الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democtratic Republic Of Algeria

وزارة التعليـــــــــــم العالي والبحث العلمـــــــي

Ministry Of Higher Education And Scientific Research

جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان-

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

UNIVERSITY ABOU BEKR BELKAID - TLEMCEN-

Faculty Of Letters And Languages

Department of Arts

الشعبة: فنون عرض سمعي بصري

التخصص:مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

الموسومة بـ:

النقد السياسي في المونودرام

مسرحية باخرة نحو أستراليا "لـ: محمد فلاق " نموذجا

- إعداد الطلبة :

زروقي محمد عبد الغني وَ برحال اكرام

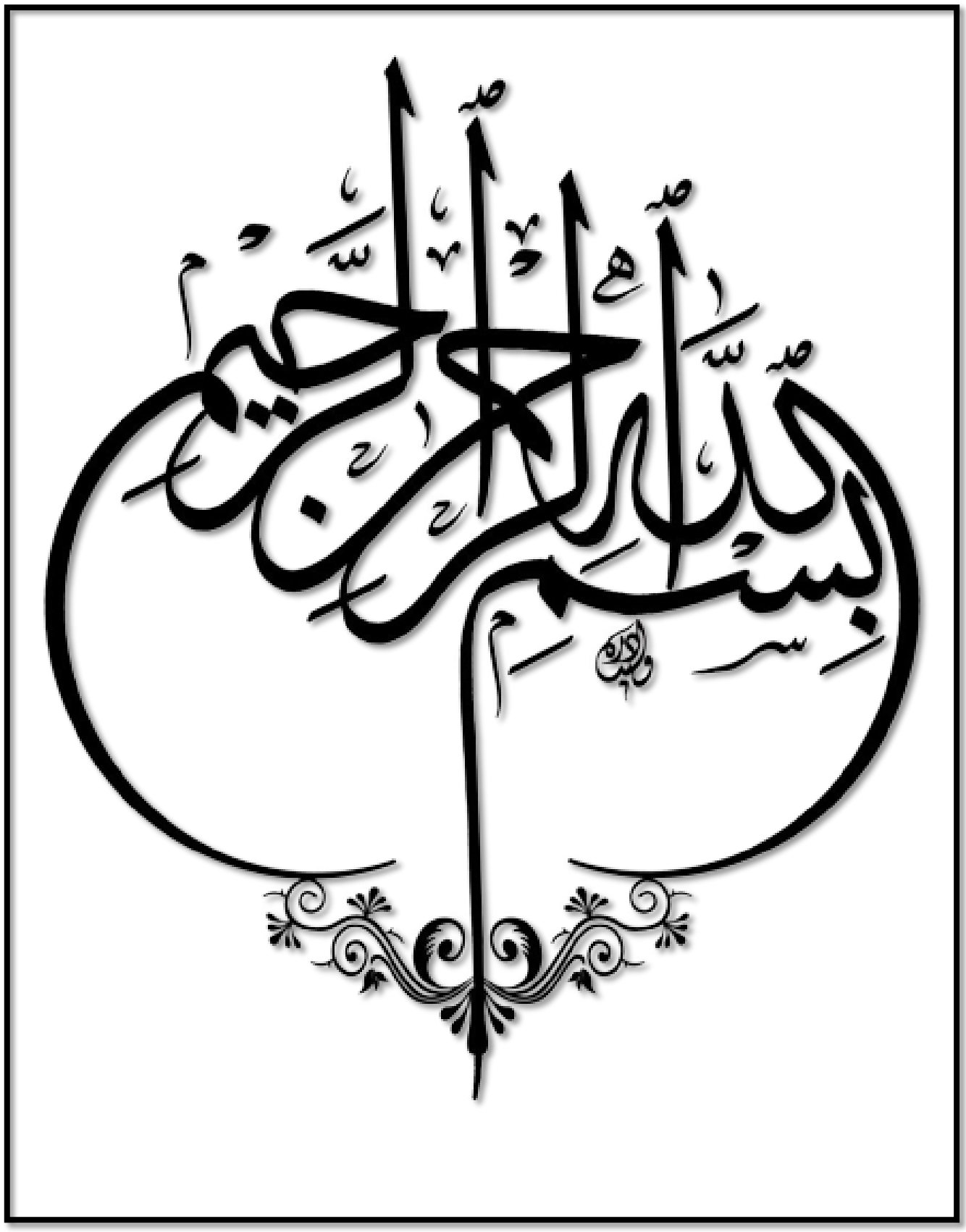
- تحت إشراف :

