الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية الوطنية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد _تلمسان _

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص "مسرح مغاربي"

تحت عنوان:

حلقات التجريب في عروض المونودراما الجزائري

مسرحية الملقن للمخرج محمد بن بكريتي أنموذجا

من إعداد الطالب:

سليماني عمر

تحت اشراف:

د. بدير محمد

لجنة المناقشة:

د.هني كريمة	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	رئيسا
د.بدير محمد	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	مشرفا ومقررا
د.د.حو محمد الأمين	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	مناقشا

السـنة الجامعية: 2020 / 2021

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من حملتني ومنحتني الحياة وأحاطتني بحنانها وحرصت على تعليمي بصبرها

وتضحيتها إلى من كان دعاؤها سر نجاحي "أمي" الغالية حفظها الله

إلى الذي دعمني في مشواري الدراسي وكان وراء كل خطوة خطوتها في طريق العلم والمعرفة "أبي"

الغالي رعاه الله

إلى من هم أنس عمري ومخزن ذكرياتي إخواني وأخواتي وزملائي

كما لا يفوتني أن أخص إهدائي بذكر عائلتي وكل من وقف معي

وإلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير

الطالب: سليماني عمر

الشكر وعرفان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا إلى إتمام هدا البحث العلمي والدي ألهمنا الصحة والعافية والعزيمة

فالحمد لله حمدا كثيرا .

ونتقد م بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ والدكتور المشرف بدير محمد على كل ما قدمه لنا من توجيهات ومعلومات قيمة ساهمت في إثراء موضوع دراستنا في كل جوانبه، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة الموقرة دون نسيان موظفي الإدارة والأساتذة والزملاء في جامعة أبو بكر بالقايد بتلمسان .

كما نشكر كل من مد إلينا يد العون من قريب أو بيد والدين وقفوا معي طيلة المشوار الدراسي .

وفي الأخير لا يسعني إلا أدعوا الله عز وجل إلى أن يرزقني السداد والرشاد وأن يجعلني من الصالحين .

الطالب: سليماني عمر

المقدمة

يعد المسرح من الفنون الإنسانية القديمة التي تعكس البناء الفكري والثقافي والوعي لكل شعب من شعوب العالم فالمسرح أحد الفنون المعبرة عن الأفراح والأحزان والتي تجسد العادات والتقاليد للمجتمع الإنساني، وباعتباره فن قديم عرف منذ الأزل عند المصريين والإغريق فقد ارتبط في بداياته بالطقوس الدينية، ثم أصبح فن قائم بذاته يمتلك بعدا يفوق الإمتاع، فالخشبة هي مدرسة الشعوب قديما وحاضرا، ليستند المسرح إلى مجموع من المكونات الفنية والجمالية مثل : النص والفعل والصراع والحوار، ويتطلب أيضا وجود ممثل محترف ومتفرج راصد، إضافة إلى تميز الممثل بالموهبة التي تساعده على أداء الدور، ويظل المسرح قائم ومتجدد مادامت الحركة الإبداعية أحد ركائزه الجمالية.

بينما يبقى التأليف المسرحي مغامرة تدل على الإلمام بكل ما سبق، وجرأة تنافس الزمن وتبعث على التجديد خاصة في المسرح المونودرامي أو مسرح الشخص الواحد، الذي يعتبر أول أشكال المسرح التجريبي حيث تختلف المونودرام في طبيعتها عن حديث النفس أو المونولوج.

وفي هذا السياق، نذكر بعض الشخصيات التي كان لها دور كبير في تطور التجارب الإخراجية في المسرح الحديث والمعاصر، كبروتولد بريخت، ألبير كامي، جرزي جروتوفسكي ووجين يونسكو وغيرهم، من الذين بصموا على إعادة شرارة نحو الثقافة وتطور الاجتماعي والوصول إلى التشكيل والتحويل سواء في شكل المسرحية المونودرامية أو في شكل خشبة المسرح، كل هذا في سبيل خدمة المشاهد والجمهور، فدور الممثل كان دائما موضعا للتغيير والتبديل في سبيل تلبية إحتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، وكذا المحافظة على إقبال الجمهور المتعطش إلى مشاهدة العروض المسرحية وزرع القيم فيه، كل هذه الأسباب جعلت المسرح ممتدا من سنوات ومقدما أعمال مرتبطة بالعديد من المجالات الفنية كانت أو تراثية والمحافظة على ثقافات الشعوب وذاكرتها من النسيان، كل هذا جعل من المونودراما كأحد أشكال الدراما وسطا لجمع شتات الأفكار والثقافات والتخلص من العادات السيئة التي قيدت الإنسان ومنعته من التقدم والتطور فكريا وعمليا، فهو ليس فقط مجرد وسيلة للترفيه وإنما دوره يفق ذلك فقد جاهد كتاب وممثلون وحتى مخرجون في إبراز نواحي الجمال فيه كفن، وليعتمد في جوهره على الحصيلة المعرفية في شمولها العام وعلى القدرة الإنسانية على الاكتشاف والتأمل.

وبناءا لما تم ذكره، تتحدد الإشكالية الرئيسية وفقا للطرح التالي: ما أساس التجريب ضمن المنظومة الإخراجية في المسرح الحديث والمعاصر؟ وهل ساهم ذلك في الكشف عن ملامح الفكر المونودرامي كأحد أشكال الدراما عملا وإخراجا، واسقاطا على التجربة المسرحية الجزائرية على سبيل الأنموذج؟.

وضمن هذا المفهوم نذكر بعض التساؤلات التي خدمت الإشكالية الرئيسية والإطار العام لهذه الدراسة:

_ ما هو مفهوم التجريب في المسرح وما أنواعه؟.

_ ماذا يقصد بالتراجيديا، الكوميديا والميلودراما ؟.

_ ما معنى فن المونودرام ؟ وما هي الملامح الفنية والفكرية له؟.

_ ماهي بواعث الفكر المونودرامي في المسرح الجزائري؟ وماهي التجارب المسرحية التي جسدت هذا الفكر في الجزائر؟.

وعن المنهج المتبع في هذه الدراسة، فقد اعتمد الدراسة على المنهجيين الوصفي والتحليلي في سياق الموضوع، فالوصفي أتى ليتتبع مسار التجريب والفن المونودرامي وتعاقبه بين أشكال الدراما، ومن ثم الوقوف على مسار التوظيف في العملية الإخراجية في المسرح الجزائري، بينما يأتي المنهج التحليلي في شقه التطبيقي لدراسة مسرحية الملقن للمخرج محمد بن بكريتي كسياق مرتبط بموضوع هذه الدراسة وآلياتها.

سنحاول في هذه الدراسة رصد بواعث المسرح بصفة عامة والمسرح الجزائري بصفة خاصة، مع دراسة المسرح المونودرامي في ظل الرؤية الإخراجية الإستقرائية لكل مخرج ولكل مدرسة ، كما سنتطرق إلى دراسة وحصر بعض المفاهيم كالكوميديا ، وتراجيديا ، وسيكودراما ضمن منهج التصنيف والتوثيق، وللإحاطة بكل ما سبق قسم البحث إلى مقدمة وفصلين (نظري وتطبيقي) وخاتمة.

تناولت المقدمة دراسة بداية المسرح إضافة إلى مفهوم المونودرام كما خلصت بالذكر لبعض الخرجين العالميين، كما تناولت بالشرح لمفهوم الفصلين والخاتمة.

في بداية الفصل النظري، قدمت الدراسة مفهوم للتجريب وأثره في البعد الفلسفي والبعد المسرحي مع التطرق الى أنواع التجريب في دراما، ثم تناولت الدراسة مفهوم التراجيديا والكوميديا وسيكودراما والفارس أو المهزلة، أما في المبحث الثاني فركزت دراسة على مفهوم المونودرام وكيفية ومراحل ظهورها، ثم انتقلت إلى الملامح الفنية والفكرية للمونودرام مع حصر مفهوم الاغتراب، أما في المبحث الأخير من الفصل الأول فقد قامت الدراسة بالكشف عن نشأة المسرح الجزائري إضافة الى بواعث الفكر المونودرامي في الجزائر.

وعن الشق التطبيقي، قمت بدراسة مسرحية الملقن للمخرج محمد بن بكريتي من خلال تحليل العرض ومحتوى المسرحية مع دراسة الجانب السينوغرافي وعناصره، وفي الأخير قمت بالالتفاتة حول الى بعض القامات الإخراجية في الجزائر.

إن الغاية من هذا البحث هو دراسة المسرح بشكل عام والمونودراما بشكل خاص، مع التطرق إلى أهم المدارس الإخراجية العالمية التي كان لها دور في تطوير مفهوم المسرح، وجعله أكثر شمولية خاصة في الجانب الموضوعات التي يطرحها الكتاب المسرحيين .

أطمح من خلال هذا البحث الذي هو تحت عنوان 'حلقات التجريب في عروض المونودرام الجزائري'، إلى الوصول لدرجة من النفع، ووضع هذا المرجع بين أيدي الباحثين لإعانتهم على إيجاد المراجع الهادفة في التخصص، واعتبارها مستقبلا من الدراسات السابقة التي عالجت هذا النوع المسرحي، وأرجوا أن يجد هذا البحث طريقه إلى رفوف مكتبة الجامعة ويكون ذوا فائدة عامة على طلاب المسرح لتجنيبهم مشكلة غياب المصادر والمراجع، وكذا أتيحت لي الفرصة للتطرق إلى مسرحية الملقن وكنت من السباقين إلى تحليل المسرحية ضمن الدراسات الجامعية بجامعة أبو بكر بالقايد قسم الفنون بتلمسان.

الفصل الأول

1.المبحث الأول: في أصول مصطلح التجريب تنظيرا وممارسة

1.1.المطلب الأول: المهاد المفهومي لإصطلاح التجريب

قبل الوقوف عند المفهوم الاصطلاحي للتجريب في مجال الأدب عموما والمسرح خصوصا، لابد من الإشارة إلى أن هذا المصطلح قد عرف أولا في المجال العلمي قبل انتقاله للأدب، لذلك يلزمنا هذا الكشف عن مرجعيات معرفية ساهمت في تكوينه وتشكيله، ويتضح من خلالها مصدره ومنشأه وامتدادات التأصيل لمفهوم التجريب.

1.1.1.التعريف المصطلحي للتجريب:

يعد مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده، ذلك أن زواياه متعددة لذلك لا يمكن قولبته، فهو يهدف دائما إلى كسر المألوف والتجديد، وبذلك يصعب تحديد مفهومه بدقة،" فالتجريب في المقام الأول معاناة و جودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر[1]، "ويريد به هنا أن مصطلح التجريب هو مصطلح صعب لأنه وليد اللحظة وكذلك لا يرتبط بالزمن " فالتجريب وعي مطلق و شامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف و لا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[2]. لذا يتولد التجريب من المغامرة الجمالية وهي المولد الأساسي للإبداع الأدبي، وهو عبارة عن "اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح أفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة و البحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"[3].

تكون مفهوم التجريب في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد ارتبط بمفهوم الحداثة "la Modernite"، وقد ظهر في الفنون أولا وخاصة في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين كانت

[1].أيمن تعيلب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2018، ص 10.

[2].محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع، ط1، جذور للنشر، الرباط، 2006، ص 16.

[3].مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014، ص 10.

الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا، خاصة وأن التجريب "تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن الربح المادي، وبهذا المنحني يعتبر المسرح التجريبي " Experimental Theatre" عكس المسرح التقليدي وعكس المسرح التجاري"[1].

2.1.1.التجريب في بعده الفلسفي:

ظهر المنهج التجريبي في العهد اليوناني الذي كان يعرف بالمنهج الحسي أو الفلسفة الحدسية، فكان 'الديموقراطيس' أول من طرح فكرة أن الطبيعة تتألف من ذرات، وأول من نادى بأن المعرفة يجب أن تكون يقينية ومجربة على نحو مطلق ، أما في الحضارة الغربية لقد اشتهرت العديد من الدراسات التي اهتمت بالمنهج التجريبي وهنا نشير الى روجاربيكينين، فقد اشتهر بدراسة المحركات الآلية كالسفن والزوارق، وفي هذا الصدد نشير إلى مذهب فرنسيس بيكون حيث يعتبر مؤسس المادية الجديدة والعلم التجريبي وواضع أسس الإستقراء العلمي أو النزعة التجريبية.

يهدف المنهج التجريبي إلى دراسة العلاقة بين الظواهر والمتغيرة أي السبب والنتيجة ودالك بإجراء تجربة التي يتم من خلالها معالجة المتغير وهنا نذكر التعريف التجريبي " هو محاولة لضبط كل العوامل الأساسية المؤثرة في المتغير أو المتغيرات التابعة في التجربة ماعدا عاملا واحدا يتحكم فيه الباحث ويغيرها على نحو معين بقصد تحديد وقياس تأثيره على المتغير أو المتغيرات التابعة، حيث تعني التجربة عند لوك ارتباط مجموعة من الأفكار في الذهن بشيء واحد أو حامل واحد، بمعنى أنه إذا قيلت هذه الصفات فإنها تدل على هذا الشيء، إن ثمرة التفاح على سبيل المثال فاكهة ذات لون أحمر، ذات شكل مستدير، وطعم حلو فإذا ذكر لفظ تفاحة أمامي فإن الذهن سريعا ما يلتقطه ويرتبط فيه بأفكار الثمرة والاستدارة والشكل الأحمر والمذاق الحلو[2]"، كما ينطبق أيضا على البرتقال أو الزهر أو غيرهما من الأشياء التي نتناولها في العالم الخارجي.

[1]- فرحان بليل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط 2، سوريا، دمشق، 2002، ص 18.

[2]- جون لوك، إمام الفلسفة التجريبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1992، ص 55.

وعلى الرغم من اهتمام الفلاسفة بالنزعة التجريبية إلا أنهم لم يتوفقوا لبناء علم منهجي تجريبي منفصل عن التجربة في ذلك الوقت، ولم يتوضح الأمر إلا "بالعودة مرة ثانية الى عرض ما يتميز به المنهج العقلاني الأرسطي، إذ يعتبر اسطوا الاستدلال السبيل الوحيد للوصول الى المعرفة، وذلك بالرجوع الى قوانين العقل والمنطق، وإذا قلنا المنطق الأرسطي قلنا الآلة التي تعصم الذهن من الوقوع في الخطأ والتي تبحث في اكتساب المجهولات التصويرية والتصديقية من معلومات متقدمة"[1]. ومن أجل هذا كله جعلها الفلاسفة مقدمة ضرورية لكل العلوم، وجعلها "أرسطو نفسه علم جديد ينشأ من رجوع العقل على نفسه لتقرير المنهج العلمي[2]".

3.1.1.التجريب في بعده المسرحي:

إن الحداثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معينا للحداثة، فهو مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب "يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة"[3].

فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصرة في دائرة ما هو جدلي فلسفي، وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير تبقى غير مضمونة "لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والنوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة"[4].

ليقوم التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مقدم أو مؤلف من أشكال مسرحية شكلا ومضمونا، من أجل الوصول إلى الحقيقة وكلمة تجريب خاصة وذلك بالفصل بين الجديد والقديم، وبالتالي البحث في المجهول فالتجريب لستانيسلافسكي يعني اعداد الدور للممثل واعطاء اهمية كبرى له، في حين يعتقد جوردون كريج

[1]– قوقام رشيد، أسس المنطق الصوري، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008، ص 13.

[2]– غالب مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، أرسطو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1985، ص 128.

[3]– فريدة النقاش، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 86، أكتوبر، 1992، ص 114.

[4]– عبد الرحمان في إبراهيم،الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء– المغرب، ط 1، 2014، ص 120.

العكس تماما أي أن الممثل يمكن الإستغناء عنه وتعويضه بالدمية،إذ يولي أهمية كبرى بالسنوغرافيا وما يحيط بالمسرح وركز مايرهولد على اهمية المخرج أما آبيا فقد أولى عناية كبيرة بالأدوار .

أما "أنتونان أرطو" ركز على "موت المؤلف ليحل محله المخرج، من خلال تحطيم النص ونسقه، كما اعتقد أرسطو كما هو الحال بالنسبة لـ ستانيسلافسكي أن المسرح ينبغي أن يعكس واقع الحياة اليومية، بل تلك الأشياء الجوهرية التي تعجز الكلمات عن التعبير عنها"[1].

استخدم مصطلح " التجريب " فيما يخص المسرح، فقد أستخدم للمرة الأولى في عام 1894، حيث وصفت جريدة :"(MoniteurUniversel) في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لأنطوانThéatreLibre Antoine بأنه مسرح يرمى في المستقبل[2]" إلى أن يكون مسرحا تجريبيا. فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح "التجريب" إذن هو "الجديد" الذي تعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب.

2.1. المطلب الثاني: التجريب في أنواع الدراما وفقا للمنظور الفني

سوف نسلط الضوء على هذين المصطلحين وماهية كل منهما، والتعريف بهما تعريفا لا يدع مجالا للخلط أو الشك أو التعميم.

1.2.1.التراجيديا:

هي نوع مسرحي غالبا ما ينتهي بالموت تقدم على شكل أفعال وهنا نذكر تعريف أرسطو لتراجيديا "تراجيديا هي تقليد فعل نبيل وكامل له إمتداد معين بلغة مدخلة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة وهو تقليد تقوم به شخصيات في حركة بواسطة سرد فتثير الشفقة والخوف وتحقق التطهر الخاص بمثل هذه المشاعر "فكثير من العناصر الأساسية تميز العمل التراجيدي: "الكاثرسيس، أو تطهير العواطف بإنتاج الخوف والشفقة. الخطأ، عذاب البطل الذي توصله التراجيديا إلى الجمهور، القسم التراجيدي بامتياز يكون تعريفه الدقيق: الميثوس هو محاكاة العمل من خلال المبالغة وحتى التعريف نفسه في الأشياء، مما يعني وبوضوح: القصة

[1]- جيمس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستلافسكي إلى بيتربروك، دار المأمون للترجمة والنشر، ط 1، مجلد 1، العراق، بغداد، 2006، ص 6.

