السرد تجريان في آن واحد مما يجعل السرد الآني يبدو أكثر بساطة نظرا لتطابق الحكاية مع السرد، بيد أن هذا التطابق يمكن أن يشتغل في اتجاهين مختلفين:

[1] Gérard Genette« Figures III »,p, 354.

1- في الاتجاه الأول: يتم التركيز على الحكاية، بحيث يتم تغليب كفة الحكاية على حساب السرد .

2- في لاتجاه الثاني: يكون التركيز على الخطاب السردي وفيه ينصب التركيز على السرد ذاته مثلما هو الحل بالنسبة للحكاية التي تعتمد تقنية "المونولوج الداخلي" وهنا يشتغل التزامن بين الحكاية والسرد، لصالح السارد في حين يميل الحدث إلى الخفوت حتى درجة الزوال [1].

أنماط السرد في نص فاطمة :

من خلال قراءتنا لنص قاطمة يمكن القول أن النمط السردي الذي مارسه هذا النص هو السرد الآني، وبالتحديد الاتجاه الذي تم فيه التركيز على الخطاب السردي ففي النص اهتمام بالسرد أكثر من الحكاية إلى درجة لا نجد أحداثا في النص غير تلك الفوضى العارمة التي وجدت فاطمة عليها السطح، ليدخل في متاهة السرد الذي اتخذ أساليب متعددة مبتعدا بذلك عن خصوصية هذه الأنماط نظرا لاعتماد النص المونودرامي على شخصية واحدة، من جهة ولخصوصية المونودراما من جهة ثانية.

[1] Gérard Genette« Figures III »,p, 355.

الخاتمة

خاتمة

بعد أن حاولنا في الفصول السابقة، تقديم لوحة تفصيلية عن المونودراما كفن مسرحي فإننا سنقترح في هذه الوقفة الختامية بعض النتائج التي توصلنا إليها:

فن المونودراما، ما هو إلا امتداد لتلك الإرهاصات الأولى والتي عرفت في المسرح اليوناني بالمونولوج، لكن هذا الامتداد لا يعني الترادف بين المصطلحين على النحو الذي يستعمله البعض.

النّصّ المونودرامي لا يختلف من حيث البنية عن أيّ نّصّ مسرحي، فهو مثله يمتلك أساسيات النص المسرحي "بداية وسط ونهاية" وإن كانت هذه الأساسيات فيه، تخضع لسيطرة شخصية واحدة في الترتيب التي تخضع بدورها للذكريات المزدحمة بالذاكرة، مما أكسبها مواصفات خاصة لعل أهمها أنها تلفت نظر المتلقي لمتابعة تجليات التمثيل أكثر من العناصر الدرامية الأخرى، لأنها أفادت عموما من أسلوب التداعي الذي نجده بكثرة في الدراسات النفسية، وأفادت من السرد الذي نجده في الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية –مثلا– فشكلت بذلك مزيجًاً من القصة والخاطرة والتداعيات، فالقصة تقدم شيئا من الحكاية والخاطرة والتداعيات تجعل الكلمات تتدفق الواحدة تلو الأخرى، وشعورا آخر، وبهذا يكون النص المونودرامي عبارة عن مجموعة من تداعيات الشخصية .

إن تبني فن المونودراما في الجزائر خضع لضرورات اقتصادية، وإنتاجية وأخرى فنية تجريبية، إلى جانب ذلك فهذا التبني تم دفعة واحدة لأنه عّبر عن رغبة في القطيعة مع النسق الأرسطي الذي كان يرزح تحت نير كثير من الجمود والثقل، فجاء الإخبار في هذا النص "نص فاطمة" ومن خلاله النصوص المونودرامية الأخرى عن طريق السرد، وليس عن طريق الحوار كما يحدث مع النصوص المسرحية الكلاسيكية عادة حيث يعبر الحوار المباشر بين الشخصيات عما يجري في الحاضر وينبئ عما سيحدث في المستقبل، وأما الحوار في المونودراما فيغلب عليها الطابع الملحمي السردي، وتخضع الأحداث فيه للتداعي النفسي، وتوارد الذكريات كما تقوم الشخصية الوحيدة بالترجمة عن كل الشخصيات الأخرى.