د. صالح بوشعورمحمد

- لجنة المناقشة:

د. دحو محمد أمين	جامعة تلمسان	رئيسا
د. صالح بوشعورمحمد	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ. بن كرامة فريد	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

مصداقا لقوله تعالى : " ولئن شكرتم لأزيدنكم " صدق الله العظيم

الحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا كما ينبغي جلال وجهة وعظيم سلطانة ، ولقد حثنا الله عز وجل على الشكر إذ يقال : " واشكروني ولا تكفرون " واقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم حيث قال : " الشكر قيد النعمة وسبب دوامها ومفتاح المزيد منها "

نشكر الله عز وجل على أن وفقنا في إنجاز هذا البحث ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله، فنتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور "د.صالح بوشعور " على نصائحه وتوجيهاته العلمية، ونتوجه بشكرنا الخالص لكل أساتذة القسم الذين لم يبخلوا علينا بإرشاداتهم.

كما نتوجه بالشكر لكل من ساهموا في إنجاز هذا العمل المتواضع سواء من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

إهداء

إلى من كرمها الله عز و جل أن رفع شأنها ووضع جنة تحت أقدامها و جنة أخرى في قلبها...

•أمي الغالية•

إلى من علمني كيف يكون الصبر طريقا للنجاح ، إلى من يتعب لنرتاح...

*أبي الغالي•

إلى من هم فرحة البيت و زينة الأيام ورفاق الدرب إلى من لا يتوقف قلبي عن حبهم...

•أخواتي•

إلى مصدر القوة و الشجاعة...

•أخي العزيز•

إلى الصديق و الأخ إلى من كان السند و الدعم لي طوال مشواري الجامعي...

•عبد الحميد بوروبة•

إلى مصدر البسمة و الفرح...

•م. م. أ. م. أ. ع. ر•

إلى من شاركني كلماته يوما، الى كل حبيب على القلب و عزيز على العين... الى من سعدت برفقتهم دائما...

إلى كل روح نقية أهدي تخرجي...

عبد الغني

إهداء

بعد مسيرة دراسية دامت سنوات حملت في طياتها الكثير من الصعوبات والمشقة والتعب ها أنا اليوم أقف على عتبة تخرجي اقطف ثمار تعبي وأرفع قبعتي بكل فخر ، فاللهم لك الحمد قبل أن ترضى ولك الحمد بعد الرضا ، لأنك وفقتني على إتمام هذا العمل وتحقيق حلمي.

أهدي هذا النجاح إلى الذي زين إسمي بأجمل الألقاب ، من دعمني بلا حدود وأعطاني بلا مقابل إلى من علمني أن الدنيا كفاح وسلاحها العلم والمعرفة ، إلى من غرس في روحي مكارم الأخلاق داعمي الأول في مسيرتي وسندي وقوتي وملاذي بعد الله .... إلى فخري وإعتزازي أبي الغالي.

إلى ملاكي في الحياة إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها واحتضنتني قلبها قبل يديها وسهلت لي الشدائد بدعائها إلى القلب الحنون والشمعة التي كانت لي في الليالي المظلمات سر قوتي ونجاحي ومصباح دربي وكل حلو في حياتي والدتي الحبيبة.

إلى ضلعي الثابت و أمان أيامي إلى ملهم نجاحي من شددت عضدي بهم فكانوا لي ينابيع أرتوي منها إلى خيرة أيامي وصفوتها كل من مروى إيناس رحاب رانيا.

لكل من كان عونا وسندا في هذا الطريق أهديكم هذا الإنجاز وثمرة نجاحي الذي طالما تمنيته ها أنا اليوم أتممت أول ثمراته راجية من الله أن ينفعني بما علمني وأن يعلمني ما أجهل ويجعله حجة لي لا علي.

إكـــرام برحال

مقدمة

مقدمة

المسرح يمثل جزءًا أساسيًا من الحياة الاجتماعية والثقافية في المجتمعات، فهو منصة فنية تجمع بين الترفيه والتعليم، ويعكس القيم والمعتقدات الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمعات. يوفر المسرح للناس مساحة للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، ومناقشة القضايا المهمة التي تؤثر على حياتهم، والتفاعل مع الآخرين بطريقة فريدة ومثيرة.