[2]- باربرا لاسوتسكا- بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 15، 16.

التراجيدية تقلد الأفعال الإنسانية الموضوعة تحت خانة عذابات الشخصيات والشفقة، حتى لحظة اعتراف الشخصيات في ما بينها أو إدراك مصدر الشر، من دون أن نسرد هنا تاريخ التراجيديا، نذكر ثلاث حقبات فقط ازدهرت فيها بشكل خاص: اليونان الكلاسيكي في القرن الخامس، إنجلترا الإليزابيثة و فرنسا في القرن السابع عشر (1640-1660)"[1].

وعليه، يمثل الفعل جوهر التراجيديا ودعامته الرئيسية حيث يختلف عن أفعال أخرى يكون موضوعه مطلق أو تاريخي محض أو هما معا، بحسب تراجيديا ومواقفها وتبدأ تراجيديا عند تمتع الإنسان بحريته كاملتا خاصة في مواجهة السلطة المتعالية، فتراجيديا عند اليونان تجمع بين اليقين الديني و التأمل الفلسفي حيث لن تزدهر إلا بعد تحرر فكر المواطن اليوناني كما تخلص الفن من قيود الكنيسة والرهبان، وقد استطاعت تراجيديا التخلص من غطرسة الرهبان تدريجيا، إذ نجد ان الفلاسفة القدماء أكثر تدينا من الفلاسفة المحدثين، فاشترط "ميلاد التراجيديا الإغريقية، باعتبارها تعبيرا فنيا عن تجربة الفرد والجماعة في المدينة–الدولة اليونانية، توافر جملة شروط اجتماعية وسياسية وحضارية جعلت من أثينا المدينة التي سنت قواعد المسرح وأسست سلطته(Théàtrocratie) ،سلطة المسرح في المدينة على حد تعبير أفلاطون"[2].

فالتراجيديا هي محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل إلا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلي تطهير النفس عن طريق الخوف و الشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات،كما يعرفها أرسطو أو كما يعرف باسم "المعلم الأول" بكتابه "فن الشعر".

يرى أرسطو أن محاكاة النزعة والخصلة الفطرية قبلية تولد مع الإنسان منذ ميلاده، وان الإنسان الكائن الحي الوحيد الذي يبرع في هذا المجال حيث يتعلم ويكسب المعارف عن طريق المحاكاة، وذلك راجع الى الشعور والإحساس الذي ينتابه من خلال المحاكاة .

[1]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2015، ص 576.

[2]– كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، 2013، ص 378.

2.2.1.الكوميديا:

هي نوع من أنواع الفنون المسرحية الجميلة والمعبرة التي تقوم على تجسيد مشاكل الواقع بطريقة وأسلوب مرح وفي قالب من الضحك والفكاهة، وهنا نذكر في تحليل فرويد للضحك بقوله: "لقد تحدث جيلبرت ميري عن "التشابه الشديد بين أرسطو وفرويد" والواقع أن فرويد بلغ في تحليله لفكرة "التطهير"أبعادا لم يكن يحلم ببلوغها اي معلق على أرسطو. ففي خلال التسعينات من القرن الماضي كاد يسود الاتجاه إلى تسمية العلاج الجديد للاضطرابات النفسية "بالتطهير" بدلا من الاسم الذي أطلق عليه فيما بعد وهو التحليل النفساني، فان فرويد يعتبر إلى نكات التي يطلقها الناس في أساسها نوعا من "التطهير" أو المتنفس للمكبوت من العواطف، وليست النكات على هذا النحو مجرد تسلية أو إثارة[1]".

كما أن قاموس اكسفورد الإنجليزي فيوضح تعريف الكوميديا بأنها مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف، ونهاية سعيدة، أما مسرحية "تاريخ طروادة (1430) فتقدم تعريفا أدق من هذا، وذلك بإنكار ملازمة «الطابع المسلي الخفيف» للكوميديا بصفة دائمة: تعرض الكوميديا في بدايتها مشهدا ممتازا، ثم سلوكا يعقد الأمور، وبعده تنتهي في بهجة وسرور[2]".

أصولها:

تقليديا، تعرف الكوميديا بمعايير ثلاثة تجعلها متناقضة مع المأساة الشخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة، وخل العقدة مبهج، وغايتها النهائية إطلاق الضحكة عنده المشاهد، وبما أن الكوميديا تقوم على تقليد أشخاص دونيين (أرسطو)، فليس عليها أن تستمد مواضيعها من عمق تاريخي أو ميثولوجي، فهي تكرس نفسها لواقع الناس الدونيين، اليومي والعادي: "ومن هنا قدرتها على التكيف مع المجتمعات جميعها، وتنوع مظاهرها اللامتناهية، وصعوبة استنتاج نظرية متماسكة. وفيما يتعلق بحل العقدة، لن يكون هناك ترك جثث أو ضحايا بائسة على الخشبة، بل سينفذ دائما إلى نتيجة متفائلة (أزواج، مصالحة، عرفان)، وتكون ضحكة المشاهد أحيانا تواطؤ، وأحيانا أخرى ترفعا: فهي تحميه من الحزن المأساوي بتوفيرها له نوعا من "التخدير العاطفي")، ويشعر الجمهور بأنه محمي بعياء الشخصية الهزلية وعجزها؛ فيتصرف بإحساس التفوق

[1]- مولودين ميرشنت، كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، يونيو 1979، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

على آلية المغالاة، وأيضا بإحساس التباين أو المفاجأة."[1] فإن الكوميديا اليونانية التي ظهرت متزامنة مع المأساة، وبعدها كل مسرحية هزلية، هي القرين والنقيض للآلية المأساوية، لأن النزاع المشترك بين المأساة والهزلية.

إن الحديث عن الكوميديا هو الحديث عن فن أدبي راقي، ذلك لقدمه وتعمقه في التاريخ الإنساني ويظهر من خلال نقوش ورسومات، وتماثيل تتجلى لنا وبشكل واضح مدى صعوبة فن الكوميديا، أو بالأحرى الدراسة التاريخية لهذا الفن، انطلاقا من ارهاصاته الأولى نظرا لندرة المراجع والنصوص المسرحية التي وصلتنا من الإغريق، على غرار نصوص " أريستوفان" وكتاب "فن الشعر" ل"أرسطو". وفي هذا يضيف "جميل نصيف التكريتي" في كتابه قائلا: " ومثلما ضاعت جل الأعمال الكوميدية الإغريقية، باستثناء أحد عشر نصا لأرستوفانيس وحده، فقد ضاعت الدراسات التي خص المفكرون الإغريق القدامى بها فن الكوميديا، و لم يصلنا منها سوى نتف يسيرة،أهمها ما تضمنه كتاب أرسطو "فن الشعر". وهذه النتف اليسيرة هي الشواهد الوحيدة التي يستطيع الباحث الحديث أن يطمئن إليها، و هو يتحدث عن نشأة فن الملهاة الإغريقية"[2].

وبالتالي، فإن المشكل الذي يؤرق الباحثين هو ضياع المراجع خاصة المتعلقة بالكوميديا الإغريقية ولم يتبقى منها سوى أحد عشرة نص لأرسطو فانيس، فلم يعرف ولم يكتشف عن سبب وظروف نشأة الكوميديا قديما، ولعل هذا راجع إلى عدم إهتمام اليونان بهذا الفن على غرار تراجيديا،وهذا ما أشارت إليه الأرديس نيكول قائلتا:"ولابد أن نورد هنا عن الملهاة كلمة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه عن المأساة، فلقد كانت الملهاة على ما يظهر أبطأ نموا و أدنى في أذهان الآنيين مرتبة من المأساة"[3].

الكوميديا لغة:

لا تقل التعاريف والمفاهيم حول الكوميديا كما ولا تنوعا، حيث تعددت الدراسات القديمة والحديثة حول موضوعها، ولقد أكدت الدراسات أن مصطلح كوميديا تحث من كلمتين يونانيتين هما "كوموس وديثرامب" حيث اتفقت جميع الدراسات الإيثيمولوجية على هذا الأصل للمصطلح، فيشرح لنا "فايز

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سابق، ص 122.

[2]- التكريتي جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، مرجع سابق، ص 225.

[3]- الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة الدريني خشبة، القاهرة، مصر، دار سعاد الصباح، 1992، ط 2، ص 4-5.

الترحيني"معنى المصطلح قائلا: "تجمع كلمة كوميديا بين كلمتين "كوموس" بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب و معربد، و"أودي"بمعنى أغنية من الأغاني و الرقصات التي تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد و لاسيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس اله الخمر. أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية"[1].

الكوميديا اصطلاحا:

لقد ساد الاعتقاد عند عامة الناس أن الكوميديا مسرحية هزلية مثيرة للضحك ومسلية، مهما كانت وسيلة الإضحاك فيها، فأصبحنا نقيس نجاح المسرح الكوميدي بعدد الضحكات عند الجمهور كما يشير "محمد عناني"قائلا: "كان من نتيجة (النجاح الجماهيري لبعض عروض المسرح التجاري أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح و الفن الدرامي نفسه) اذ بدأ الاعتقاد يسود – بكل أسف– بأن الكوميديا فن التسلية عن طريق الإضحاك بأي وسيلة ممكنة [...]بل لقد بلغ هذا المفهوم حدا من الشيوع و التغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعد الضحكات التي تثيرها الكلمات أو حركات مسرحية بعينها داخل الجمهور"[2].

و لعل أول مرجع اجباري للباحث هو المرجع الأرسطي من خلال كتاب " فن الشعر" حيث يعرف الفيلسوف الفن قائلا: "والكوميديا، كما ذكرنا من قبل، محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المثير للضحك،و الذي يعد نوعا من أنواع القبح، و يمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ، أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى"[3].

3.2.1.الميلودراما:

الميلودراما هي نوع مسرحي ظهر في القرن السابع عشر على شكل أوبيرا شعبية قصيرة تتسلل إليها الموسيقى في اللحظات الدرامية للتعبير عن إنفعال الشخصيات الصامتة، فهي نوع من الدراما نسمع فيها الكلمات

[1]– ترحيني فايز، الدراما ومذاهب الأدب، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988، ط 1، ص 82.

[2]– عناني محمد، فن الكوميديا، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 11.

[3]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص 88.

والموسيقى معا، والميلودراما في الأصل مصطلح أطلق على العرض المسرحي الذي يمزج الموسيقى والتمثيل معا، ولقد استخدم أيضا في وصف العلاقة بين الممثل والموسيقى أو وصف الحالة الشعورية للممثل أو الشخصية التي يتقمصها هل هي خير أم شر.

تشمل الميلودراما الكوميديا وتراجيديا معا وهذا ما ظهر في مسرحية فرنسية للمؤلف كوربي المسماة ماكبث والتي تنتهي بموت الشرير، ليجسد المسرح من خلال الميلودراما العلم الداخلي المدرك لعلم النفس الرومانتيكي كما تزامن ظهور الميلودراما أواخر القرن الثامن عشر التي شهدت أوروبا فيها عدة ثورات وحركات شعبية، وهنا نذكر مسرحية اللصوص لشيلر التي أثارت ضجة كبيرة في وسط الفن الاوروبي.

فالميلودراما هي "الأحداث غير المبررة، التي ليست لها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال، فيمكن أن نري فاجعة دون أن تعرف مبررا لهذه الفاجعة، أي أن الميلودراما لا توضح مبررا للحدث، بمعنى أن جانب الحركة في الميلودراما يتغلب على جانب رسم الشخصية"[1]، وهي توجد حيث توجد قصة حب. بينما "حالما يتوجه الفيلم إلى مشاعرنا، تنهض الميلودراما، و شارلي شابلن كان الأعظم في هذا المجال، فكل أفلام شابلن – تقريبا– كانت ميلودرامية .. كذلك أفلام جريفيث الهامة، وأوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المآسي التي يعاني منها الفضلاء، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريدين، فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ، والرذيلة دائما تعاقب"[2]، والحل فيها يكون من النوع المريح المتفائل.

ومن ملامح الميلودراما أيضا وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر الكوميدي إما أنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة، أما الحديث في الميلودراما "فيتطور من خلال أفعال الشرير، وهو حدث في الغالب محدود المعالم بسيط، إذ أن أي تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية التي تهدف إليها المسرحية، ويتألف الحدث عادة من مجموعة من الحوادث تظهر البطل أو البطلة وهو يعاني من أفعال شخص ليست له مبادئ أخلاقية على الإطلاق"[3].

[1]– عدلي سيد رضا، البناء الدرامي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2007، ص 55.

[2]– نفس المرجع، ص 54.

[3]– نفس المرجع، ص 54-55.

ومن صفاتها أيضا أن يطغى ما فيها من دهاء وحيل، ومن وسائل "للتنكر وأماكن للاختفاء، على ما فيها من عواطف متبادلة ومشاعر متغايرة، وأن يكون جانب التحيز فيها واضحة بحيث تنتقد نقدا لاذعا بريئا عادلا .. وأن يكون أسلوبها طورا طنانا فخما، وطورا آخر بسيطا عاديا، ولكنه في مجموعة أسلوب مزيف"[1].

وتتميز الميلودراما كذلك في مبالغتها في رسم الصورة الدرامية، بل إنها تحاول أن تقدم البطة الأليفة في ثوب وحش مفترس، وقد لعبت الكاميرا السينمائية وساعدها في ذلك وسائل وتقنيات المونتاج المتطورة ، دورا مهما وبارزا في عملية التضخيم والمبالغة الدرامية ، حيث استطاعت أن تحقق المبالغة الميلودرامية القديمة على طريقتها دون مساعدة من الممثل و ليست المبالغات خرقاء إلا إذا خلت من المشاعر "أما شدة الشعور فتسوغ المبالغة الشكلية في الفن، كما توجد شدة الشعور تلك الأشكال المبالغ فيها والتي تعرف في خيالات الأطفال وأحلام البالغين، فنحن إنما تتمتع بالميلودراما كأطفال وحالمين ، وقد تضيف ميلودراميا: عصابيين ومتوحشين أيضا، هناك فيلم فرنسي جميل يدعى (صفر في السلوك – Zero for Conduct) تري فيه معلمي المدرسة كما تراهم أعين الأطفال، فهم يبنون أحيانا ضخامة ومشوهين لأن الكاميرا وضعت عند أقدامهم ، وقد قال الناس عن النتيجة أنها مقبولة[2]".

وتعد الميلودراما أحد أهم الأصناف السينمائية وأصعبها إخراجا وتنفيذا، إذ يفترض فيها خلق مفارقة مقبولة ومقنعة لعقولنا من واقع عادي، وتقديمها بشكل يبتعد عن الابتذال الممقوت والمبالغة التي تخل بالبناء الأساسي للقصة، كما أنها بناء فني واضح المعالم، شخوصه واضحة وغير ضبابية، فشرير العمل الميلودرامي هو شرير على طول الخط، والبطل لا يتنازل عن مبادئه مطلقا، ولو بدت هذه الشخصيات أنها تنتقل من حال إلى حال بسرعة غريبة، ولكن في السطح كالانتقال من الضحك إلى البكاء أو من الحزن للسعادة، أما خطوط الشخصية في العمق فأصيلة وثابتة، ومن هنا يصعب خلق المفارقة.

4.2.1.السايكودراما:

تعد السيكودراما "بشكل جوهري هي إجراء من إجراءات لعب الدور والمقصود من وراء هذا الإجراء تزويد المريض (العميل) بقدر معين من المواجهة، يشجعه على التلقائية ويساعده في ذات الوقت على تحقيق

[1]– عدلي سيد رضا، البناء الدرامي، المرجع السابق، ص 54-55.

[2]– اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 203.

أكبر قدر من الفهم لسوء توافقه بالنسبة للسلوك بين الشخصيBehaviour Interpersonnelعلى المستويين المعرفي والانفعالي"[1]. بينما يضيف حسين عبد القادر وحسين سعد الدين موضحين أن السيكودراما "أداة اسقاطية في تصميمها، حيث أن السيكودراما واحدة من تشكيلة تباينات يتخذها النمط الكيفي الواحد لكل العلاقات النفسية في متصل يمضى من الأعماق اللاشعورية للفرد الى أفعاله الصريحة مع الآخرين وبينهم ويعرف حامد زهران السيكودراما بأنها أسلوب علاجي نفسي جماعي قائم على نشاط المرضى ..وهي عبارة عن تصوير مسرحي، وتعبير لفظي حر، وتنفيس انفعالي تلقائي، واستبصار ذاتي في موقف جماعي[2]".

وعليه، تقدم الدراما إجمالا العلاقات الإنسانية، وعبقرية الكاتب الدرامي تكمن في البراعة التي يستطيع أن يصور هذه العلاقة، من خلال تجلية حقيقية لكل من الأنا والآخرين، وحساسية الشخصيات بعضها البعض، وتصويره المشاعر العميقة، والعواطف التي تتحرك في ديناميت وقوة، صعودا وهبوطا بين أطواء نفوس شخصياته، فنحن في الحياة العادية، لا نستطيع أن نفهم بعضنا بعضا، ولا أن يقرأ أحدنا أفكار الآخرين، ولا أن يطلع على سرائرهم، وكل ما تعرفه هو الظاهر وعلى وجه التقريب.