خاتمـــــــــــة

- إن النص المونودرامي الجزائري تمكن من تمثل كافة عناصر المونودراما منذ بداياته الأولى، مما يعني أن فن المونودراما في الجزائر ولد مكتملاً، ومما يعني أيضا أن هناك احترافية في ممارسة المونودراما في الجزائر، ولعل خير مثال على ذلك تلك النصوص التي سبقت "فاطمة" إلى العرض مثل "حمق سليم" ومونولوج "حافلة تسير"... إلخ، فبغض النظر عن إشكالية المصطلح، فإن هاتين المسرحيتين، وغيرهما هماُ مثال على تمكن المفهوم المونودرامي من نفوس المسرحيين الجزائريين، فمونولوج حافلة تسير مثلا هو في اعتبار النصوص المسرحية الجزائرية مونودراما رغم أن أدوارها موزعة على شخصيتين:

"شريف الزوالي" و"جميلة" وهذا يحيلنا إلى ما قلناه في الفصل الأول عن مفهوم اللغوي للمونودراما من أنها لا تعني مسرحية الممثل الواحد، بل مسرحية الفعل الواحد ومادام الأمر كذلك فبإمكان أن يتقاسم الأدوار عدة شخصيات.

هذه الاحترافية في ممارسة المونودراما تفرض علينا اهتماما كبيرا بهذا الفن ومن ثم اهتماما أكبر بالمسرح الجزائري، وبالتالي تفرض علينا البحث عن السبل الكفيلة للارتقاء به كتجربة، وكتيار تعبيري يساهم في تكوين الثقافة الشعبية، لاسيما وأنه يلقى الإهمال من الدارسين والباحثين على حد سواء، وهو ما يجعلنا نتمنى أن يكون هذا البحث بمثابة وقفة نلفت بها انتباه الباحثين إلى هذا المجال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع

أولا: المصادر

- محمد بن قطاف: مونودراما فاطمة، دار الكهينة،1992.

ثانيا : المراجع

1/ المراجع باللغة العربية

أ- الكتب

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر،بيروت، دار الأندلس، 1966.
- عبد القادر علولة: مقدمات مسرحيات علولة، القوال، الأجواد، اللثام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة، رغاية /الجزائر، 1991.
- يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1988.
- أبو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد مطبعة التعليم العالي، 1990.
- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926- 1989، سلسلة الأبحاث والدراسات، منشورات التبيين/ الجاحظية، 1998.
- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، ط 1، دار هوما لطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2005.

- الزبيدي علي: المسرحي- المأساة اليونانية، ج 1، المأساة اليونانية، ج 1، بغداد، مطابع وزارة التربية والتعليم، 1971.
- العويكي آمينة: مقدمة في جوسن ستيفن ومنفيون، الكويت،سلسلة المسرح العامي، 1973.
- إنغليز ديفيد: وجون هغسون، سوسولوجيا الفن، عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، مطبعة المركز الثقافي العربي، 1992.
- بارب أوجيتيون وآخرون: طاقة الممثل، مهرجان القاهرة الدولي، تر: سهير الجمل، القاهرة.
- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، الجزائر.
- بياتلي قاسم: دوائر المسرح، دار الكنوز، ط1،بيروت، لبنان، 1998.
- تمارا ألكسنروفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن ، بيروت، دار الفرابي، د ط.
- جميل نصيف الكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد، دار الحرية للطباعة،1985.
- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحمان الجبلي، بغداد، سلسلة المؤمن, 1990.
- جُويّو جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، ط 2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، مطابع دار اليقظة، 1965.
- حسن علي هارف: فلسفة الموندراما وتاريخها، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح، إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، 2012.
- حفناوي بعلي: أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.

- حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002م، مصر، القاهرة.
- ريموند وليمز: المسرحية من إبسن إلى،تر: فايز إسكندر، مر: سعد محمد خطاب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط.
- زهير كاظم فرج: التراث العباسي وأثره في المسرح العربي، رسالة ماجستر بغداد/جامعة بغداد، 1987.
- سعد آرديش: المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سوريا، 1979.
- سعد صالح، الأنا–الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي: سلسلة عالم المعرفة، العدد 27، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مطابع السياسة، 2001.
- سليمان حسن: سيكولوجية الخطوط، المكتبة الثقافية، عدد ممتاز، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.
- سوريل وولت: الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1974.
- سيكولوجية العقل البشري: عويضة كامل محمد، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009.
- شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ج 1، تر: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والنشر والطباعة، المطبعة النموذجية،1963.
- صالح قاسم حسين: الإبداع في الفن ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988.