تاريخيًا، شكّل المسرح مرآةً للمجتمعات، حيث تطور وتغير معها ليعكس التحديات والتطورات التي تمر بها. في العصور القديمة، كان يركز على الأساطير والحكايات الشعبية كوسيلة لنقل المعرفة والقيم الأخلاقية. ومع تقدم الزمن، تطور المسرح لينعكس التحديات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تواجه المجتمعات.

في الحياة الاجتماعية، يلعب المسرح دورًا حيويًا في بناء الهوية الجماعية وتعزيز الروابط الاجتماعية. يجمع الناس من خلال العروض المسرحية لمشاركة تجاربهم، مما يعزز من روح المجتمع ويقوي الروابط بين أفراده. وإلى جانب ذلك، يوفر المسرح مساحة للتعبير الفني والإبداعي، ويساهم في تطوير الحس النقدي والقدرة على التفكير التحليلي.

من بين الأدوار الرئيسية للمسرح هو دوره في النقد الاجتماعي والسياسي. عبر التاريخ، استخدم المسرح لنقد السلطة وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية. يمكن للفنانين من خلال الشخصيات والأحداث المسرحية تقديم نقد لاذع للأنظمة الحاكمة والكشف عن الظلم والفساد.

على صعيد التعليم، يستخدم المسرح كوسيلة لتعزيز التعلم وتنمية مهارات الطلاب. يمكن للطلاب من خلال المشاركة في العروض المسرحية تطوير مهاراتهم في التعبير والتفاعل الاجتماعي، وتنمية قدراتهم الفكرية والفنية.

من الجدير بالذكر أن المسرح، وخاصة المونودراما، يلعب دورًا هامًا في النقد السياسي والاجتماعي. يساهم في توعية الجمهور وتحفيزه على التفكير والتغيير، ويعمل كوسيلة فعالة لنقل الرسائل وتأثير الرأي العام. يمكن أن تصبح المونودراما وسيلة مباشرة للتعبير عن القضايا المهمة وتحفيز التغيير في المجتمعات.

المونودراما هي شكل من أشكال المسرح يُقدم فيه الأداء من قبل ممثل واحد فقط، يتناول مواضيع متنوعة بأساليب تعبيرية متعددة. من أبرز أعلام المونودراما العالميين صامويل بيكيت، ومن العالم العربي يُعد سعد الله ونوس من الأسماء البارزة. تتجسد النقد السياسي في المونودراما من خلال النصوص التي تعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية بشكل مباشر أو مجازي، مستخدمة التمثيل الفردي لإيصال الرسائل بقوة وتأثير. في الجزائر، ساهم محمد فلاك بشكل كبير في تطوير المونودراما من خلال أعماله التي تعالج مواضيع سياسية واجتماعية بجرأة وإبداع، مما جعل له تأثيراً واضحاً في هذا الفن. التساؤلات الفرعية لهذه الإشكالية تشمل:

دور المونودراما في تعرية الواقع السياسي من خلال الخطاب المسرحي و الذي يختلف عن المسرحية ذات الشخوص المتعددة من خلال مونودراما فلاق

نفترض أن المونودراما تتمتع بفعالية كبيرة في التعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية، حيث يمكن للممثل الفردي أن يستحضر عدة أبعاد للصراعات والمشاعر المتعلقة بتلك القضايا بشكل مباشر ومؤثر. ثانياً، نفترض أن هناك تقنيات أدائية متنوعة تُستخدم في المونودراما لتجسيد النقد السياسي، مثل

المنولوج، الحركة الجسدية، والتعبير اللفظي، مما يعزز من قدرة العمل المونودرامي على تقديم الرسائل بقوة وفاعلية. وثالثاً، نفترض أن أعمال محمد فلاك في المونودراما الجزائرية ساهمت بشكل كبير في تطوير هذا الفن، حيث تميزت أعماله بالجرأة والإبداع في تناول المواضيع السياسية والاجتماعية، مما أثر إيجاباً على التفاعل والتأثير الذي تحققه المونودراما في الجزائر.