أما في الدراما، فإننا نستطيع أن نفهم الناس فهما كاملا إذا أراد الكاتب الدرامي لنا ذلك، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يعرض لنا الحقائق التي بقيت خبيئة في صدور الناس، والتي يصورها لنا عن طريق الخيال، ومن هنا وانطلاقا من التأثر بالمدارس النفسية والسلوكية، وبمنجزات علم النفس نشأ ما يعرف بالدراما النفسية، أو ما يسمى (بالسيكودراما) ، والتي بدأنا نراها في أعمال معاصرة كثيرة، حيث أن هذه النوعية من الدراما ، "تنطوي على النظر إلى الإنسان ، في ضوء تأثره بمختزناته الباطنية التي تحتوي على تجاربه، وانطباعاته، وردود أفعاله ، ومن ثم فقد تهتم هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الإنسان، أو تهتم بمعاملة الشخصية، على أنها نتيجة وقائع خاصة، و غرائز فطرية، وتجارب موروثة"[3]، والنقاد أصبحوا لا يمتدحون الكاتب بسبب العقدة؛ بل صار المدح اليوم للشخصيات التي يصنعها، ويمتدحونها لأنها كائنات إنسانية

[1]– عبد الرحمن سيد سليمان، أثر الإشراف البنائي التربوي في تنمية التفكير الناقد لدى المتعلمين، دراسة وصفية تحليلية تجريبية على عينة من المشرفين التربويين والمعلمين والمتعلمين في مرحلة التعليم الأساسي في المدارس الرسمية في مدينة طرابلس، قطر، 1994،ص 405-406.

[2]– حامد زهران عبد السلام، علم نفس النمو: الطفولة والمراهقة، عالم الكتب، 1995، ص 314-315.

[3]– السعيد الدرقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1989، ص 190.

حقيقة، أو بعبارة أخرى كائنات إنسانية نصدق وجودها، على عكس تلك التي تعرف بالنمط، وهي شيء رديء والنمط هو ما نراه في الكوميديا – كما أوضحه هنري برغسون – والذي يوضح الصلة الوثيقة بين الأنماط والكوميديا، ويرى أن الكوميديا تستقر على السطح ولا تبحث في العمق، وأنها تعالج الأشخاص عند نقاط تماسهم، في حين أن الفن – كما يراه – يستهدف كل ما هو فردي ، وهو يرى أن : "كل شخصية كوميدية نمط، والعكس الصحيح : كل ما يشبه النمط لا يخلو من أمر مضحك...، وهذه الفكرة القائلة: بأن الدراما تعالج الأفراد لا الأنماط، مستمدة إلى حد بعيد من الدراما السيكولوجية الحديثة[1]".

5.2.1.الفارس أو المهزلة:

كلمة مهزلة (Farce) كما جاء تعريفها في معجم رفيق أكسفورد للمسرح : "كلمة مهزلة تطلق على مسرحية كاملة الطول، تعالج موقفا عبثيا يعتمد عادة الخيانات الزوجية ومن هنا نشأت عبارة (مهزلة مخدعيه)"[2]، وهي متفرعة عن الكوميديا وهي عبارة عن مسرحية هزلية يسودها المرح والمزاح الخفيف، والفارس نوع من الكوميديا يثار فيه الضحك على "حساب الاحتمالات وعلى الأخص الحركة المبالغ فيها، أو الاشتباك الجسماني (حيث أن الشخصيات تتصارع مع قوة مضحكة)"[3]، فهي نوع من المسرحيات الهزلية الوضعية.

كما أن المهزلة لا تخلو من يد المصادفة كما في الميلودراما، ولكن الفرق بينهما أن "الميلودرامي يخلق إحساسا بالقدر، وفي ضوء هذا الإحساس، تتكشف الصدفة الظاهرية على أنها جزء من نسق محتوم... إلا أن المهزلة تختلف عن أنواع الدراما الأخرى، بأن استعمال الصدفة فيها أمر مقبول، فالناس قليلو الاحترام للمهزلة، بحيث لا يهمهم أن يعترفوا بأنها تلجأ إلى مثل هذه الوسائل الرخيصة .. فالصدفة في المهزلة تكف عن الظهور كصدفة"[4].

كما أن الشخصيات والأفعال في المهزلة غير طبيعية، "وسلوكها كاذب – كما يصفها بذلك (درايدن)، وقد كان أساطين المهزلة الفرنسية في القرن التاسع عشر يكتبون عقدا مسترسلة ومتشابكة جدا، وكثيرا ما

[1]– اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 45.

[2]– المرجع نفسه، ص 226.

[3]– عدلي سيد رضا، البناء الدرامي، المرجع السابق، ص 55.

[4]– اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المرجع السابق، ص 243.

يقال عن مسرحياتهم إنها (كلها عقدة) .. والمهزلة التي تنعت بأنها (كلها عقدة)، غالبا ما تكون أكثر من بارعة إنها جنونية[1]". فإذا كانت الميلودراما خلاصة الدراما، فإن المهزلة خلاصة المسرح والميلودراما تكتب، أي أن كاتب ما "يهيئ لنا صورة مؤثرة للعالم، أما المهزلة فتمثل، أي أن ما يقدمه المؤلف لا يمتص فحسب بل يترجم، الميلودراما تنتمي إلى الكلمات و إلى الفرجة، أما المهزلة فتركز نفسها في جسم الممثل... ولا يستطيع المرء أن يتصور الميلودراما ترتجل، فالدراما المرتجلة كانت عادة هي المهزلة[2]".

2.المبحث الثاني: المونودراما بوصفها شكلا من أشكال الدراما

1.2.المطلب الأول: المونودراما والاصطلاح المفاهيمي

ترجع كلمة (المونودراما) في أصلها إلى الإغريق، فهي مشتقة من كلمتين (مونو Mono-)، وتعني (واحد)، و (دراما Drama)، وتعني (فعلا)، أو مسرحية، ومعنى الكلمتين بالكلية (مسرحية الشخص الواحد)، من المعروف أنه ليس من الطبيعي أن يتحدث الإنسان مع نفسه بصوت مرتفع، كما أن هذا الحديث الفردي كان ينظر إليه على أنه لا يتناسب مع الدراما، وينظر إليه على أنه أمر شاذ ولا مجال له، إلا أنه يقبل به "في الأوقات الحاسمة، حينما يكون الشخص موزعا بين أحساسين متضادين قويين، كل منهما يخلط الأخر ويناصبه العداء، في هذه اللحظة ينطوي الشخص على نفسه، فيحاول أن يحللها وأن يعرفها، إما ليتخذ قرارا في مسألة ما[3]"، وإما ليحاول "استيضاح قرار قد أخذه تحت تأثير عاطفة تأثره، وذلك كالحديث الفردي[4]".

إنها مسرحية "يؤديها ممثل فرد، (بإمكانه تضادية عدة أدوار)، وتركز المسرحية على وجه شخص واحد تقصى حوافزه الحميمة، الذاتية أو الغنائية، والمسرحية ذات الشخصية المنفردة أصبحت متداولة في نهاية القرن

[1]- اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 245.

[2]- المرجع نفسه، ص 249.

[3]- عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، بحث مكمل لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، فلسطين، 1431 هـ/2010 م، ص 92.

[4]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الثامن عشر (Pygmalion de Rousseau) وفي مطلع القرن العشرين، وخصوصا مع التعبيرية"[1].

وقد أصبحت المونودراما في مطلع القرن العشرين نوعا يسعى لتسخير كل شيء في خدمة رؤية وحيدة لشخصية، حتى داخل مسرحية متعددة الشخصيات، هكذا دعى ستانيسلافسكي وكريغ لإخراج هاملت، وقد اقترح عليه إفهام الجمهور بأنه ينظر إلى المسرحية بعيني هاملت و بأن الملك والملكة والبلاط ليسوا ظاهرين كما هم في الحقيقة إنما كما يظهرون لهاملت.

ويعرفها سمير عبد الرحيم الجلبي في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية، المونودراما "هي المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة واحدة"[2]، ويرد في المورد بأن "المونودراما مسرحية يمثلها شخص واحد[3]".

وبالنسبة إلى إيفرينوف، في مقدمته للمونودراما وفي مونودرامية كواليس النفس (les coulisses 'âme de l)، إنه "نوع من العرض الدرامي الذي يبدو العالم فيه بحيط بالشخصية ويبدو كما تدركه الشخصية في كل لحظة من وجودها على المسرح[4]"، ومن خلال هذا العالم المحيط، فإن الجمهور هو الذي يفترض فيه أن يصبح شريكا في المسرحية. فالمونودراما تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة و الجانبية، على هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها على صور متشظية لصراع نفسي يدور بداخل شخصية واحدة، متعددة الأصوات، وهي أصوات درامية مستدعاة أو مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من حياة الشخصية المونودرامية نفسها، محمولة على صوت واحد هو صوت تلك الشخصية نفسها، لذا تستعيد الشخصية المونودرامية صورا مما جري بينها والآخرين وتعيد إنتاجها بالتشخيص الذهني،"بهدف إعادة تقييم النتيجة التي أسفر عنها صراعها، ومن ثم تقويم موقفها من ذلك الحدث نفسه، ويتوقف نجاحها على مدى إحساس المتلقي بضرورتها، بالإضافة إلى ما فيها من تعبير درامي بعرض عند غياب الحوار مع الشخصيات الأخرى"[5].

---

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، ط 1، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015، ص 343.

[2]- الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993، ص 80.

[3]- البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1982، ص 589.

[4]- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 343.

[5]- كمال أحمد محمد غنيم، المسرح الفلسطيني، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2003، ص 385.

وعرفت نهاد صليحة المونودراما بقولها أيضا: "المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة المونو (من الكلمة اليونانية Mono بمعنى واحد) عن الدراما"[1].

ويرى أبو الحسن سلام أن المونودراما هي "تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة الجانبية، علي هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها علي صور متشظية لصراع نفسي يدور بداخل شخصية واحدة، متعددة الأصوات[2]".بينما يذهب إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية فيقول بأن: "دراما الممثل الواحد هي المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة كي يؤديها كلها فوق خشبة المسرح"[3]. وسبق إلى المضمون نفسه للمصطلح في معجم أوكسفورد"Oxford": "هي قطعة فردية قصيرة لممثل أو ممثلة بمصاحبة عناصر صامتة أو كورس، كانت منتشرة في ألمانيا ما بين عامي 1778 – 1780 بواسطة الممثل براندينز[4]".

ويعرفها الناقد والكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد بأنها " المسرح الخالص الذي يقوم بالأساس على الممثل وحده، هذا الممثل الذي لا يملك إلا خياله وعواطفه وذاكرته وجسمه"[5]، كما يقول أيضا برشيد " أن فقر المؤسسة المسرحية اقتصاديا قد أدى بالمقابل إلى اختصار الممثلين"[6].

أما مجدي وهبة فهو يعرفها بأنها: " المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدوارا مختلفة، ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة امتحان الدرجة الممثل وبراعته"[7].

---

[1]– صليحة نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، مهرجان القراءة للجميع، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 165.

[2]– سلام أبو الحسن ، المونودراما وفنون ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن ، ع 2491 متاح على:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=155909

[3]– حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص 125.

[4] -Oxford Advanced Learner's Dictionary, Fifth ed. Oxford University Press,1995, p.753.

[5]– -عبد الكريمبرشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982، ص 86.

[6]– المرجع نفسه، ص 85.

[7]– وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2 ،1984، ص362.

1.1.2.الظهور الأول للمونودرام: [1]

يرتبط ظهور المونودرام بالأداء الفردي الذي يعتبر نتاجا لفن القول والسرد، فقد ظهرت المونودرام لأول مرة في التاريخ المسرح العالمي، فأحيانا كان ظهورها مقترنا بالكوميديا وأحيانا أخرى بالتمثيل الصامت، كما إقترن أيضا بالعروض التهريجية التي إنتشرت في الأقطار الأوروبية، خاصة فقد أخد الممثلون أعمالهم وفنهم من القاعات إلى الساحات العمومية، فالمهرج مثلا اعتمد في أدائه على الإرتجال لأن في ذلك إظهار لموهبة وفي نفس الوقت بعث البسمة والفرحة في نفس الجمهور.

2.1.2.الظهور الثاني للمونودرام[2]:

لم تعرف المونودرام في بدايتها على أنها شكل درامي بالرغم من الإعتماد على مبدأ الممثل الواحد أو الصوت الواحد، وذلك راجع إلى إرتباط المونودرام أساسا بالطابع الكوميدي والإرتجال، فأغلب الباحثين ربطوها بالنزعة الفردية التي جاءت مصاحبة للتيار الرومانسي، فهناك يدعوا جون جاك روسوا أنه من رواد المونودرام، فالتاريخ الحقيقي لشكل المونودرام يبدأ من القرن الثامن عشر بداية من ألمانيا ثم فرنسا ثم إلى باقي دول أوروبا .

3.1.2.مميزات المونودرام[3]

تستند المونودرام على أنها مزيج بين الكتابة والعرض أي خليط بين المقومات الفنية والجوانب الجمالية، فالمونودرام تقترب من المسرحية العادية في تقنية الكتابة فقط (من الوضعية الاستهلاكية والوضعية الأساسية وحبكة وحل) وتقترب في رؤية ومنظور اخراجي، واستقلت على السينوغرافيا في أداء الممثل، إلا أنها تتميز بخصائص تميزها عن المسرحية متعددة الشخصيات، وهذا لا يعني أن هناك أسس وقواعد تحكم الكتابات المونودرامية أو تحكم تنفيذ العرض، إلا أنه من خلال قراءة النص المونودرامي يمكن استخراج خصائص الكتابة فما هي هذه الخصائص؟.

---

[1]. دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودرام في المسرح الجزائري ، مقاربة سميائية لمونودراما المتمرد لدين الهنابي جهيد، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د تخصص نقد مسرحي ، جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ،2016، 2017، ص 27.

[2]. المرجع نفسه، ص 28.

[3]. المرجع نفسه، ص 41.

1.الموضوع :

غالبا ما تتخذ مواضيع المونودرام طابعا مأساويا، وذلك ناجم عن تجربة حزينة ومريرة هي المأساوية وهي التي تفتح مجال الأسئلة الكونية والوجودية والمصيرية.

2.الزمن :

يكون الزمن المونودرامي ملحمي بمعنى يكون متعدد الآفاق والمستويات، ولكن يكون للزمن حاضر الحضور والنصيب الأكبر خصوصا عند اختلال المستويات وغياب التسلسل المنطقي.

3.المكان :

هو أيضا متعدد المستويات بالمونودرام، حيث تستحضر وتتذكر الشخصية الوحيدة ملامح ومعالم المكان خلال عملية التداعي الفكرية.

4.اللغة :

تمثل لغة الحوار في النص المونودرامي الطابع السري وصيغة الفعل المستحضر من الماضي، لأنها تعتمد في طياتها على تمازج الأفكار وإختلاط العبارات.

5.الشخصيات :

يعتمد النص المونودرامي على شخصية واحدة وصوت واحد، خصوصا على خشبة المسرح الذي يكون حضورها فعلي، بينما لا يكون حضور بقية الممثلين إجباريا أو لازما إنما يكون حضورهم بتجاوز الإنفراد المجازي والوحدانية.

6.الصراع :[1]

يكون الهدف من الصراع في بنية الحدث الدرامي على تنامي وازدهار الحدث، من خلال ما ينجر عليه من تصادم وتعارض بين أطرافه يولد الأزمات والمحن فالصراع جوهر دراما، والصراع نوعان: صراع داخلي وصراع خارجي.

[1]. جبارة نورة، آليات الصراع درامي في النص المسرحي الجزائري، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، بحث مقدم لنيل شهادة الماستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 20162015 ، ص 9.

1. صراع داخلي :

ويتجلى في صراع الإنسان مع ذاته ونفسه وعواطفه.

2. الصراع الخارجي :

ويظهر الصراع بين الإنسان والشخصيات الأخرى، وذلك في الطبيعة وظواهرها أو مع المحيط بشكل أوسع كقدرة الموت، الوقت.

وفي المونودرام، تظهر كافة مظاهر وأشكال الصراع في الصراع الداخلي حيث تنموا حالة من التداعي وتبرز نوع من الوحدانية، فالبطل في المونودرام يكون عرضي لكل أشكال الصراع التي تواجهه.

والنص المونودرامي يحتاج لإمكانيات الكاتب لديه وخيال واسع، ويكون المخرج ذو رؤية تمكنه من ضبط مفاهيم السرد الذي يكون محتوى في اللغة التي يتعلمها للكتابة، كما يجب أن يتوفر على قدرات تمكنه من السيطرة على الحالة درامية على خشبة المسرح، إذ يحول الفعل درامي إلى فعل ذاتي يقوم أثنائه بتحفيز شخصية الممثل ويدفعها الى التطور والنمو.

4.1.2.مخرج المونودرام:[1]

يجب أن يمتلك بحوزته قدرات خاصة ليتعامل مع نص مختلف، فهو مطلوب منه توجيه الممثل الواحد وتوجيه حركاته على خشبة المسرح واستغلال المساحة المخصصة لتقديم عرض مملوء بالرتابة والحوار السردي.

5.1.2.المونودرام ما بين السرد ودراما:[2]

تجمع المونودرام بين فعل الحكي والفعل درامي أي الجمع بين التمثيل درامي والسرد الروائي، دامجا بين السرد ودراما، فالمسرح أو المسرحية تجسد حدث درامي وشكلا روائيا، أما المتفرج في المسرحية درامية ينتقل بوعيه من التأمل إلى التعاطف مع الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح.