- عبد العزيز حمودة: مقدمة لأربع مسرحيات درامية، تأليف أمين بكير، بغداد، مطبعة منير, 1984.
- عبد القادر علولة: مقدمة مسرحيات علولة، القوال، الأجواد، اللثام.
- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة المعرفة، يصدرها المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999.
- علي الراعي: مقدمة ترجمته للشقيقات الثلاث، سلسلة روائع المسرح العالمي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1961.
- مايرخولد فسيقولود: الفن المسرحي، تر: شؤيف شاكر، ج2، دار القارابي، بيروت، 1979، ص.20.
- محمد يوسف نجم: صورة من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة أفاق عربية،بغداد، ج.3، 1977.
- محمذ حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب،بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ط.
- محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، القاهرة، المطبعة النموذجية، د.ط.
- مخلوف بوكروح: "ملامح عن المسرح الجزائري" سلسلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر، 1982.
- مليت قريب: وجير الدايدس، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1966.
- منشورات المسرح الوطني الجزائري، 1963- 1993، نوفمبر، دار الكهينة، الجزائر، 1993.
- ميراث عيد: الأصول التاريخية لنشاة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية،" إنسانيات، تصدر عن مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية الثقافية، عدد 12 سبتمبر/ ديسمبر، وهرن، الجزائر، 2000.
- ميليت فرد. ب، وجيرالد أيدس بينتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر1966.

- ❖ نديم محمد معلا: "في العرض المسرحي..في النص المسرحي.. قضايا نقدية".
- ❖ نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- ❖ نهاد صليحة: أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- ❖ نيلمز هيننغ: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1961.
- ❖ يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر 1988.
- ❖ الأراديس نيكولا: المسرحية العالمية،ج، تر: صوقي السكري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.
- ❖ -حفناوي بعلي: أربعون عاما مسرح الهواة في الجزائر.
- ❖ -ربيع احمد شحات: تاريخ علم النفس ومصادره، القاهرة، دار الصحوة للنشر والتوزيع، 1986.
- ❖ -ريتا عوض: أدبنا بين الرؤيا والتعبير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1979.
- ❖ -ستانسلافسكي قنسطنتين: إعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، 1997.
- ❖ -صبري حافظ: مسرح تشيخوف، بغداد، دار الحرية للطباعة، الجمهورية، 1973.
- ❖ -علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عم فترة نشاطه المسرحي مابين 1926، 1932، تر: أحمد منور، منشروات التبين/ الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000.
- ❖ -كريك إدوارد كوردن: في الفن المسرحي، ط2، تر: دريني خشبة، القاهرة، المطبعة النموذجية، 1960.
- ❖ -محمود أبو العباس: المونودراما..مسرح الممثل الواحد،الرياض، مكتبة العبيكان، ط1. 2010.
- ❖ -نديم معلا محمد: في العرض المسرحي...في النص المسرحي.. قضايا نقدية، الطبعة الأولى، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000.

ب- المعاجم والقواميس

- الجبلي، سمير عبد الرحيم: المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
- حمادة عبد الرحيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، 2000.

ت- الأطروحات والرسائل الجامعية

- جويدة حماش: (الراوي – الرؤية – الشخصيات الحكائية) – مقاربة في السرديات- مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.
- فتيحة بوزادي: التراث في مسرح المغرب العربي، مذرة لنيل شهادة الماجستر، كلية الآداب والعلوم الانسانية قسم الثقافة الشعبية، جمعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 1992/1991 م.

ث- المجلات والمحاضرات

- ✓ لميس علي: بيتر بروك يطلق العنان لسؤاله، جريدة الثورة السورية، 2008/06/18.
- ✓ الزبير بن بوشتي: مسرح الممثل الواحد: تجربة الكم والكيف، جريدة الأنوار،المغرب، ع46، 19 سبتمبر 1987.
- ✓ إلياس ماري: جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي، مجلة الحياة المسرحية، ع42، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق.
- ✓ جميل حمداوي: -مخرجون عالميون، المغرب، مجلة ديوان العرب، عدد 6 اب 2008
- ✓ حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، لعدد26، مج7، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، مطبعة الجامعة، 1999.
- ✓ خال سعود الزيد: مسرحيات يتيمة في مجلات كويتية،الكويت، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، 1982،