يتناول البحث موضوع المونودراما وتجلياتها في المسرح الجزائري، حيث يُقسم البحث إلى عدة أقسام رئيسية. يبدأ الفصل الأول بمدخل إلى المونودراما، حيث يتناول تاريخ نشأتها وتطورها منذ بداياتها وحتى الوقت الحالي، بما في ذلك إنحدارها ونهوضها مرة أخرى. يُركز الفصل الثاني على سيكولوجيا الشخصية في المونودراما، مستعرضًا ملامح الشخصية في هذا النوع المسرحي والجوانب النفسية التي يمكن تجسيدها في المونودراما. أما الفصل الثالث، فيتناول تجليات المونودراما في المسرح الجزائري، من خلال استعراض الجذور التاريخية للمسرح الجزائري ودور الرواد في هذا المجال.

وفي الفصل الثاني، يركز البحث على النقد السياسي في المونودراما، بدءًا من مقدمة في النقد السياسي وعلاقات المسرح بالسياسة وصولاً إلى التطرق إلى المسرحية السياسية بشكل عام. يُناقش البحث أيضًا نشأة المسرح السياسي العربي ورواده، ويتعمق في أبعاد المسرح السياسي من خلال تحليل سيميولوجيا المونودراما والتشكيل المسرحي والعرض المسرحي.

أما في الفصل الثالث، يُركز البحث على مسرحية "باخرة نحو أستراليا" للفنان محمد فلاق، حيث يتم استعراض السيرة الذاتية والمسيرة الفنية للفنان، ويتم تحليل أسلوبه الفني وأعماله المسرحية بشكل خاص. يُعرض أيضًا قراءة نقدية لمسرحية "بابور أسترالي" لفلاق، مع التركيز على الخطاب المونودرامي وتحليل المسرحية بشكل عميق ومتأنٍ.

وفي الختام، تُقدم الخاتمة إجمالًا للأفكار والنتائج التي توصل إليها البحث، بالإضافة إلى الاستنتاجات النهائية والتوصيات المقترحة للأبحاث المستقبلية في هذا المجال.

قمنا باستخدام المنهج الوصفي التحليلي في دراسة المونودراما في المسرح الجزائري، يمكن الوصول إلى تحليلات عميقة وشاملة تسهم في إثراء المعرفة الأكاديمية وفهم أعمق للتجارب الثقافية والفنية في هذا السياق. يتميز المنهج الوصفي التحليلي بالتفصيل والدقة في وصف العناصر المسرحية، مثل الشخصيات والحوارات والأحداث، مما يساعد على فهم عميق لهذه العناصر وتأثيرها على تطور الحبكة الدرامية. كما يتيح هذا المنهج استخدام أدوات التحليل المختلفة مثل التحليل النفسي والتحليل السيميائي لفهم الرموز والرموز المستخدمة في المسرحية.

شغفنا الخاص بالمسرح والنقد السياسي يدفعنا لفهمه وتحليله بمزيد من العمق والتفصيل. بالإضافة إلى ذلك، نحن متحمسون لإضافة قيمة بحثية جديدة إلى المعرفة الأكاديمية في هذا المجال، مما دفعنا لاختيار هذا الموضوع كتتويج لمجهوداتنا خلال مشوارنا الأكاديمي.

إختيارنا موضوع النقد السياسي في المونودراما ، يعد فرصة فريدة لاستكشاف التفاعل بين الفن والسياسة والمجتمع. هذا الموضوع ليس فقط غنيًا بالمواد البحثية والتحليلية، بل يساهم أيضًا في تطوير المهارات الإبداعية والنقدية، ويعزز من قدرتنا على فهم استخدام المسرح كوسيلة للتعبير والتغيير.

اختيار هذا الموضوع يضيف إسهامًا مهمًا إلى المجال الأكاديمي للفنون والمسرح. من خلال دراسة نقد السياسات والقضايا الاجتماعية عبر المونودراما، يمكن للباحثين تقديم تحليلات جديدة ورؤى قيمة حول دور الفن في السياسة والمجتمع. هذا البحث يمكن أن يكون مرجعاً مهماً للطلاب الآخرين والباحثين في نفس المجال.