6.1.2.التلقي في المونودرام:[3]

يعتبر المتفرج أو المتابع عنصر أساسي وحاسم في العروض المسرحية المونودرامية، فهو يلعب دور هام في

[1]. أمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية وسائط المادية وفن الآداء ، قراءة في تجارب مسرحية معاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراء الطور الثالث (ل.م.د)، جامعة احمد بن بلة ، وهران ، الجزائر ، 20192018 ، ص 9 .

[2]. حسين علي هارف ، فلسفة المونودرام وتارخها ، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح ، اصدار دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الإمارات ، الطبعة 1 ،2012 ، ص 318.

[3]. جواد الأسدي ، الموت نصا ، حافة النص ، بيروت ، دار الفرابي ، ط1 ، 1999 ، ص 16.

صياغة وتوجيه الممثل من خلال تعابير التي تنطبع على وجهه، ومن خلال ردت الفعل التي يبديها، فالجمهور هو الحكم الأول للعروض والقادر على إنجاحها وتطويرها كما أنه بيده السلطة لتحطيمها وإلغائها.

2.2.المطلب الثاني: الملمح الفني والفكري لمبادئ المونودراما

1.2.2.الملامح الفنية: [1]

إن الفضاء المسرحي محكوم ومسير بروح الجماعة، وذلك الجدل بين الفرد والآخر، حيث أن المونودراما تتجاوز هذه الخاصية لتصبح مسرحية فردية، وفي هذا الصدد نستطيع حصر وتحديد الملامح الأساسية لهذا الشكل الدرامي فيما يلي :

_ التركيز على الفرد:

من أهم السمات لهذا الشكل هي الفردية، فالمسرح في المونودرام يشغله ويميزه ممثل واحد على خشبة المسرح، فبتواجده أمام الجمهور عليه اقناع المتفرج بعبقريته في غياب وانعدام أي تحدي أو مقارنة ذلك لأنه ملزم بملأ المسرح بأداء أحادي مميز.

_ العزلة:

إن عالم العزلة والإغتراب هو ما يميز العالم الفعلي للشخصيات المنودرامية، حيث إن قيام ممثل واحد على المسرح خلق إحساس بالعزلة داخل الفضاء المسرحي لدى الممثل، وكذا في نفسية المتفرج وهذه إحدى سمات المونودرام التي تفصل البطل عن محيطه وتجعل الأحداث منحصرة في نفس الفرد .

والمونودرام كشكل فني غالبا ما يفرض تلك الكثافة الشعورية الحسية من قوة الحدث الدرامي على وجدان المتفرج، وهذا الإحساس أحد عوامل الجدب الرئيسية فيه، وحتى عندما تحاول المونودراما طرح موضوع مختلف كالنقد الإجتماعي الساخر مثلا، تصدم بطريق مسدود بفعل الحدود التي تعزل الفرد عن محيطه داخل الفضاء المسرحي.

_ الحكاية:

إن ارتباط المونودرام بالدراسات النفسية لا يبعد ولا يلغي عنصر الحكاية، فالكتابة الدرامية لا تختلف كثيرا عن الكتابات المسرحية الكلاسيكية حيث يتم الرد بين الشخصيات من خلال فعل تبادلي بين

[1]. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 ،ص 170 .

الشخصيات، أما الفضاء المونودرامي فيتحول الفعل التبادلي إلى فعل ذاتي يقوم الكاتب أو المؤلف بتحفيز شخصية واحدة على الإلقاء والكلام ويطور بأفعالها وهنا نذكر نوعين او اتجاهين للمونودرام :

1. يحدد الكاتب المجال التي تدور حوله الاحداث، أي أن الشخصية تقوم بعملية استكشاف داخل نفسها دون الإهتمام بعنصر الحكاية، فيكون النص أو العرض المسرحي عبارة عن سيرة ذاتية.
2. يقوم الكاتب أو المؤلف بجعل الشخصية الوحيدة تتحاور مع الشخصية الأخرى، وذلك أثناء الأحداث وهي شخصيات خيالية مجازية، وهنا تتوالى الأحداث في فترة زمنية محددة ويظهر ذلك في الجانب الحكائي، ولعل هذه التقنية لها مزايا إذ توقد خيال المتلقي.

_ الحوار:

هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري وهذا ما يميزه، فالحوار أو ما يعرف بالمناجاة هو ذلك الكلام أو الحديث الذي يدور على خشبة المسرح بين الشخصيات، ويمكن أن يكون الحوار داخلي في المسرحية، فالخطاب أو الحوار أنواع وأشكال إذ لابد من توفر علامات ، وهو ما أتى به الناقد رومان جاكوبسن حين اعتبر أن الخطاب شخصي يفترض وجود تبادل، وأن الحوار ليس بحوار بالمعنى الحقيقي على أساس الفظة وإنما وحوار من نمط خاص. وأما عن الشخصية في المونودرام في تحاورها، يكون هناك نوع من تبادل وجهات النظر من خلال تقمص العديد من الشخصيات في آن واحد لتنقل الشخصية مجموعة من الأفكار على إختلافها.

_ الإغتراب أو الغرابة:

هو حالة سيكو-إجتماعية المسيطرة بشكل تام على الفرد، وإنه من الصعوبة حصر مفهوم الإغتراب فمجمل الدراسات تتفق مع تصنيف الذي يحدد مظاهر الشخصية المغتربة بالعجز، اللامعيارية، العزلة الإجتماعية ، فقدان المعنى أو المغزى، الإغتراب الذاتي ويمكن شرح هذه الظواهر على النحو التالي:

_ العجز أو فقدان السيطرة:

يظهر ذلك في دراسات ومناقشات كارل ماكس للإغتراب، إذ يقول في المجتمعات الصناعية الخاصة يتجلى معنى الإغتراب بإحساس الفرد بالفشل، والعجز في تحقيق ما يطمح إليه وشعوره بالإحباط دليل على وجود فجوة بين ما يتوقعه وما يتمنى تحقيقه.

_ اللامعيارية:

أي غياب معيار أو مقياس الذي يضبط سلوك الأفراد أو عدم القدرة على الإندماج داخل المجتمع، وهذا ما أشار إليه العالم الفرنسي دوركايم الذي ناقش هذا الجانب الأنومي أي تشتت المعايير.

_ الإغتراب عن النفس:

هو شعور الفرد بالإنفصال عن ذاته وعدم الإنتباه لها، وهذا ما أشار إليه إيريك فروم " فهو يرى أن الإغتراب نمط من التجربة أي أن الإنسان في نفسه يحس أنها غريبة عنه[1]" وقد تبدوا الظاهرة مدرجة ضمن التكوين النفسي للشخصية مند الصغر.

أ.مفهوم الإغتراب:

يرد الإغتراب بوصفه مفردة في معجم اللغات فقد اشتقت كلمة Alienationوكلمة Aliénation واللتان تعنيان الإغتراب من الكلمة اللاتينية ALIENARE، بمعنى ينتقل أو يجول أو يبتعد من الكلمة اللاتينية Alienusالتي تعني الإبتعاد عن الغير[2].

ب. معنى الإغتراب في الفلسفة الحديثة:[3]

ظهرت في العصر الحديث عدة تباينات لإستخدام معنى الإغتراب، وذلك لعدة عوامل تلخصها في نظرة أصحاب المثالية الألمانية: قام أصحاب هذه النظرية بدراسة مفهوم الإغتراب من جانبه الفلسفي الميتافيزيقي ونذكر على رأسهم كانت (1724. 1824)حيث طرح وأفرز العديد من التساؤلات ولعل أبرزها هل يمكن أن يصل العقل إلى قوانين عامة تمكنه من التحكم في الواقع وتنظيمه، فالإغتراب عنده يأتي من إنعدام العقل وابتعاده عن الموضوعات التي يفرزها.

كما تناول فيشيه (1814. 1862)موضوع الإغتراب في كتابه علم المعرفة، يوضح على أن الإغتراب عبارة عن موضوعات العلم الظاهرة التي تبعدها الروح أي تخرجها من الذات، وتطرحها خارجا بوصفها كيان له إستقلالية وهوية بحيث يمكن تعريفه، ومعنى هذا أن الإغتراب يحقق جانبا ايجابيا من حيث استقلاله عن موضوعات العلم .

---

[1] . سعاد مريمي، قراءة في مفهوم الإغتراب، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والإجتماعية، المجلد06، العدد01، الجزائر، 2020، ص73.

[2] راجيب محمود، الإغتراب، سيرة المصطلح ، القاهرة ، دار المعارف، ط 3، 1993 ، ص 31.

[3] .مرجع نفسه، ص 32.

ج. أنواع الإغتراب[1]:

_ الإغتراب الاجتماعي:

ويحكمه علاقة الفرد مع مجتمعه أي الصلات التي تربطه بغيره وعلاقته المترهلة بينه وبين سلطاته، هذا الإغتراب ناتج عن فقدان الحرية والحقوق بحكم الأنظمة الفاسدة التي تقف حائلا في وجه تحقيق أحلامه وطموحاته.

_الإغتراب النفسي:

يسمى أيضا الإغتراب الذاتي وهو علاقة الفرد مع نفسه أو وجدانه، فعنده وقوع الإغتراب تنفصل الذات عن الفرد وهنا إلى نظرية إيريك فروم، وهو رأي يتضمن إنعدام الصلة بين الفرد وجزء كبير وعميق من نفسه.

_ الإغتراب السياسي:

إن التأثر والخوف من الأنظمة السياسية والحياة المعاصرة يولد ضغطا كبيرا ومكونا لذات متمردة ومغتربة، وهنا يتكون الإغتراب فيشعر الفرد بالضغف والعجز. فالإغتراب السياسي يتضمن اللامبالاة إستجابة للعجز وكذا الإرتياب من الزعماء والحكام السياسيين.

_ الإغتراب الاقتصادي:

إن تأثيرات وتابعات الأنظمة الإقتصادية يسقط الفرد في ضغوطات ومشاكل مع إختلاف الأفكار، فيتغير الفرد في مجتمعه ويعيق من آداء واجبه، لأن الإغتراب أصبح السمية الجوهرية للوجود الإنساني داخل مجتمعه.

د. دراما والإغتراب:

التغريب في المسرح هو استخدام اللفظ أو الموقف أو الشخصية في غير مكانها، ويرتبط التغريب بالمخرج والكاتب الألماني بارتولد براخت الذي جعل من التغريب أداة فعالة للكشف عن ماهية الإنسان وشعوره تجاه مجتمعه، فيعرف التغريب بشكل عام هو إحساس الفرد أو الأفراد بالغرابة في مواقفهم.

إهتم العديد من الكتاب بموضوع الإغتراب على غرار شكسبير الذي أولى للإغتراب عناية كبيرة، فجسده في مسرحية هاملت وماكبث التي تجسدان معنى البطولة والنذالة، فشكسبير يجعل ماكبت في غربة وعزلة محوره

[1].شاخت ريتشارد ، الإغتراب ، ترجمة يوسف حسين ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، 1980 ، ص 111.

في ذلك أنه إنسان منفصل عن ذاته، فهنا شكسبير يستخدم الإغتراب كوسيلة درامية من خلال أبطاله المستوحدين ليشكل بدالك لوحة فنية إرتبطت فيما بعد بفلسفة الإغتراب.

كما نجد أن لويس ثيوبر قد وصف كلمة الإغتراب بالطابع الذاتي للتجربة، ويقول في هذا المجال " إصطلاح الإغتراب يستخدم لنقل الحالة الإنفعالية التي تصاحب كل أي سلوك يجبر الشخص على التصرف بشكل مدمر للذات ".[1]

إن التغريب عند بريخت هو تجريب لمفهوم الإغتراب عند هيقل فالفكرة المحورية هي الإغتراب والوعي، حيث تقوم دراما بإزالة الإغتراب عن طريق إيقاض وعي المتابع ودفعه إلى المشاركة في الحدث حسب رأي براخت التغريب ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يوميا نفس الرأي، نجده عند رأي جون بون سارتر في الإغتراب وأفكار العالم ألبيرت إنشتاين، الذي يرى أن الكائن البشري هو جزء من الكل والذي ندعوه الكون فهو جزء محدود بالزمن والمكان إذ يعرف ذاته وأفكاره ومشاعره على أنها شيء منفصل عن بقية الكون، وبالتالي هو نوع من الخداع البصري لذاته، فالموندرام هي الوعاء المثالي لإحتضان التغريب داخل الفضاء المسرحي.

2.2.2.الملامح الفكرية: [2]

تطرح المونودرام في مواضيعها نوع من النقد الإجتماعي لكن في الكثير من الأحيان تصطدم بحدود شكل المسرح المونودرامي، فهي تضع قيود على الحدث وتحبسه داخل دائرة الحلم وإستذكار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحاضر والمستقبل عن طريق الفعل، فالمونودراما تفتقر إلى عنصر النقدي في جوهرها مهما سعى المؤلف إلى إبرازه هذا العنصر والتأكيد عليه، فهي تأثر على الممثل الواحد والمنظور الواحد وتجعل المشاهد والمتفرج حبيس فترة العرض في جو من العاطفة تجاه الأحداث المسرحية، وبهذا المونودرام هي فرصة لكسب الجمهور من خلال الفرصة التي تتيحها للممثل لشد الأنظار إليه في سعي إلى إيصال رسالته الفنية.

3.المبحث الثالث: بواعث الفكر المونودرامي في المسرح الجزائري

إن ظهور المسرح في الجزائر يختلف كليتا عن كيفية ظهوره في البلدان العربية الأخرى، فقد جاء المسرح في الفترة الإستعمارية التي شهدتها الجزائر من قبل فرنسا، وقد واكب ظهورها الحركة التوعوية والسياسية التي كانت

[1]. شاخت ريتشارد ، الإغتراب، المرجع السابق ، ص61.

[2]. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، المرجع السابق ، ص 170.

تقودها الكتلة الوطنية في تلك الفترة، مما عزز من دور الحركة في توعية الفكر والروح بضرورة المقاومة من خلال إفراز نشاطات ثقافية وفنية وتصعيد وبلورة القضية الجزائرية وتكوين جيل متعلم ومثقف.

1.3.المطلب الأول: نشأة المسرح الجزائري/ البدايات الأولى

إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر سيجد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصل هذا الفن في الجزائر، ولترد على مزاعم أولئك الذين يرجعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر[1].

إذ يرجع العديد من الباحثين المهتمين بشؤون المسرح، ظهوره ونشأته في المغرب العربي إلى الفترة الرومانية مستدلين على ذلك بتلك الآثار التي تؤكد على وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا، "إلا أنه للأسف لم يستدلوا على ذلك بنصوص مسرحية تؤيد دعواهم، مما يجعل هذا الرأي ضعيف الإسناد"[2]، وقد نستشهد في الجزائر بمدينة تيمقاد التي بناها الفيلق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة 168م وأقاموا في المدينة مسرحا يتسع لخمسة آلاف متفرج، هذا بالنسبة للهياكل أما بالنسبة للنصوص المسرحية واضحة عن النصوص في المسرحية المقدمة فيتلك الحقبة[3].

وإذا ما بحثنا في ثنايا التاريخ الجزائري فإننا نلحظ وجود أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمداح، الراوية الشعبي والحلقة و الزردة، واحتفالات الأعياد الدينية والمناسبات الفصلية الفلاحية التي كانت تقام على طول شهور السنة كالتويزة وبوغنجة وبوسعدية، وتمثيليات خيال الظل ومسرح القاراقوز كانت تؤدي بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات و البشوات، وقد شهد بعض الرحالة الفرنسيين سنة 1835 ألعاب القاراقوز وخيال الظل في الجزائر، وبقيت هذه الألعاب مارس من قبل الطبقات الشعبية و تلقى رواجا كبيرا، و تمثل في الغالب أمام جمهور من الأطفال يستمتعون بحكايات عن الغول و قصص خرافية، وما فتئ خيال الظل والقاراقوز قائما في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر[4]، حتى منع هذا

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 10.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

[4]- المرجع نفسه، ص 21.

النوع من التمثيل بقرار من الحكومة الفرنسية، ذلك أن هذا الشكل من المسرح كان يقوم بدور النقد، وخشي الحكام الفرنسيون من أن يصبح أداة للثورة على الاحتلال و أصحابه فمنعوه، لذلك اندثر هذا المسرح بعد ذلك[1].

يجمع بعض الدارسين للمسرح الجزائري على أن انطلاق المسرح بدأ سنة 1926، وهي السنة التي حاول فيها الجزائريون خلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل، وهذه المحاولة تندرج في مجال المحاولات التي قام بها رواد المسرح العربي في بلدان أخرى، مثل سوريا ومصر وهذه المحاولة تنبع من الفكرة التي تدعو إلى النهضة الحديثة التي تستفيد من الغرب، ومن تقدمه الثقافي والحضاري ولعل زيارة جورج الأبيض كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير، فقد مثلت هذه الفرقة مسرحيات تاريخية أو مترجمة بلغة عربية فصحى[2].

ويشير الباحث مخلوف بوكروح في هذا الصدد أن المسرح في الجزائر ظهر سنة 1835بطريقة بسيطة بساطة الشعب الجزائري، فقد كانت انطلاقتها من الأسواق الشعبية وفكرة المداح الذي يطرح قضايا مهمة بأسلوب شيق وممتع[3]، يضيف إلى هذا الطرح الدكتور عبد الله ركيبي في كتابه تطور النثر الجزائري الحديث أن البدايات الأولى، فهي تدخل في ما يسمى بالأشكال البدائية التي عرفت في العالم العربي ...وتذكر مؤلفة: المسرح الجزائري "أرليث روث" بأن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر في سنة 1830... هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان في سنة 1843[4]، ومن خلال ما كان يقام في الأسواق من أداءات تعبيرية، وألفاظ في القول الشعبي الموزون أمام الباعة، وفي شكل حلقات، حفاظا على التراث الشعبي من طرف الجزائريين، إضافة إلى ظهور أنواع من التمثيليات التي تؤكد لن أن الجزائر عرفت بعض الأشكال شبه المسرحية، والتي شكلت النواة الأولى لميلاد

[1]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، 2009، ص 253.