- ✓ ريبرتوار المسرح الوطني الجزائري: مجلة وزارة الثقافة، مجلة دورية، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الممتاز رقم 06-07، الجزائر، 2005، ص 22.
- ✓ سعد الدين بن شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر،تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الاعلام والثقافة، العدد55 يناير/ فبراير، الجزائر، 1982.
- ✓ عواد علي: جذور المونودراما في التراث العربي، جريدة القادسية، بغداد،1987.
- ✓ غاتشف غيورغي: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، 1990.
- ✓ فاضل خليل: إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، عدد 117 آذار، عمان، الأردن.
- ✓ فتيحة بوروينة: آخر المساجين، أو الأكذوبة الكبرى، جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 13 مارس 1992.
- ✓ فتيحة بوروينة: الأيام الوطنية الأولى لمسرح المبادرة المستقلة، الذين كممهم المسرح العمومي فطلقوه، جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 21 أفريل 1992.
- ✓ فيزفولد مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الإخراج، تر: مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، د.ط.1،الإمارات، 2011،
- ✓ كرومي عوني: الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق، مطابع وزارة الثقافة، 1994.
- ✓ لويك جوس: محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965.
- ✓ لويك جوس: محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965..

- ✓ مجلة الأفلام،العدد، 09 سبتمبر1988
- ✓ مجلة الطريق- العدد 5 عام 1970 بيروت- لبنان
- ✓ هيلرروبرت. ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت: مقتبس من: جبرا جبرا إبراهيم، الأسطورة والرمز، مجموعة مقالات نقدية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
- ✓ عبد الكريم بالرشيد: المسرح في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982.

ح- المواقع الإلكترونية

- http:// qrqb – ency.coy-sy/ detqil
- http:// telegram.me/ maktabatbaghdad.
- http:// virtuc campus.univ.dz
- http:// www.wikipedia.org.
- http:// www.yallafeed.com

2/ المراجع باللغات الأجنبية

- Les ouvrages
- Les rapports

- Arlette, Roth, Le Théâtre, Ed : Maspero, paris1967, P.15
- Boctt ,Oscar G, History of Theatre Boston, Allynand Bancon. Inc, 1974, p.503
- Hartnoll,Phllis,Sd: The Oxford Companion to the theatre ,Oxford University press,London,

- Voir, Jacob, Iandau, Études sur le Théâtre et le cinéma arabes, Traduit, DE L'anglais par Francine cleach ,Ed.Maisonneuve et la Rose,paris, 1965 ,p.45