يأتي اختيار موضوع النقد السياسي في المونودراما من واقع التطورات الفنية والسياسية الحالية التي تتطلب تحليلاً وفهماً عميقاً. يشهد مجال المسرح والفنون النقدية طلباً متزايداً على الأبحاث التي تربط بين الفن والسياسة، مما يجعل هذا الموضوع محط اهتمام كبير للباحثين.

في مقدمة كتاب "المسرح السياسي" لعبد العزيز حمودة، يتناول الكاتب موضوع المسرح السياسي وأهميته في التعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية في المجتمعات العربية، مما يسهم في فهم عميق للواقع السياسي والثقافي.

في دراسة "قضايا المسرح المعاصر" للكاتب سامي خشبة، يُلقي الضوء على التحولات التي مر بها المسرح المعاصر وتطوراته، مع التركيز على القضايا السياسية التي تم تناولها في أعمال مسرحية معاصرة.

في مقال "تأثير الإخراج المسرحي في كيروكراف جسد الممثل" لد. حازم عبد المجيد اسماعيل، يتم استعراض الاستراتيجيات والتقنيات المستخدمة في الإخراج المسرحي، وكيف يؤثر ذلك على تجسيد الممثل للشخصيات المسرحية وتحقيق الهدف الفني والدرامي للعرض.

هناك العديد من الصعوبات والعوائق التي يمكن مواجهتها أثناء البحث حول دور المونودرام في النقد السياسي في المسرح، خاصة عند استخدام مسرحية "باخرة نحو أستراليا" لمحمد فلاق كنموذج، صعوبات الحصول على المصادر تمثل عائقًا أساسيًا، حيث يتطلب البحث في دور المونودرام في المسرح الجزائري الوصول إلى المسرحيات والنقاد والمراجع النقدية المتاحة، وهذا يتطلب جهدًا إضافيًا في البحث والتواصل مع المصادر المعنية كذا ضيق الوقت مقارنة بحجم الدراسة و اتساع حيزها .

فهم السياق الثقافي والتاريخي للمسرحية وللكاتب يمثل تحديًا، حيث يتطلب التحليل النقدي فهمًا عميقًا للخلفية الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تتناولها المسرحية، وكذلك تقديرًا للتطورات التاريخية التي تؤثر على الموضوعات المناقشة.

الفصل الأول

المونودراما و تجلياته في المسرح الجزائري

الفصل الأول : المونودرام و تجلياته في المسرح الجزائري.

المبحث الأول : مدخل إلى المونودرام (نشأته و تطوره)

1-1 تمهيد:

تاريخياً، يُعتبر أن فن المسرح نشأ عندما أدخل أسخيلوس شخصية ممثل ثانية تتحاور مع الأولى، مما فتح آفاقاً جديدة أمام هذا الفن ليبني تاريخه العريق والمعروف. أما المونودراما، فهي عودة إلى الجذور الأولى للمسرح قبل إدخال الشخصية الثانية، تُعتبر خطوة راجعة وانتقاداً للمسرح نفسه[1].

يجدر بنا أن نُشير إلى الدور المهم لثيسبس، أول ممثل عرفته التاريخ، وهنا يثير التساؤل ما إذا كان يمكن اعتباره رائداً في المونودراما؟ المونودراما ظهرت لأول مرة بيد الألماني براندیز في الفترة من 1775 إلى 1780، ولم تنضج وتتطور إلا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مما يرتبط ازدهارها بانتشار الدراسات النفسية، وكان لهذا دور كبير في نهضتها وتطورها، ومن ثم ارتبطت بظهور فرويد في العصر الحديث،[2] كما استحوذت المونودراما على اهتمام بعض كتّاب المسرح مثل تشيخوف وبكييت وهارولد بنتر وجان كوكتو، وشهدت أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين اهتماماً بالغًا بتلك الشكل الدرامي الجديد. انتشرت المونودراما في أوروبا وأمريكا، واعتُبرت من قبل ميشيل كربي، رئيس تحرير مجلة الدراما في الولايات المتحدة، واحدة من الاتجاهات الرئيسية في عصرنا.