[2]- المرجع نفسه، ص 255.

[3]- راقية بقعة، مسرح الطفل التجربة والأفاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013، ص 63.

[4]- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 253.

المسرح الجزائري قبل بداية القرن التاسع عشر، والتي تولد منها جوهر الفن الشعبي[1]، ومما ساهم كذلك في إثراء الفن المسرحي وظهوره هو تأثر الجزائريين بالشخصيات والفرق الفنية الوافدة من الدول العربية، "...فبعض الجمعيات الأدبية والفرق المسرحية التونسية قد زارت الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى، وأنها مثلت وغنت، ومنها (جوق أدب التونسي)، وقد مثلت روايات (عطيل) و (العباسة) و (صلاح الدين الأيوبي) وأن الجزائريين قد حضروا مثل هذه التمثيليات و كانت بالعربية الفصحى، وقد أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين[2]، وما عزز الحركة المسرحية وترك بصمات في النشاط المسرحي الجزائري هو تأسيس أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة إحدى وعشرين وتسعمائة وألف، وهذه الفرقة هي:"جمعية الآداب والتمثيل العربي" ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة التمثيلية كان له علاقة وثقى بزيارة الممثل المصري جورج أبيض مع فرقته للجزائر، وقد استطاعت جمعية الآداب والتمثيل أن تقدم خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها علي شريف الطاهر، من بينها مسرحية عنوانها: (خديعة الغرام)، وهذا من بين النشاطات الثقافية للجمعية المسرحية، أما عن علاقتها مع الشخصية المصرية فهي في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب، وقدمت... مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى، هما(صلاح الدين) و (ثارت العرب) لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي[3]، يبين لنا هذا القول أن المسرحيات المعروضة في الجزائر لم تلقى تجاوبا أو تواصلا مع الجمهور، لهذا يذهب النقاد إلى أن الفرقة المصرية فشلت في الوصول إلى الجمهور، وهم يرجعون سبب ذلك إلى استعمالها اللغة الفصحى التي لم يفهمها جمهور العاصمة[4].

كما يرى بعض الباحثين في المسرح الجزائري بعد سنة 1945 أي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وما وقع خاصة في حوادث 08 ماي 1945 بالجزائر، حين طالب الشعب بالحماية والاستقلال هذه الفترة تعتبر بداية للمسرح الجاد، و مع اندلا ع ثورة التحرير أنشئت فرقة تابعة لجبهة التحرير الوطني قدمت عروضا وواكبت

[1]– العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي، مذكرة مقدمة لنيل رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2009/2008، ص 02.

[2]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1998، المرجع السابق، ص 417.

[3]– عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 197.

[4]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص 422.

النهضة الأدبية والاجتماعية وعبرت عن القضايا التي حدثت قبل وبعد الاستقلال[1]، وهذا يبين مدى رؤية الفن المسرحي للمستقبل انطلاقا من الواقع، والوعي بالقضية الجزائرية، والتعبير عنها بشتى الطرق الفنية، والاتجاهات المسرحية كما ظل النشاط المسرحي على نمط "الحلقة" ممارسا على نطاق واسع لغاية حوالي 1950، ويكاد يكون قد اختفى تماما في عصرنا، مع تطور الحركة الوطنية وأصبح أغلب الرواة شعراء للوطنية منددين في عروضهم بالاستعمار ... وبدأت الادارة الاستعمارية تنظر إليهم على أنهم عناصر مدمرة وخطيرة، وقمعتهم بشدة[2].

وإضافة إلى الحركة المسرحية وتنوع نشاطات ومشاركات الفرق داخل وخارج الوطن لنشر صدى الثورة وتبليغ رسالة التحرير، شاركت فرقة مصطفى كاتب في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين عام 1951، وسافرت إلى تونس، وعرضت مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس في 6 جانفي1959،كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بجولة فنية سنة 1960 إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي، ومن أهم المسرحيات التي تمثل هذه الحقبة وتؤرخ لها مسرحية "مصرع الطغاة" لـ "عبد الله ركيبي"والتي تدل على تقدم هذا النوع من الأدب الجزائري[3].

وبعد الاستقلال تأسس المسرح الوطني الجزائري بمقتضى مرسوم 08 جانفي 1963 "برزتإلى الوجود...في الفترة من 1972 إلى 1976 المسارح الجهوية لكل من وهران، وعنابة، و قسنطينة،وسيدي بلعباس، ثم في عام 1985كل من المسرحين الجهويين: بجاية، وباتنة"[4]، وبعد هذا التأسيس للمسرح الوطني والمسارح الجهوية، وضعت الدولة الجزائرية قوانين ومراسيم تخدم المؤسسة والشعب مثلما أشار المرسوم التنفيذي رقم 07-18 المؤرخ في 2007/01/16 الذي يتضمن القانون الأساسي للمسارح الجهوية ...أشار على الخصوص أن المسارح الجهوية ... تسهم في ترقية الفنون المسرحية[5].

---

[1]- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 257.

[2]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص 12.

[3]- مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري (دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي)، مذكرة مقدمة لنيل رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة،2008/2007، ص 45.

[4]- الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،2007، ص 189.

[5]- مخلوف بوكروح، المؤسسة الثقافية في الجزائر قراءة في أداء المسارح العمومية، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 20013، ص 69.

2.3. المطلب الثاني: المونودراما في المسرح الجزائري

تميز التراث الشعبي الجزائري عن باقي الدول العربية شكلا ونوعا فنيا كان أو أدبيا، سواء في شكله المادي أو المعنوي، حيث اعتمد الكتاب الجزائريين في التأليف المسرحي على السرد كأداة بناء أساسية في معمار النص، فالسرد مبدأ أساسي في بناء درامي فقد اعتمد مخرجي الجزائريين على أسلوب التراث السردي (استطراد) في كتاباته بغية اضافة جمالية للنص بإعتبار الإستطراد مبدأ جماليا وشكلا مبتكرا، حيث وظف الأدباء الجزائريين الحلقة، وهي من أبرز الفنون التي مهدت وساهمت في ظهور المونودرام في الجزائر، يقول علالو:"المسرح عندما بدأ شعبيا في الساحات العمومية وفي الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم أو المداحين لأشعار المديح النبوي أداء لا تعبيرا شفهيا و لاحركيا ولا إيمائيا (جسميا) والذي غاد في مسرحنا في شخص القوال"[1].

فبداية المونودرام في الجزائر تشكل من مسرح الحلقة التي واكبت العديد من الأشكال الفرجوية التراثية مثل القاراقوز، الذي يعتبر من ألوان التمثيلية التي اشتهرت في العالم العربي بشكل عام فكان وجوده في الجزائر مصدر تسلية وترفيه لدى الشعب والحكام، وهناك نظرية تقول أن الاتراك هم من جلبوا القاراقوز في القرن التاسع عشر لخلق المتعة في وقت الفراغ خاصة في شهر رمضان، وظهر القاراقوز أولا في المدن ثم انتقل الى الأرياف .

عرف الجزائريون إلى جانب الحلقة والقاراقوز مظهرا آخر للفرجة وهو الفارس الشعبي، وكان هذا التمثيل الجديد عبارة عن فصل قصير أو مشهد كوميدي يقدم في مناسبة أو حفل يعرض قصة موضوعها في الغالب مستوحى من واقع طبقات الشعبية، وكان ظهور الفارس الشعبي في الريف ثم انتقل الى المدن.

كما عرف الجزائريون ألوان فرجوية أخرى مثل الإخباري، والتي تعني المشاهد التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد والذي يعرف حاليا بالفارس، وهو حوار هزلي متهكم القريب من الكوميديا ديلارتي ونذكر أيضا من بين عروض الفرجة إسماعيل باشا وهو نوع من مسرح الدمى الذي كان منتشرا خاصة في تونس.[2]

[1].إدريس قرقوى ،طقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مكتبة الراشد للطباعة والتوزيع ، ط 1 ، جويلية ، 2013، ص31 .

[2].محمد يوسف نجم ، البحث عن مفهوم درامي في الثقافة العربية ، مجلة الآفاق بغداد فبراير ،1979، ص22.

إن الخوض في ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري صعبة وهذا نظرا لحداثة التجربة نفسها، وقلة المصادر والمراجع العلمية التي تدرس هذه الظاهرة المسرحية وتحديد تاريخا وجوانبها، حتى الدراسات والأبحاث لم توف الظاهرة حقها، إلا إذا كان البحث جزء من بحث آخر ينحصر في أسباب الإقبال عليها، كما تعتبر المونودراما شكل غربي، "والشباب بطبعهم تجذبهم الأشكال الدرامية العالمية التي يوجد لها نظائر في الأشكال التراثية، فالراوي الشعبي الذي يقص القصة، وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين، هو في اعتقاد المسرحيين الشباب نظير لشكل المونودراما الغربية، ولهذا يجد هذا الشكل هو في نفوسهم"[1].

ولكن الواقع يشير أن هناك فرقا واضحا بين المونودراما والرواية الشعبية،فالراوي يحتفظ في عرضه بالبعد الروائي الذي يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفي الذي يطرحه الجزء الشخصي من عرضه، وهو الجزء الذي يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفين فنستطيع اعتبار الجزء الروائي تعليقا على الجزء الشخصي، بمعنى أن الراوي الشعبي يدخل الشخصية التي يمثلها ثم يخرج منها على التوالي، "فلا يطغى منظور الشخصية التي يمثلها على المنظور السردي التعليقي، لكن المونودراما بشكلها الغربي تنفي هذا المنظور النقدي الروائي، فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته وأن يتعاطف معه، فيستولي على مشاعره تماما بمهارته الأدائية، ويجعله جزءا من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته للأشياء ويؤيده"[2].وحتى الأستاذ حسن المنيعي قد اعتبر الظاهرة المونودرامية"مؤشر على تطور الانجاز الدرامي.. وعلى حرص أعلامه على اختراق التقليد السائد لتأسيس كتابة مغايرة"[3].

إن من أهم أسباب اختيار الممثلين للمونودراما كمنهج للتمثيل، هي المتطلبات المادية الكبيرة التي يقلصها بعض الشيء كون الفريق التمثيلي متكون من ممثل واحد فقط فميزانية الجمعيات "والتعاونيات عادة ضعيفة ومن البديهي أن المسرحية التي يمثلها ممثلون كثيرون تكلف أصحبها نفقات مادية كبيرة في حين أن المسرحية

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص 152.

[2]- نفس المرجع، ص 151، 152.

[3]- عبد الواحد عرجوني، المسرح الفردي في المغرب، مجلة الأفلام الثقافية، 2007، ص 4.

التي يمثلها فرد واحد يقوم بكل الأدوار فيها لا تكلف إلا جزء يسيرا من النفقات، ولعل هذا ما يفسر التجاء بعض المبدعين إلى الاستمرار في تقديم مسرحيات الممثل الواحد وتجولهم عبر المدن والبلدان أيضا"[1].

فقد عبر عبد القادر علولة عما اكتشفه في مسرحيته "حمق سليم" سنة 1969 كأول نص مسرحي مونودرام يتم اقتباسه عن نص "يوميات مجنون" لنيكولاي غوغولNikola Gogolبقوله: "إن النقطة التي تنطلق 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، لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطا فينيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية"[2].

2.أسباب العودة إلى المونودرام:[3]

نظرا لحداثة التجربة الجزائرية في هذا المجال وندرة المراجع والمصادر المرتبطة بها،فالمونودرام هي مسرح الممثل الواحد والشخصية الوحيدة التي تقوم بكل الادوار في وقت واحد، ومن هنا نذكر عدة أسباب جعلت من المونودرام محطة لجدب الجمهور للمسارح.

أولا : مصدرها

المونودرام إنتاج وصناعة غربية والشباب بطبعه يبحث على أشياء جديدة خصوصا إذا كانت ذات صبغة فنية، فحس الإستكشاف يدفعها إلى الدراسة والبحث فالراوي مثلا في المسرحية العادية دوره هو سرد القصة وفقط أما في المسرحية المونودرامية فالراوي يسرد القصة ويشارك بدوره في المسرحية وهذا شيء جديد على المسارح فمجال عمل الممثلين في المسرحية المونودرامية غير محدود فهو غير ملزم بشخصية وحيدة بل عدة شخصيات في وقت واحد

[1]– حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 225.

[2]– عبد القادر علولة، مقدمة مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 1991، ص 18.

[3]. دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودرام في المسرح الجزائري ، مقاربة سميائيةلمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.دتخصص نقد مسرحي ، جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ،2016 ،2017، ص 131

ثانيا : من اهم أسباب إختيار المسرحية المونودرامية خاصة من الكتاب والمنتجين والمخرجين هو كلفة المسرحية أي النفقات فميزانية المسرحية المونودرامية أقل بكثير من المسرحيات الأخرى فبدل ان يعتمد المخرج على عدة ممثلين لتجسيد الأدوار يستعين بممثل واحد ليجسد كامل المسرحية فبهذا يوفق في العملية الإخراجية ويختصر الجهد والوقت في البحث عن الممثلين وتوجيههم .

كما ان العمل على الديكور والسينوغراف يقل لأن العاملين يركزون على ممثل واحد في المسرح فتقل الاخطاء وتكون نسبة نجاح كبيرة للعرض وهدا ما جعل أغلب المسرحيين الجزائريين يتجهوا للمونودرام لسهولة الإنتاج ماديا وفنيا إضافة إلى عرضها في فضاءات مختلفة فحجم المكان لا يشكل عائقا ولهدا السهولة في التعامل مع فريق صغير وممثل واحد إضافة إلى سرعة الإنجاز

ثالثا: يرى بعض النقاد أن إقبال الممثلين خصوصا الهواة على المسرح المونودرامي كونه اسهل في عملية الكتابة والتأليف من المسرحيات المتعددة الشخصيات التي تتكون من فصول عدة .

لكن هناك من يعتبر المسرح المونودرامي من أصعب التنظيرات فهي تجربة معقدة مملوءة بالتحديات وقيود فليس من السهل الخوض في المسرحية المونودرامية، إذا لم يتلقى المؤلف والممثل التكوين اللازم الخاص بهذا المستوى المسرحي، فالمسؤولية كبيرة تقع على عاتق شخص واحد الخوض في تجربة مثل هذه إما تهور أو شجاعة.

3.3. المطلب الثالث: الاحتفالية والتمهيد للفكر المونودرامي بالجزائر

يعد المسرح الإحتفالي شكلا من أشكال إعداد دراماتوروجي، ويعكس التصورات الجديدة على مستوى الكتابة الدرامية الإحتفالية من جهة وجمال الركح المسرحي من جهة أخرى.

1.3.3.مفهوم المسرح الإحتفالي:

يقوم هذا النوع من المسرح على استحضار الموروث واستدعاءه سواء كان أدبيا أو تصوفا أو سير شعبية أو أساطير و خرافات إلى غير ذلك، وقد يأخذ مجموعة من الشخصيات تراثية ويأتي بها إلى العصر الذي نعيش فيه كما فعل عبد الكريم برشيد في مسرحياته (إمرء القيس في باريس، عنترة في المرايا المكسرة ، وابن الرومي في مدن الصفيح كما أن من رواد هذا النوع الفني في المغرب نجد الطيب صديقي وأحمد الطيب لعلج.

أما عن المسرح الإحتفالي، هو شكل مسرحي على شكل أعمال فنية وتراث أدبي عربي وقصص شعبية متوارثة، ليشكل مجموعة من العروض التي تنطلق بالأساس على أن الإنسان كائن احتفالي أولي، وأنه قبل أن يتواصل بالكلام كان يتواصل ويعبر بالإحتفال عن ما يجول بداخله من إحساسات وحاجات.

_ مفهوم الاحتفال:

لغة: حملت مادة (حفل) في لسان العرب معاني كثيرة أهمها: "الحفل: اجتماع الماء في محفله، حفل الماء حفلا وحفولا، ومحفل الماء: مجتمعه، وحفل اللبن في الضرع

احتفل: اجتمع واحتفل الوادي بالسيل: امتلا.

وروي عن الأعرابي قال الحفال: الجمعث العظيم.

وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا، وعنده حفل من الناس: جمع. والخيل والاحتفال: المبالغة.

والتحفل: التزين.

واحتفل الطريق: وضح"[1].

تعود نهضة الحركة المسرحية في الجزائر إلى جملة نشاطات كان يقوم بها ويشجعها مثقفون جزائريون منهم الأمير "خالد"، كما لعبت الفرق المسرحية الزائرة دورا هاما: "وفي عام 1921 زار جورج أبيض وفرقته الجزائر وقدم مسرحيتين من التاريخ العربي كتبها باللغة الفصحى هما: "صلاح الدين الأيوبي "، وثارات العرب لجورج حداد"[2]، وكان للزيارة الأثر الأكبر في نهضة المسرح بالجزائر، وتأثرت بها جمعية المذهبية وجمعية الآداب والتمثيل العربي، التي أسسها "علي شريف الطاهر" وجاء بعده "سلالي علي" و"محي الدين بلشطاري" و "رشيد القسطنطيني"، وهكذا حملت جمعية العلماء المسلمين المشعل بعد ذلك، وقدمت للأدب الجزائري كتابا أنتجوا الكثير من المسرحيات، منهم: رضا حوحو، وعبد الرحمان الجيلالي، وأحمد بن ذياب، وغيرهم من الرواد.