فهرس الأشكال

رقم الشكل	الصفحة
01	111
02	118

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المقدمـــــة ..... أ

مدخل ..... ش

تعريــف المونودراما 2

مقومات المونودراما 5

المونولوج الدرامي 6

الحكي أو السرد 6

الفرجة الشاملة 7

وحــدة التجربة النفسية أو الشعورية 8

الارتجال الفردي 8

تعدد الأدوار. 9

الصراع النفسي الداخلي 9

غلبة المواضيع الذاتية والنفسية والمأساوية 10

التهجين البوليفوني 11

السرد والدرامية 11

تكسير الإيهام 11

شخوصية المونودراما 12

تداخل الأزمنة وتشابكها 12

البناء النفسي والشعوري 13

المنودراما ومسرح وان مان شاو 14

الفصل الأول : نشأة وتطور المونودراما 15

المبحث الأول: جذور المونودراما 17

المطلب الأول: الظهور الأول للمونودراما 17

المطلب الثاني : الظهور الثاني للمونودراما 21

المطلب الثالث : جذور المونودراما عربيا وتطورها 29

المبحث الثاني: المونودراما الجزائرية في مرحلة ما قبل الاستقلال 37

المطلب الأول : ظاهرة غياب المسرح في الثقافة الجزائرية غلى غاية 1921 37

المطلب الثاني : ظاهرة السكاتشات 42

المطلب الثالث : المونودراما في مرحلة ما بعد الاستقلال 47

خلاصة الفصل الاول 57

الفصل الثاني: تنوع أداء الممثل في العروض المونودرامية 58

المبحث الاول : العناصر المسرحية في المونودراما 59

المطلب الأول : طبيعة الحركة الممثل وتعبيرها الجسدي 59
المطلب الثاني: الحركة في المسرح. 70
المطلب الثالث : أنواع الحركة في المسرح: 72
المبحث الثالث : أشكال الحركة وفق الدوافع 74
المطلب الأول: الحركة في المسرح 74
المطلب الثاني : أبعاد الحركة في المسرح: 80
الفصل الثالث: مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف أنموذجا 88
المبحث الأول: السيرة الذاتية للفنان 89
المطلب الأول: النشأة والمسيرة الفنية 89
المطلب الثاني: مجتمع الدراسة. 90
المبحث الثاني: عينة الدراسة 91
المطلب الأول: الشخصيات 91
المطلب الثاني: الصراع المونودرامي 102
المطلب الثالث: الحكاية 112
المطلب الرابع: السرد في المسرح. 115
الخاتمة 116
قائمة المصادر والمراجع 116
فهرس الأشكال 116
ملخص الدراسة ..... **Erreur ! Signet non défini.**

ملخص الدراسة

تهدف هذه الدراسة على التعرف في مساهمة المونودراما الجزائرية في تطوير حركة الممثل من خلال دراسة تحليلية لأنموذج مختار من مختارات رواد المسرح الجزائري ، وقد انطلق الباحث في دراسته من التساؤل الرئيس الآتي: ما مدى إيصال فن المونودراما بشكله الخاص المتعة الفنية والرسائل الفكرية والاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري آنذاك؟ وجعل العرض رسالة تتسلل الى المتلقي بسلاسة، هل تحققت خصائص النص المونودرامي بالأساس أم من براعة الممثل وحركاته على الركح المسرحي؟ وتمت الإجابة عن هذين السؤالين من خلال وضع الفرضيات الرئيسية الآتية: أسهم فن المونودراما في نقل صورة واقعية عن الممثل الواحد وبروز ظاهرة حديثة وتجربة جديدة في المسرح الجزائري، ولتحقيق الدراسة اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف حيث تم الاعتماد على هذا النسق في اعتماده لتعين الدراسة التطبيقية بهدف إبراز مختلف الجوانب الفنية المتعددة في المونودراما الجزائرية.

الكلمات المفتاحية: المسرح، المونودراما، محمد بن قطاف، فاطمة

Summary

This study seeks to to identify the way Algerian Monodrama contributes to developing the actor’s movement trough an analytical study of a model selected from the pioneers of Algeria theatre. In this study the researcher raised the following question: • To what extent did the art of monondrama convey in its own form the artistic pleasure and the intellectual and social messages that the Algerian society at that time was suffering from and make the play a message that reaches the recipient in a smooth way? • Are the characteristics of the monodramatic text achieved in the first place, or from the ingenuity of the actor and his movements on the stage? These two questions were approached through the following hypothesis: • The art of monodrama contributed to the conveyance of a realistic image of the single actor as well as the emergence of a modern phenomenon and a new experience in Algerian theater. To conduct this study, we relied on the descriptive analytical method to analyse Muhammad bin Geuttaf’s Monodrama entitled Fatima, where we used this method to highlight the various technical aspects in the Algerian monodrama.

Résumé

Cette étude vise à identifier la contribution du monodrame algérien au développement du mouvement de l'acteur à travers une étude analytique d'un modèle sélectionné parmi la sélection des pionniers du théâtre algérien. Le chercheur a démarré son étude a partir de la question suivante:

Dans quelle mesure l'art du monondrame (sous sa forme propre) a-t-il véhiculé le plaisir artistique et les messages intellectuels et sociaux dont la souffrait Là société algérienne à cette époque la? Et il a fait du théâtre un message qui se glisse dans l'esprit de celui qui le reçoit en douceur Les caractéristiques du texte monodramatique sont-elles obtenues en premier lieu, ou grâce à l'ingéniosité de l'acteur et de ses mouvements sur scène? Ces deux questions ont été répondues par les hypothèses suivantes: L'art du monodrame a contribué a donner une image réaliste à l'unique acteur et à l'émergence d'un phénomène moderne et d'une nouvelle expérience du théâtre algérien. Pour réaliser l'étude, je me suis appuyé sur la méthode descriptive et analytique d'analyse du monodrame de Fatima par Muhammad ben Qataf, puisque cette méthode a été accréditée dans sa disposition de sorte que l'étude appliquée visait à mettre en évidence les différents aspects techniques du monodrame algérien.