وعرف المسرح بعد ذلك عصرا ذهبيا على يد "القسطنطيني" الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، فالمرحلة الثالثة امتدت من سنة (1939م) حتى (1945م)، وهي مرحلة عصيبة بالنسبة

[1]- ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، دار لان العرب، بيروت، مادة (ح ف ل).

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 334.

للمسرح العربي في الجزائر، نظرا لتدخلات السلطة الاستعمارية ومنعها للأعمال التي من شأنها أن تثير الروح الوطنية في الجماهير، فحدث طلاق بين المسرح والواقع وبين المسرح والجمهور، وظهرت المسرحيات المترجمة عن الأدب الفرنسي، وظهر بعض الملتزمين بقضايا الشعب والوطن أمثال "محمد الثوري" و "مصطفى قزدرلي"، وفي سنة (1945م بدأت المرحلة الرابعة مع بداية الحرب في الجزائر في (8 ماي) أين كتب الكثير من الشعب، وكان لهذا الحدث الخطير انعكاساته على المسرح إذ اختلفت منه مظاهر الترجمة والتقليد، وراح المسرح الملتزم إلى خشبته[1].

ونجد أيضا الكاتب المسرحي "كاكي ولد عبد الرحمان" الذي كان يأخذ هيكل مسرحيات التي تتضمن القصص الشعبية من أعمال غيره، خاصة في الغرب، وأصبح بعدها أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري. كما كان "كاتب ياسين" الذي اجتذبته الثورة، يكتب مسرحياته بالفرنسية، مثل "تجمة" و "الجثة المطوقة" وبعدها كتب بالجزائرية الدارجة في مسرحية "محمد: خذ حقيبتك وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي، كما اعتمد روحا شعبية فكاهية، وحافظ على صفتين في المسرح الجزائري هما: الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال"[2].

أما المسرح الحديث، فمثله كتاب مسرحيون من أمثال "كاكي ولد عبد الرحمن"، الذي كتب مسرحيات عديدة، منها:""أفريقيا قبل السنة الأولى" و"بني كلبون" وقدم الكاتب "عبد القادر علولة" مجموعة من المسرحيات منها: "الخبزة" و"المايدة" وكتب "سليمان عيسى" مسرحية "بوعلام زايد القدام" بلغة بسيطة"[3].

يجري هذا الاختلاف على الغناء والرقص واللباس والطبخ وكثير العادات والتقاليد، و"منضروب الغناء الشعبي، ضرب يغنيه النساء في الحفلات والولائم وصورته أن يقوم فيه صف من النساء، لا يكون فيه أقل من ثلاثة نسوة، وقد يصل عددهن إلى عشرة في صف واحد، تبعا لطبيعة الولائم وأصحابها ويقابله صف آخر، ثم تبتدئن بترديد صوت تفتحه متزعمة لهن، ثم يكون في كل صف دف واحد على الأقل ويبتدئن غناءهن في

[1]-عيسى خليل محمد الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار الجرير للنشر والتوزيع، 2010، ص 192، 194.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 462.

[3]- المرجع نفسه، ص 465، 466.

الغالب بالصلاة على النبي، أو لعن الشيطان، ثم تندفع متزعمتهن في ارتجال الأشعار الملحونة التي يرددها بسهولة[1]".

2.3.3.الحكواتي (أو القوال) في سياق التأسيس للعمل المونودرامي:

يعتبر التراث ذاكرة جماعية للأمة يحتوي في طياته دفوعات إبداعية تنبض بالحس الجمالي الفني، فقد إنتبه العرب أن للتراث أهمية كبيرة في رسم واثراء الثقافة فقد عمل العديد من الأدباء العرب على تجديد التراث من خلال استخدامه، وتجسيده في العديد من المسرحيات على خشبة المسرح وهنا نذكر نوع فني قديم يعرف بالحكواتي أو المقلد أو المداح .

أ.القوال:

شخصية شعبية، يطلق عليها اسم الشاعر الجوال أو الحكواتي في المشرق، ظهر قديما، يروي حكايات شعبية قصص وأساطير، سواء في الساحات العامة أو في المقاهي، أو في مناسبات دينية واجتماعية فهو:"ذلك الرجل الذي يحمل ربابته ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في القرى والمدن"[2].

يقتصر عمله على حكاية الماضي وحده، يظهر دائما في صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء وتدبير يهدف بأسلوبه إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه عن طيب خاطر، كما يوزع الاهتمام المتساوي، يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتمتعون حيث ذهب[3].

فهو الذي يضع وبشكل جوهري شخوصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي، وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لأشكال من الجمهور: الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة.

---

[1]– مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشبكة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 92.

[2]– عبد الحكيم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح الجزائري، مذكرة لنيل رسالة الماجستير، باتنة، 2011/2010، ص 119.

[3]– المرجع نفسه، نفس الصفحة.

يعد عبد القادر علولة من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي وتأصيله وتأسيسه على أسس تراثية، ومن هذه الأسس الفنية والجمالية والدرامية فن السيرة، والحلقة، والقوال، وفن السرد كتابة، وتمثيلا، وإخراجا، وتنظيرا.

ومن الأشكال التي ركز عليها علولة لبناء مسرحياته، ولو كانت عالمية، هو قالب القوال الذي ساعد المتفرج على الإبداع، وتكملة العرض المسرحي الشعبي، ويحضر القوال في مسرحيات عبد القادر علولة باعتباره راويا شعبي او ساردا ينسق بين الشخصيات ويمهد للأحداث، فهو بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل، يستعمل عصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث، ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار.

ويعني هذا أن القوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، من خلال التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا، ومن هنا، يحتل القوال في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا فهو الذي يضع، وبشكل جوهري، شخصه تحت الأضواء يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي.

ويلاحظ أن القوال يستخدم في أقواله الشعبية، العامية الجزائرية، ومسرح الشخصية، وذلك كله من أجل التقرب من الجمهور الحاضر بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية، فقد جعل من وضعية القوال إلى جانب اللهجة العامية وسيلتين فنيتين لترجمة هذا الاختيار، وقد نجحت هذه التجربة وتركت أصداء قوية سواء داخل المشهد المسرحي الجزائري أو خارجه، ومن هنا، يرتبط عبد القادر علولة جزائريا وعربيا بمسرح القوال تجريبا، وتحديثا، وتأسيسا، وتأصيلا؛ بربطه بفن الحلقة، والسيرة، والمسرح المسرد أو المحكي.

وقد تختلط هذه التسميات الجزائرية مع ما يشبهها في بعض البلدان العربية، وهو ما يشير إليه (كمال الدين محمد) عندما يذكر أن المداح والمقلد والحكواتي العربي هي "أسماء تستخدم للدلالة على فن القصاصين الذين تميزوا بقدرتهم على عرض الحكايات وتقليد شخوصها سواء في الحركة أم في الحوار"[1].

[1]- بورايو، عبد الحميد، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، عدد 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 1982، ص18.

ومن الواضح هنا تركيز الدارسين على وظيفة الحكي باستخدام النثر والشعر، ووظيفة المحاكاة بالتمثيل والتشخيص في نشاط رواة القصص الشعبي، فمهما تعددت التسميات من مداح أو حكواتي مثلا فإن الصفة المشتركة بينهما تتمثل في كون كل واحد منهما يحكي ويحاكي مع الإقرار بوجود اختلافات في شكل هذا الحكي والمحاكاة، لعل أبرزها تلك الحلقة التي يؤلفها الجمهور الجزائري حول المداح أو القوال، وهي العنصر الغائب – أحيانا – في نشاط الحكواتي المشرقي بوصف هذه الأنواع هي أنواع فنية عربية ذات صبغة شعبية. والحقيقة أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية، لكن هذه الظاهرة قد تطورت عبر العصور لتصبح عملا احترافيا بعدما كانت مجرد هواية، ومع تطورها اكتسب ممتهنوها تسميات معينة، وذلك بحسب صفات الحاكي وطبيعة المادة المحكية، ونوعية المتلقين، وهو ما يذهب إليه (بورايو، عبد الحميد) عندما يشير إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري منذ قرون، "حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة، ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة، يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة وفي مناسبات مبينة بمراعاة الزمان والمكان"[1].

وفي وصفه لعروض المداح – والقوال – في الجزائر، يذكر (علولة، عبد القادر) أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة،كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشر مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية ومحركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، والسمة البارزة في هذا العرض هي أن المداح يروي القصة ويمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة وحسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بواسطتها يجلب انتباههم ويدعوهم إلى تخيل الحوادث والشخصيات التي يعرضها مستعينا بإكسسوارات بسيطة جدا كالعباءة والحذاء أو مجرد حجر صغير يضعه في مركز الحلقة ليوحي به للمتفرجين المأخوذين في قبضة الكلمة الساحرة بأنه– الحجر – منبع مسموم أو حيوان مفترس، أو امرأة هجرها زوجها .أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات، ويمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته، أو لتصحيح بيت

[1]– بورايو، عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006، ص 63.

شعري من أغنيته، وقد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع الدراهم التي يجود بها المتفرجون عليه في مقابل الاستمتاع بعرضه المسرحي.

والملاحظ هنا أن المداح والمتفرج يشتركان كلاهما وبصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض، حيث يقوم المداح بالسرد والتمثيل في الوقت نفسه، حارصا على إضفاء الحياة والحركة على شخوص عرضه باستخدام لمسات وعبارات موحية، وفي غالب الأحيان يكون المداح شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي الذي يعرضه، "إنه في مركز الحلقة هو الراوي والممثل والمغني، بمسرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف جماليات القول من تلميح وإشارة وتصريح وتهويل، كل ذلك بهدف إثارة التصور المبدع للجمهور[1]".

وحسب فيتيز، يستطيع الحكواتي أو القوال أو الراوي ارتجال مسرحية من أي حكاية أو طرفة أو حادثة، وقد يذهل المتفرج المتخلق على هذا الممثل الذي أحسن تقليد الأدوار وتجسيد الأحداث ووعيه بما يقدم على فعله، والدراما نشاط معرفي جماعي واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضا وهميا للواقع، ويتم استقبالها من قبل متفرج يقيم بدوره جدل بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار، وواقعه وأنظمته المعرفية حتى يتمثل معناها[2].

هذه الكياسة أكثر من هو بحاجة إليها (الممثل الشعبي) أي القوال أو الحكواتي، أكثر من الممثل الكلاسيكي أي ممثل الخشبة المسرحية، لكن نجد أن جل القوالين هم فنانون هواة لم يأخذوا تعليما أكاديميا أو تدريبات في أي من المعاهد المختصة، ضف إلى الكياسة عنصر مهم، يخدم الشخصية المسرحية الشعبية ويجعلها تشد المستمع والمتفرج في التجمعات والحلقات وهو الصدق. صدق المشاعر والأحاسيس يجذب عواطف المتلقي فهو ذكي ويستطيع التفطن لكل تنميق وزيف في الحكاية أو الأداء ويقول "حسين عالم" عن الصدق لدى الحاكي أو الراوي: "من خلال خطابه يجب أن لا نحتمل وجود الكذب، فهو يرى بنفسه ولدى يجب أن ل ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشكال الخداع، إن لعبة الاحتمال ضرورية،

[1]– علولة، عبد القادر، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة بن العربي جمال، مقدمة كتاب: من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص 11.

[2]– نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، طبعة سنة 1986، ص 21.

وليس احتمال الكذب بل الصدق"[1]، لذلك على الراوي والممثل التفطن أثناء بناء الشخصية التي يؤديها، لتجنب كل الشوارد والتناقضات التي قد تشتت ثقة الجمهور، ويتحدث "بيتر بروك" عن بنائه للشخصية بأنها "عملية لا تتكون من خشبتين ولكن من مرحلتين: الأولى هي الإعداد، والثانية هي الميلاد"، وهو بذلك يعكس الأمر الذي شبه به ستانسلافسكي بناءه للشخصية كبناء الجدار يتم اكتمال بنائها بوضع الحجر الأخير[2]".

[1]- حسين علام، العجايبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 41.

[2]- بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أكتوبر 1991، ص 18.

الفصل الثاني

1. البطاقة الفنية لمسرحية الملقن:

مسرحية الملقن مسرحية مونودرامية للمخرج محمد بن بكريتي والتي اقتبست من إحدى دواوين الكاتب السعودي أحمد الملا، وجسد الممثل ثلاث شخصيات في هذه المسرحية وهي الملقن وكاليغولا وعطيل، دام عرض المسرحية 50 دقيقة، وكان أول عرض في تاريخ 28 سبتمبر 2019 بالمسرح الجهوي بسيدي بلعباس.

- كاتب المسرحية: أحمد الملا
- نوع المسرحية: مونودراما
- اقتباس من قصيدة شعرية.
- اللغة الأصلية: العربية
- سينوغرافيا وتمثيل وإخراج: محمد بن بكريتي
- الشخصيات الرئيسية في المسرحية: الملقن، عطيل، كاليغولا
- التأليف الموسيقى: عبد القادر صوفي
- مهندس الصوت: بوشنتوف دريس فيصل
- تقني الإضاءة: رابح حمزة
- تصميم الملابس: قاسمي محمد
- مكان العرض : المسرح الجهوي سيدي بالعباس
- مدة العرض: 50 دقيقة
- تاريخ أول عرض: 28 سبتمبر 2019
- مؤثرات صوتية: عبد الكريم بن بكريتي
- تقني الخشبة: مهدي دراوي
- مساعد المخرج: بوشنتوف دريس فيصل
- تصميم العرض والتشخيص: محمد بن بكريتي

2.ملخص المسرحية:

تعكس المسرحية ما يجول خلف كواليس المسرح، ذلك العالم الخفي التي تدور حوله الأحداث ويخفي الكثير من الأسرار، فالمخرج في هه المسرحية يجسد شخصية الممثل الطموح الذي يمتلك كل مؤهلات النجاح من موهبة وقدرات وأحلام ، فالذي يبحث عن ذاته وسط المسرح هو الملقن الذي يسعى الى كسب ثقة المخرج واكتساب حب الجمهور، وأن يثبت وجودهم في الحقل الثقافي الذي غيب عنه فكان دخوله الى عالم الفن الرابع لغرض التمثيل فقط ولاشيء آخر لما يحوز عليه من طموح الشهرة، ليجد نفسه يصلح عثرات الممثلين الهواة ويوجه أشباه الممثلين فوق خشبة المسرح ويصلح عباراتهم، وعندما يريد أن يصير منهم يقابل بالرفض ويلقى خارج المسرح ذلك العالم الذي أحبه ويعتبره بيته وموطنه، ليتحول ذلك الملقن إلى إنسان مهمش لا يلتفت إليه أحد، فيدفع ذلك الإحساس بالظلم على الخروج إلى العالم وإسماع صوته وصوت أمثاله إلى الممثلين المستضعفين والمهمشين.

3. توجه المخرج بناءا على معطيات النص والعرض:

تتكون مسرحية الملقن من عدة مشاهد وهذا ضمن آليات وخصائص المونودرام، فتكون المشاهد متتابعة يقوم بتجسيدها ممثل واحد متنقلا بين شخصيات العرض المسرحي.

في المشهد الأول من بداية العرض، نلمح توظيف المخرج لأفكار المعمل المسرحي عند جروتوفسكي في المسرح الفقير (الصورة رقم 01)

(صورة 01 تمثل خلفيات التجريد التي اعتمد عليها المخرج في عرضه المنودرامي)

كما اعتمد المخرج أيضا على حركات ألنو الياباني والكاتاكالي الهندي (نوع السحر والاسطورة في حركات الجسد) (صورة رقم 02)

(صورة رقم 02 تمثل أشكال الطقسية الشرقية التي تبناها المسرح الفقير واعتمد عليها المخرج في المسرحية المونودرامية).

في حين وظف أيضا حركات وإيماءات من مسرح القسوة عند المخرج عند أنطونين أرتو، وهذا راجع بالأساس إلى القدرات التي يتوفر عليها الممثل بالدرجة الأولى، فالموندرام هو مسرح الممثل الواحد إذ يجب على الممثل أن يمتلك أدوات مثل الجسد الصوت والرقص والغناء)، فتوظيف الكوليغرافيا في المسرحية هي لإثراء العمل وتقويته من جهة وشد ولفت بصر المتلقي من جهة أخرى، وهذا بشرط أن تكون الكوليغرافيا تتماشى مع الموضوع وتساير نفسية الشخصية المجسدة على المسرح، كما نلاحظ أيضا أن المخرج وظف عنصر التغريب في المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت، وذلك بهدف خدمة رؤيته الإخراجية بالدرجة الاولى فعروض المونودرام تخاطب المتلقي مباشرة .

كما استند العرض المسرحي المجسد على عنصر الغرابة والمتخيل الشعري، وهذا يرجع بالأساس إلى طبيعة النص الأصلي الذي اقتبست منه المسرحية،إذ أن النص عبارة عن قصيدة شعرية تم معالجتها دراميا.
(أنظر صورة رقم 03 و04)

(صورة رقم 03 تمثل بعض الحركات التي اعتمد عليها المخرج ضمن نظرية مسرح القسوة)

(صورة رقم 04 تمثل عنصر التغريب بعض أجزاء المشاهد المسرحية ضمن أطر الأداء التمثيلي)

كما نلاحظ في تمام دقيقة 14، ارتداء الممثل لزي الملك ويظهر على رأسه تاج، وهذا مشهد مشابه لأحد عروض مسرح اللامعقول من خلال مسرحية الملك يموت للمخرج يوجين يونسكو، والذي جاء مشابها دون مفارقة مع شخصية كاليغولا لألبير كامي والتي اعتمد عليها في عرضه المونودرامي. (الصورة رقم 05)

(الصورة رقم 05 تعبر عن المفارقة التي اعتمد عليها المخرج بعض مشاهد المسرحية واعتماده على خصائص مسرح اللامعقول)

4.قراءة في محتوى العرض:

1.4.البناء الدراماتورجي للعرض:

1.1.4.الصراع:

أ. صراع داخلي: وهو صراع الممثل مع نفسه وذاته من خلال سرد ما يشعر به وما يتعرض له في حياته اليومية، ويظهر جليا في المسرحية الممثل يعاني من الظلم والإضطهاد فهو يقوم بكل العمل المقدم اليه ولكن يعامل دائما كأنه لا يساوي شيء، فالملقن يعاني من أزمة نفسية وعقدة الخوف من الآخر أي الخوف من الطرد وفقدان دوره في المسرح، فالممثل واقع بين أمرين يريد التعبير عن ما يشعر به ولكن يخاف من العواقب.

ب.صراع أفقي: وهو صراع الشخصية مع ذاتها تارة ومع الآخر تارة أخرى، فنلاحظ سعي الملقن للتقرب من الممثلين أو أشباه الممثلين كما يصفه، هو للحصول على فرصة الظهور على خشبة المسرح وطرح مشاكله وإحساساته أمام الجمهور، وإيصال موهبته إلى العالم والبحث عن فرصة تحيق أحلامه دون اثارة مشاكل مع زملائه الممثلين ومع المخرج، فالممثل يقول لقد ترهل جسمي من قلة الحركة وهذا دليل على العجز والملل من تكرار نفس الدور.

2.1.4.الشخصيات:

جسد الممثل في مسرحية الملقن ثلاث شخصيات وهي: الملقن وكاليغولا وعطيل، فالشخصية المحورية هي: الملقن أما الشخصية الشريرة هي كاليغولا، أما شخصية عطيل تمثل البساطة والشعبية .

أ.شخصية الملقن:

وهي الشخصية المحورية الأساسية في المسرحية، فالملقن هو من يقوم بتلقين الحوارات والحركات على الممثلين وتوجيههم خاصة في العروض المفتوحة،لينسى الممثل أحيانا الحوار أو ينسى الحركات فهنا يظهر دور الملقن في اصلاح الأخطاء، فهو شخصية لا تظهر على خشبة المسرح لكن دورها مهم في المسرحية، وهذا ما جعل الملقن يشعر بالغضب والحصرة في نفسه ويجعلها يتأسف على هذه المهنة التي تبعده عن الأضواء والشهرة فدوره محدود، كما أن القليل من الجمهور يلتفت إليه وإلى عمله، فشخصية الملقن شخصية مظلومة في المسرح فهي تعاني من ظلمة الدور ومن ظلمة المسرح .

ب.شخصية كاليغولا:

شخصية تاريخية شريرة تعكس دور البيئة المحيطة بتكوين الطفل، فكاليغولا ملك عاش طفولة بائسة وسط الجنود تعرض إلى كل أنواع السخرية من قبل المجتمع، وهذا السبب في قيامه بالجرائم والمجازر في حق مجتمعه عندما صار ملكا، فشخصية كاليغولا تحصيل حاصل لدور المحيط في تنشئة الأجيال.

ج.شخصية عطيل:

شخصية بسيطة نموذجية، فعطيل سافر من المغرب إلى البندقية بحثا عن حياة افضل وللتخلص من الظلم الذي كان يعيشه بسبب شكله (كان ذوا بشرة سوداء)، وفي المهجر أصبح فارسا في جيوش البندقية وإنسان له مرتبة عالية ليقع في حب فتاة من عائلة ثرية، وهنا يواجه نظرة المجتمع تلك نظرة الغريب العبد المهاجر التي بسببها فر عطيل من بلده الأصل، فيصبح عطيل ذو شخصية محطمة تعيسة يعاني بمفرده من الواقع الذي ينظر إلى لون البشرة بدلا من العمل والتضحية.

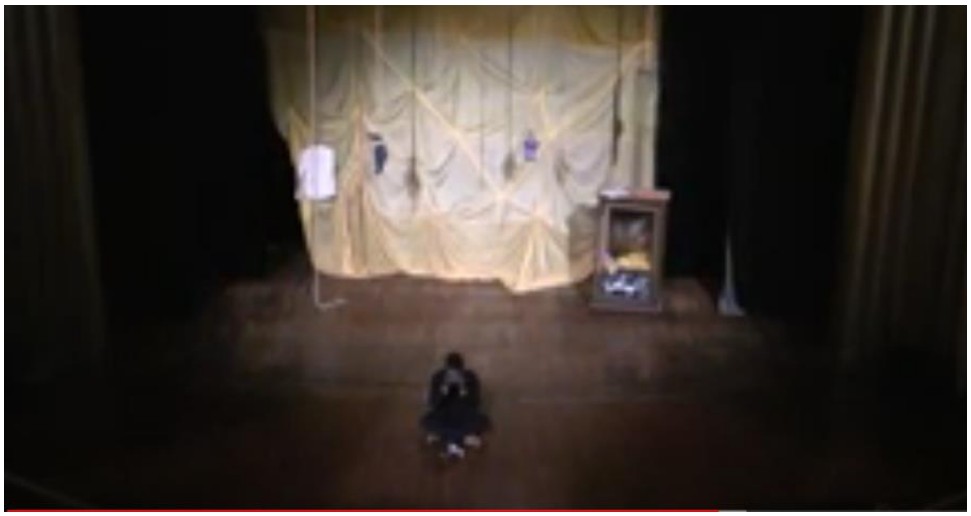
5.تحليل المحتوى:

1.5.قراءة في أداء الممثل :

في بداية المسرحية، يقوم الممثل بافتتاح العرض بمجموعة من الحركات الإبداعية والرقصات، وهي مزيج من ألنو والكاتاكالي الهندي،كما نلاحظ بعض أساليب مسرح القسوة لأنطونين أرتو واعتماده على أساليب مسرح الفقير عند جروتوفسكي .

في المشهد الثاني، يجسد الممثل دور كاليغولا ذلك الملك الفاسد المغروم بالقتل، فهنا وظف المخرج أساليب التغريب ،كما اعتمد في هذا الجزء من العرض على أسلوب اللامعقول لألبير كامي الذي صور شخصية كاليغولا على أنها شخصية متوحشة أنانية محبة للإنتقام.

بينما في المشهد الثالث، يجسد الممثل شخصية عطيل، في هذا الدور يقوم الممثل بسرد حوار بطولي مملوء بالحزن والأسى وهي من أحد مميزات تيار الرومنتيكي، ثم يغير في نبرة ومسار الحوار وينتقل الى مشهد آخر، وهذا من مميزات المسرح العبثي، كما نلاحظ في هذا الجزء من العرض جلوس الممثل على خشبة المسرح ويقوم بنزع القناع والتكلم مع الجمهور وهذا ما يعرف بكسر الجدار الرابع عند المخرج بريخت، أما في نهاية العرض يقوم الممثل بتشكيل منبر ويقوم عليه بإلقاء خطاب مسرحي وهذه إحدى مميزات المسرح المونودرامي فالممثل الواحد له أدوار مختلفة على خشبة المسرح فيستطيع الرقص كما يستطيع الإرتجال وتأدية خطاب إذا كان ذلك لا يخل بالعرض المسرحي وفيه خدمة للرؤية الإخراجية (الصورة رقم 06)



(الصورة رقم 06 تمثل نزع قناع الممثل وتكسير الجدار الرابع وهذا ضمن خصائص المسرح الملحمي)

مسرحية من تأليف الكاتب السعودي أحمد الملا تدور أحداثها على خشبة المسرح، يقوم بطل المونودرام بالصعود الى المسرح، وهو المخرج نفسه وتبدأ المسرحية فيبدأ الممثل بالرقص ويتبعها بحركات رياضية مع ترديد بعض العبارات " كم ليلة أمضيت ... يأتي الليل وينام ويتركنا ساهرا ... ثم يواصل الحديث وصولا لعبارة لا يمكنهم الاستغناء علية فأنا من يعيد الحوار إلى رشده[1]"وهنا يقصد دور الملقن ذلك الشخص الذي يقوم بتلقين الممثلين النصوص والحوارات على خشبة المسرح وهو جالس في فتحة مغطاة في مقدمة المسرح.

ثم يواصل الممثل الحديث "يسمعونني ويرونني ... هذه السوسة التي في رأسي تنخره ... لابد أهم سوف يأتون ويلقون بي خارجا[2]" يتحدث هنا الممثل عن الصعوبات التي يعاني منها الممثل عامة والملقن خاصة في ظل أشباه الممثلين الذين يهددون مستقبله ويمنعونه من تحقيق حلمه في المشهد الثاني، وبالضبط في الدقيقة 14 ينتقل الممثل إلى دور كاليغولا ونلمس ذلك من خلال اللباس وعبارة " أستطيع تجسيد أي دور مهما كان ... فأنا محتاج إلى القمر والسعادة والخلود ...[3]" يواصل الممثل الحديث والخوض في الشخصية الشريرة كاليغولا وهو إمبراطور روماني وأشهر طاغية في التاريخ له صلة قرابة من ناحية الأم بالإمبراطور بنتن الذي أحرق روما، الإسم الحقيقي لكاليغولا جايروس وكان العسكر يلقبونه مند طفولته بكلغولا ومعناه الحذاء الروماني .

2.5.قراءة في الديكور والإكسسوار:

اعتمد المخرج على نوعين من الديكور المسرحي خلال سير العملية الإخراجية :

ديكور ثابت : وهي مجموعة من الدمى والحبال إضافة إلى أقنعة معلقة فوق خشبة المسرح، فتلك المجموعة لم تتغير ولم تختفي طيلة فترة العرض ولم يستخدمها الممثل بصورة متكررة ،وذلك للضرورة الإخراجية والمحافظة على تركيز الممثل أثناء عرض المسرح.

إكسسوار متحرك: وهو كل ما وضع على خشبة المسرح، فقد قام الممثل بالاعتماد على كل ما هو فوق الخشبة مثل استعمال الخزانة التي كتب عليها عبارة الملقن في أول العرض كلافتة إشهارية، ثم وظفها كخزانة

[1] _ ينظر: محمد بن بكريتي، مسرحية الملقن، سنة الإخراج 2019، نسخة مضغوطة بصيغة DVD بملحق البحث.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه.

[3] _ ينظر: المرجع نفسه.

للملابس، ثم في مشهد كاليغولا أضاف التاج والعرش، بينما وظف الخزانة كتابوت في مشهد عطيل ثم حولها إلى منبر في آخر العرض ليلقي خطابه إلى الممثلين خاصة والجمهور عامة.

3.5. قراءة في الإضاءة والألوان:

قام المخرج باستعمال الإضاءة البيضاء العادية في بداية العرض، ليساعد الممثل على الظهور على خشبة المسرح وتسهيل مهمته في تجسيد الحركات، باعتبار أن العرض كان صامتا في الأول.

عند بداية الممثل بالكلام وإلقاء المسرحية، نلاحظ تارة إضاءة بيضاء وتارة أخرى تنطفئ ويسود الظلام على المسرح، وهذا ما فكر فيه المخرج لإيصال شعور الممثل في تلك الفترة من العرض (مزيج من الأحاسيس).

عند تجسيد شخصية الملك الظالم كاليغولا، نلاحظ إضاءة حمراء على الممثل وخلفية سوداء على المسرح، فالمخرج يشرح ما يجري على خشبة المسرح ويلفت إنتباه الجمهور على أن شخصية كاليغولا شخصية أنانية تكره كل ما يحيط بها.

عند تجسيد شخصية عطيل، نلاحظ أنواع مختلفة من الإضاءة في المصباح الذي يحمله الممثل باللون الأبيض، يجسد ربما الأمل والإضاءة الحمراء المسلطة عليه ربما تشرح أحاسيس عطيل من حب وعشق، أما الخلفية السوداء التي تحيط بالمسرح فتجسد العالم الخارجي المحيط بالشخصية .

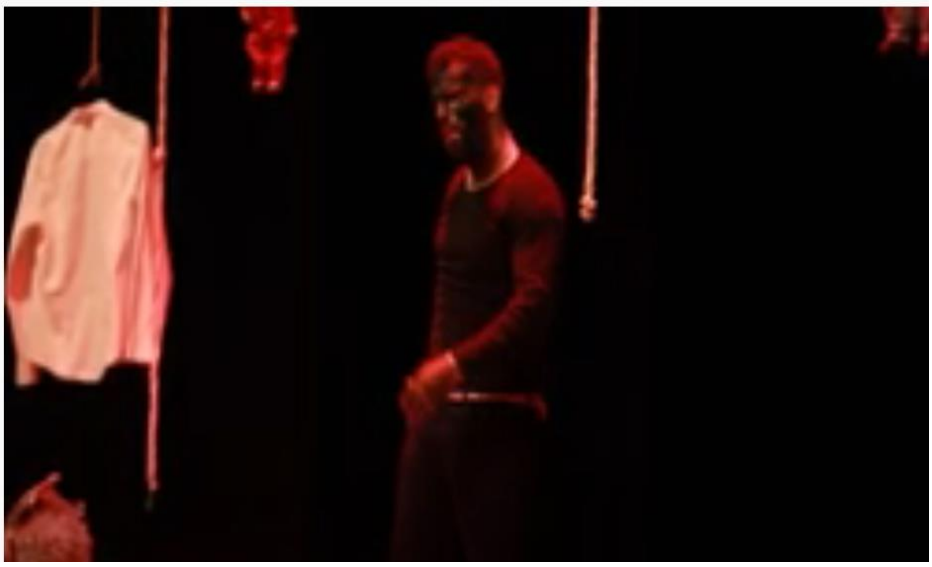
في نهاية العرض، نلاحظ إضاءة بيضاء متقطعة مركزة على الممثل وذلك لشرح ما يعانيه الممثل في شخصية الملقن عبر كواليس المسرحية.

4.5.قراءة في الأزياء والمكياج:

لعل ما يتوسط عنصر الأزياء والمكياج وهو القناع، حيث يواصل الممثل حديثه وصولا للدقيقة 22،إذ يبدأ الممثل في وضع قناع أسود وهنا يحدث فاصل شعبي راقص يقوم به الممثل تمهيدا للدخول إلى المشهد الثالث، لتجسيد شخصية عطيل فيظهر الممثل في زي حرب ويحمل مصباح ويلقي حوار حول الحب والحرب والواقع الذي كان يحيط بالشخصية التاريخية عطيل، فعطيل يمثل ذلك المواطن المهاجر الغريب و ديمونة تلك الفتاة المحبوبة والثرية، فهنا يجسد الممثل الفروق الاجتماعية والحرب النفسية التي وجهت إلى شخصية عطيل،

ثم تستمر المسرحية وصولا إلى الدقيقة 30، فهنا الممثل يخرج من شخصية عطيل إلى زي الممثل الملقن فيغير الديكور وينزع القناع من على وجهه، فيتلخص من دور ويدخل في دوره الأساسي الذي يشرحها في هذا العمل، وهو إيصال رسالته في إخراج الظلم من جو المسرح وبعث النور في نفس الممثل المتشوق إلى الحرية والإنعطاق والتخلص من قيود أشباه الممثلين، وفي الخير يجسد الممثل دور الخطيب الذي يلقي محاضرات ومرافعات في سبيل إيصال رأي وانشغالات الممثل .

وبالتالي، فإن القناع المسرحي الذي قام بارتدائه الممثل (صباغة الوجه باللون الأسود) كان الهدف منه الانتقال لشخصية كاليغولا الملك إلى شخصية عطيل البسيطة ذو البشرة السوداء (الصورة رقم07)



(الصورة رقم 07 تمثل استعمال المثل لتقنية القناع الذي يتوسط المكياج والأزياء)

5.5.قراءة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

في بداية العرض، وظف المخرج موسيقى هادئة مع صوت آثار أقدام وصوت منبه، وذلك لمتطلبات العملية الإخراجية كما أنها ساعدت الممثل على أداء الحركات في بداية المسرحية.

في منتصف العرض، وظف المخرج أصوات أشخاص مسجلة مع صوت بكاء طفل كمؤثر صوتي، كما استخدم موسيقى فولكلورية إيقاعية لكسر حاجز الرتابة وتوجيه المتفرج، وكذا تسهيل الممثل لعملية الخروج من دور الانتقال إلى دور آخر. أما في آخر العرض، تم توظيف موسيقى هادئة شاعرية ختاما لعرض المونودرامي.

الخاتمة

بعد المرور عبر أنساق البحث والولوج إلى عالم المونودراما وكيف كانت بداياته، ومن ثم ظهوره في المسرح الجزائري ونشأته، وكيف ساهم التجريب لظهور هذا الشكل الدرامي، خلص البحث إلى النتائج التالية:

_التجريب هو مصطلح قديم استعمل في المسرح منذ الازل ومفهومه شامل في مجال الفن، إذا ان التجريب هو البحث عن الجديد الذي نعرفه عن طريق إبتكار قيم جديدة غامضة غير مألوفة في سبيل تحقيق الاكتشاف.

_التراجيديا هي محاكاة لفعل في لغة مختلفة ذات طبيعة معقدة في قالب مسرحي وبواسطة أشخاص يؤدون ذلك الفعل عن طريق السرد .

_الكوميديا هي فن تجسيد الواقع بطرقة مسلية أي طرح شيء جديد وجدي بأسلوب هزلي، وهذا ما يعرف بالتطهير النفسي فالشخص يرى عيوبه مجسدة امامه، فيقع في نوع من التدارك الحسي من الموضوع المطروح أمامه بفضل الممثل .

_المونودرام أي مسرح الممثل الواحد المليء بالمفاجآت والذي يسلط الضوء على مواضيع مختلفة التي لها علاقة بالواقع الإنساني، وبطريقة إرتجالية مملوءة بنوع من الشجاعة والصبر ومن صنع أيقونة منفردة (الممثل الواحد).

_الاغتراب هو علاقة الفرد مع نفسه وذاته وهو أيضا انعدام الصلة بين الفرد وجزء من وجدانه، للاغتراب انواع منها الإجتماعي والنفسي والسياسي والإقتصادي .

_ تعد كل من الإحتفالية والأشكال ما قبل المسرحية المتمثلة في القوال والحكواتي من الأفكار التي ساهمت في التأسيس لفن المونودراما في الجزائر.

_ انفتح مونودرام الملقن على تجارب إخراجية عالمية، وهذا في نطاق التجريب كالاستناد إلى تجربة جيرزي جروتوفسكي في المسرح الفقير واعتماده على حركات النو الياباني والكاتاكالي الهندي (نوع السحر والأسطورة في حركات الجسد) واهتمام بالفضاء العرض المسرحي الذي يوحي إلى الفقر في اقتصاد وسائل العرض المسرحي،في حين قد أديت جزء مهم من حركات مسرح القسوة عند أنطونين أرتو، في حين أصبح التغريب في نص وفي آداء الممثل من خلال رؤيته الإخراجية راجع إلى أفكار المخرج بروتولد بريخت، ما خدم العمل المونودرامي.

ـ أصبح النص الدرامي الذي جسد على الخشبة، يحتوي على عنصر الغرابة والمتخيل الشعري في العرض المونودرامي لمسرحية الملقن.

ـالمسرح في الجزائر بصفة خاصة يعاني في هده الفترة بسبب الإهمال وعزوف الجماهير عن حضور العروض وهذا راجع إلى إنعدام الثقافة، فالمشاهد يتوجه إلى السينما بدلا من المسرح، وفي هذا المنبر أوجه كلمة إلى وجوب تضافر الجهود في سبيل النهوض والرقي بالمسرح فهو الوعاء الذي يخزن التراث والفضاء الوحيد المتاح للتعبير عن الافكار وآراء الشباب، خاصة وإفراغ الطاقة السلبية للمشاهد، كما يجب إعطاء الفرصة للمواهب الوطنية في كل المجالات ومرافقتها في طريقها نحو المجد والنجاح والشهرة، ومن ثم التعريف بالمونودرام وأهميته ضمن أشكال الدراما.

ملاحق

1.تعريف بالمخرج محمد بن بكريتي:

ممثل ومخرج مسرحي اهتم بالفن منذ كان طالبا في جامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس، قام بتأسيس فرقة البسمة مع بعض زملائه من هواة المسرح والتمثيل، شارك في العديد من المهرجانات مثل المهرجان الوطني للمسرح بمكناس 2008 بمسرحية فالصوا ، والمهرجان التجريبي والمسرح المعاصر بالقاهرة 2009 ، ومسرحية الملقن 2019 كما شارك في ادوار تلفزيونية ومسلسلات اهمها : دليل ، وزهر ماكانش ، ومغامرة النعمان، فرسان الهقار، كما شارك في فيلم آخر الزمان للمخرجة ياسمين شوي خالدي كان مرشحا لنيل الأوسكار [1].

2.تعريف الكاتب أحمد الملا:

شاعر وسينمائي سعودي ولد في الأحساء عام 1961، يعد أحد رواد صناعة السينما في المملكة العربية السعودية، حيث قام بتأسيس وإدارة مهرجان أفلا السعودية الذي انطلق في نسخته الأولى عام 2008 وهو أيضا رئيس مبادرة مركز الأرشيف الوطني للأفلام السعودية [2].

3.موجز اللقاء مع المخرج محمد بن بكريتي:

أ.من بين الأسئلة التي كانت موجهة إلى المخرج، جاءت على النحو التالي:

1.في المشهد الأول من افتتاحية العرض، كأننا نلمح تشخيص المخرج لأفكار المعمل المسرحي عند المخرج جيرزي جروتوفسكي في المسرح الفقير،كإعتمادك على حركات ألنو الياباني والكاتاكالي الهندي (نوع السحر والأسطورة في حركات الجسد)، في حين قد أديت جزء مهم من حركات مسرح القسوة عند أنطونين أرتو. فهل هذا التنوع في توظيف اتجاهات ما بعد الحداثة خدم العرض المونودرامي في شكله العام؟ وإن اهتمامك بالفضاء العرض المسرحي، كأنه يوحي إلى الفقر في اقتصاد وسائل العرض المسرحي؟.

2.ربما أن التغريب في النص وفي أداء الممثل من خلال رؤيتك الإخراجية راجع إلى أفكار المخرج بروتولد بريخت ،كيف تفسر ذلك؟.

[1] . لقاء أجري مع المخرج محمد بن بكريتي حول مسرحية الملقن في يوم:12 جوان2021، في تمام الساعة 18:58 مساءا.

[2]. سليمة بوعشرية ، جريدة الجمهورية ، 12 سبتمبر 2019.

3.النص الدرامي الذي أديته بالكاد والذي جسد على الخشبة، يحتوي على عنصر الغرابة والمتخيل الشعري، كيف تفسر هذه الظاهرة من خلال عملية الاقتباس؟.

4.في د 14:40 ومن خلال ارتدائك لزي الملك، اعتبرنا هذا الجزء مشابه لأحد عروض مسرح اللامعقول من خلال مسرحية الملك يموت للمخرج يوجين يونسكو ، هل كان لهذا دور في العرض المسرحي من خلال الاعتماد على هذا التوجه المسرحي المعاصر؟.

5.القناع المسرحي الذي ترتديه (صباغة الوجه باللون الأسود)، هل يعكس شخصية الملقن في نهاية العرض؟.

6.كم من صراع تم تأديته في العرض المسرحي ؟.

7.أي الشخوص المسرحية (الشخصيات) التي أديت في عرضك المسرحي؟ مثلا الشخصية الشريرة، الشخصية الحاملة للأفكار، الشخصية الرئيسية المحورية، الشخصية التاريخية...إلخ.

ب.في سياق موجز الإجابة على مختلف التساؤلات التي تم طرحها على مخرج المسرحية:

1.يعتبر مسرح المونودرام أو مسرحية الممثل الواحد، تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل وقدراته، وبالتالي يعتمد الممثل على ما يملكه من أدوات (جسد ، صوت ، رقص ، عزف ، غناء ...)، فتوظيف الكوريغرافيا في المسرحية هي أولا لإثراء العمل وشد بصر المتلقي، بالطبع الكوريغرافيا تتماشى مع موضوع العرض ونفسية الشخصية.

2.التغريب وتوظيفه يكون لخدمة الرأي الإخراجية، ليس بالضرورة بريخت وإنما الداعي الإخراجي من يفرض ذلك، وغالبا ما تكون العروض المونودرامية تخاطب المتلقي مباشرة.

3.كتب النص شعرا، ثم عولج دراميا من أجل الفعل المسرحي.

4.لا كان ذلك ربما بالصدفة من خلال تطابقه مع مسرحية أخرى، وشخصية كاليغولا لألبير كامي تصنف من مسرح اللامعقول فكان ذلك بالضرورة.

5.كان اللون الأسود للانتقال من شخصية كاليغولا وتقمص شخصية عطيل، وكما نعرف أن شخصية عطيل بشرته سوداء.

6.والله الصراع الذي كان في المسرحية، ربما يكون صراع نفسي وصراع أفقي مع الأنا تارة ومع الآخر تارة أخرى.

7.هي مسرحية واحدة ذات عدة مشاهد ربما الفصل يكون في المسرحيات الكلاسيكية لا مسرح المونودرام.

قائمة المصادر والمراجع

أ.المصادر:

1. العربية:

1. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي-إنجليزي-فرنسي د.ماري إلياس و د. حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت، 2006.

2.ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، دار لان العرب، بيروت، مادة (ح ف ل).

3. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2015.

4. محمد بن بكريتي، مسرحية الملقن، سنة الإخراج 2019، المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، نسخة مضغوطة بصيغة DVD مرفقة بملحق البحث.

5. عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة الأقوال ، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعية ، الجزائر ، 1997.

2. المترجمة:

1.Oxford Advanced Learner's Dictionary. Fifth ed. Oxford University Press, 1995.

ب . المراجع:

1.الكتب

1.1. العربية

1.أيمن تعيلب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2011.

2.محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006.

3.قوقام رشيد، أسس المنطق الصوري، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008.

4.عبد الرحمان بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2014.

5. ترحيني فايز، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.

6. عناني محمد، فن الكوميديا، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

7. عدلي سيد رضا، البناء الدرامي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2007.

8. حامد زهران عبد السلام، علم نفس النمو: الطفولة والمراهقة، عالم الكتب، 1995.

9. السعيد الدرقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1989.

10. البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1982.

11. صليحة نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، مهرجان القراءة للجميع، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12. وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2 ،1984.

13. راجيب محمود، الإغتراب ، سيرة المصطلح ، القاهرة ، دار المعارف ، ط 3 ، 1993.

14. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007 .

15. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، 2009.

16. راقية بقعة، مسرح الطفل التجربة والأفاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013.

17. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1998.

18. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

19. ادريس قرقوى ،طقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مكتبة الراشد للطباعة والتوزيع ، ط1، جويلية ، 2013.

20. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.

21. عيسى خليل محمد الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار الجرير للنشر والتوزيع، 2010.

22. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، طبعة سنة 1986.

23. حسين علام، العجايبي في الأدب، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

24. علولة، عبد القادر، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة بن العربي جمال، مقدمة كتاب: من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997

25. كمال أحمد محمد غنيم، المسرح الفلسطيني، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2003.

26. الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،2007.

27. مخلوف بوكروح، المؤسسة الثقافية في الجزائر قراءة في أداء المسارح العمومية، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013

28. مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشبكة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981

29. بورايو عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006

30. جواد الأسدي ، الموت نصا ، حافة النص ، بيروت ، دار الفرابي ، الطبعة 1 ، 1999

31. حسين علي هارف ، فلسفة المونودرام وتارخها ، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح ، اصدار دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الإمارات ، ط1 ، 2012.

32.غالب مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، أرسطو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1985.

2.1. المترجمة :

1. جون لوك، إمام الفلسفة التجريبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1992.

2. جيمس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستلافسكي إلى بيتربروك، دار المأمون للترجمة والنشر، ط 1، مجلد 1، العراق، بغداد، 2006.

3. باربرا لاسوتسكا- بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

4. كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، 2013

5. مولودين ميرشنت، كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، يونيو 1979.

6. الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة الدريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992.

7. اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.

8. بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أكتوبر 1991.

9.شاخت ريتشارد ، الإغتراب ، ترجمة يوسف حسين ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، 1980.

ج. المجلات والدوريات:

1.فريدة النقاش، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 86، أكتوبر، 1992.

2. عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982.

3. محمد يوسف نجم ، البحث عن مفهوم درامي في الثقافة العربية ، مجلة الآفاق بغداد فبراير ،1979.

4. عبد الواحد عرجوني، المسرح الفردي في المغرب، مجلة الأفلام الثقافية، 2007.

5. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال التراثية–، مجلة إنسانيات، تصدر عن مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية الثقافية، عدد 12سبتمبر/ديسمبر، وهران، الجزائر، 2000.

6. فتيحة بوروينة، الأيام الوطنية الأولى لمسرح المبادة المستقل، الذين كمهم المسرح العمومي فطلقوه، جريدة المساء، 21 أفريل 1992.

7. بورايو، عبد الحميد، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، عدد 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982.

8. سليمة بوعشرية ، جريدة الجمهورية ، 12 سبتمبر 2019.

9. سعاد مريمي، قراءة في مفهوم الإغتراب، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والإجتماعية، المجلد06، العدد01، الجزائر، 2020.

د. الأطروحات والرسائل :

1. مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي نموذج ، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014.

2. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، بحث مكمل لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، فلسطين، 1431 هـ/2010 م.

3. دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودرام في المسرح الجزائري ، مقاربة سميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد، أطروحة لنيل شهادة دكتوراهل.م.دتخصص نقد مسرحي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر،2017/2016.

4. العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي، مذكرة مقدمة لنيل رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2009/2008.

5. مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري (دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي)، مذكرة لنيل رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة،2008/2007.

6. عبد الحكيم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، باتنة، 2011/2010.

7 جبارة نورة، آليات الصراع درامي في النص المسرحي الجزائري، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، بحث مقدم لنيل شهادة الماستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 20162015.

8 .أمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية وسائط المادية وفن الآداء ، قراءة في تجارب مسرحية معاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراء الطور الثالث (ل.م.د)، جامعة احمد بن بلة ، وهران ، الجزائر ، 20192018.

هـ. الدراسات الأكاديمية:

1. عبد الرحمن سيد سليمان،أثر الإشراف البنائي التربوي في تنمية التفكير الناقد لدى المتعلمين، دراسة وصفية تحليلية تجريبية على عينة من المشرفين التربويين والمعلمين والمتعلمين في مرحلة التعليم الأساسي في المدارس الرسمية في مدينة طرابلس، قطر، 1994.

و. اللقاءات والحوارات:

1. لقاء أجري مع المخرج محمد بن بكريتي حول مسرحية الملقن يوم: 12جوان 2021، في تمام الساعة 18:58 مساءا.

ز. المواقع الإلكترونية:

1.سلام أبو الحسن ،المونودراما وفنون ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن ، ع 2491 متاح على:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=155909

الفهرس

الفهرس

الإهداء

الشكر والعرفان

المقدمة .....أ

الفصل الأول : مسارات التجريب والمونودراما في المسرح الغربي والجزائري.....04

1.المبحث الأول: في أصول مصطلح التجريب تنظيرا وممارسة.....04

1.1.المطلب الأول: المهاد المفهومي لإصطلاح التجريب.....04

1.1.1.التعريف المصطلحي للتجريب.....04

2.1.1.التجريب في بعده الفلسفي..... 05

3.1.1.التجريب في بعده المسرحي.....06

2.1.المطلب الثاني: التجريب في أنواع الدراما وفقا للمنظور الفني.....07

1.2.1.التراجيديا.....07

2.1.1.الكوميديا.....09

3.1.1.الميلودراما.....12

4.1.1.السيكودراما 14

5.1.1.الفارس أو المهزلة.....15

2. المبحث الثاني: المونودراما بوصفها شكلا من أشكال الدراما.....16

1.2.المطلب الأول: المونودراما والاصطلاح المفاهيمي.....16

1.1.2.الظهور الأول للمونودرام.....19

2.1.2.الظهور الثاني للمونودرام.....20

3.1.2.مميزات المونودرام.....20

4.1.2. مخرج المونودرام 22

5.1.2.المونودرام بين السرد ودراما 22

6.1.2.التلقي في المونودرام 22

2.2.المطلب الثاني: الملمح الفني والفكري لمبادئ المونودراما.....23

1.2.2.الملامح الفنية.....23

2.2.2. الملامح الفكرية 28

3. المبحث الثالث: بواعث الفكر المونودرامي في المسرح الجزائري.....28

1.3.المطلب الأول: نشأة المسرح الجزائري/ البدايات الأولى.....28

2.3. المطلب الثاني: المونودراما في المسرح الجزائري..... 32

3.3. المطلب الثالث: الإحتفالية والتمهيد للفكر المونودرامي بالجزائر 36

الفصل الثاني دراسة تطبيقية لمونودرام الملقن للمخرج محمد بن بكريتي.....44

1.البطاقة الفنية لمسرحية الملقن.....44

2.ملخص المسرحية.....45

3.توجه المخرج بناءا على معطيات النص والعرض 45

4. قراءة في محتوى العرض.....48

1.4.البناء دراماتولوجي للعرض 48

1.1.4. الصراع 48

2.1.4. الشخصيات.....49

5.تحليل المحتوى.....49

1.5.قراءة في آداء الممثل.....49

2.5. قراءة في الديكور والإكسسوار.....52

3.5.قراءة في الإضاءة والألوان.....52

4.5. قراءة في الازياء والمكياج 53

5.5. قراءة في الموسيقا والمؤثرات الصوتية.....54

الخاتمة.....53

الملاحق.....56

قائمة المصادر والمراجع..... 63

الفهرس.....66

الملخص:

المونودراما فن من الفنون الدرامية وهي من اشكال المسرح التجريبي التي تطورت واتسعت رقعتها خلال القرن العشرين، فالمونودراما قائمة علي ممثل واحد الذي يسرد الحدث عن طريق الحوار، أما الممثل فهو المسؤول عن ايصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنبا لي جنب مع عناصر المسرحية الأخرى ، فالمونودراما غير الكثير من الأشياء في المسرح مثل الإعتماد علي السر كمنهج للتعبير، وكذا توظيف ممثل واحد لأداء المسرحية، فكسرت المونودراما كالعديد من القواعد في سبيل الوصول إلى إرضاء المتلقي والمشاهد.

Résumé :

Le monodrame est un art des arts dramatiques, et c'est l'une des formes de théâtre expérimental qui s'est développée et s'est développée au cours du vingtième siècle. Les choses dans le théâtre sont comme compter sur le secret comme méthode d'expression et comme employer un plein jeu. Le monodrame a enfreint de nombreuses règles afin d'atteindre la satisfaction du destinataire et du spectateur.

Abstarct :

Monodrama is an art of dramatic arts, and it is one of the forms of experimental theater that developed and expanded during the twentieth century. Things in the theater are like relying on the secret as a method of expression and like employing one full to perform the play. Monodrama broke many rules in order to reach the satisfaction of the recipient and the viewer.