[1] مجلة الحياة المسرحية : العدد (65) 2008 , سوريا ، دمشق ، ص 16

[2] د. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما تاريخها ، الشارقة ، ص 318

2-1 نشأة المونودرام :

- **المونودراما : لغة**

هي مصطلح مسرحي يشير إلى دراما تُقدّم من قبل ممثل واحد فقط. يتألف المصطلح من الكلمتين اليونانيتين "Mone" بمعنى "وحيد"، و "Drama"التي تعني "الفعل". يتطلب عرض المونودراما من الممثل أن يقوم بأداء عدة أدوار مختلفة خلال العرض، وأن ينتقل بين هذه الأدوار بسرعة كبيرة، ويتقمص حالات متعددة في أماكن وأزمنة متنوعة. يجب أيضًا أن يوحي الممثل بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها خلال أدائه[1].

- **المونودراما : اصطلاحا**

تعرف المونودراما على أنها "المسرحية المتكاملة في ذاتها التي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة كي يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين"، وفقًا لإبراهيم حمادة. بينما يقول كمال عيد في قاموس أعلام مصطلحات المسرح الأوروبي أن المونودراما "يقوم فن التمثيل فيه على كتفي شخصية واحدة، ويكون الموقف الدرامي فيها أحاديا ويستعمل الممثل في هذا النوع التقليد ، المحاكاة ، الحركة الجسدية إلى جانب المنولوج الدرامي (حوار المسرحية)[2]

من هذه التعاريف، يمكن استنتاج أن المونودراما هي عرض مسرحي متكامل يقوم بأدائه ممثل واحد، ويمزج فيه بين سرد الكلمة بأشكال مختلفة مثل المنولوج، وسرد الحركة الذي يجسده الممثل بفعل أدواته

[1] إلياس ماري، قصاب حنان المعجم المسرحي، بيروت،مكتبة لبنان ناشرون ،ط/2 2006 ،ص.2
[2] حمادة إبراهيم معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة،دار المعارف 1985،ص 12

الجسدية والصوتية. تتناول المونودراما عادة صراعات نفسية داخلية لشخصية واحدة، وتعبر عنها بشكل فني وجمالي متقن ومتأسس على نظام أدائي دقيق، مما يعكس علاقة وثيقة بين السارد (الممثل) والمسرود (الشخصية والأحداث).

المونودراما تعتبر فنًا من الفنون الدرامية وهي إحدى الأشكال المسرحية التجريبية التي اتسعت رقعتها وتطورت خلال القرن العشرين. تعتمد المونودراما على الممثل الواحد الذي يتحدث عن طريق الحوار ويقوم بتمثيل شخصيات مختلفة. يتميز هذا النوع من المسرحيات بتقديمه لقصص تعبر عن الواقع الإنساني وتناوله للقضايا الاجتماعية والسياسية بطريقة ساخرة أو فكاهية[1].

يُعرف المونودراما بأنها خطبة أو مشهد مطول يتحدث فيه شخص واحد، وهي نص مسرحي لممثل واحد يقوم بإيصال رسالة المسرحية ودلالاتها بالإضافة إلى عناصر المسرحية الأخرى. وتختلف المونودراما عن المونولوج الذي يتحدث فيه شخصية مسرحية واحدة، حيث يمكن للمونودراما أحيانًا أن تتضمن عدة شخصيات.

تعتبر المونودراما واحدة من الأشكال المسرحية المميزة، ويرجع الأصل الأدبي لهذا النوع من المسرحيات إلى عدة تجارب فنية تاريخية، منها ما قدمه الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو في عام 1760م بنصه "بجماليون". وأول من أطلق مسمى "مونودراما" كان الشاعر ألفريد تينيسون في عام 1855م[2].

[1] حسين علي هارف،فلسفة المونود ارما وتأريخها، منشوارت دائرة الثقافة والإعلام، الإما ارت العربية المتحدة، ط1، 2012.ص ص 24 ، 25

[2] حسين علي هارف ، المرجع السابق ، ص 26

منذ ذلك الحين، ازدادت تجارب المونودراما وتنوعت، حيث كتب تشيخوف نصه الشهير "مضار التبغ" ووصفه بالمونولوج في فصل واحد، وكتب الفرنسي جان كوكتو نصه "الصوت الإنساني"، وكتب يوجين أونيل نصًا مونودراميًا بعنوان "قبل الإفطار"، بينما كتب صموئيل بيكيت "شريط كراب الأخير" والذي اعتنى بالمونودراما كأحد الأشكال المسرحية الأكثر تميزًا للتعبير عن العبثية والعزلة الاجتماعية.

فعلا، المونودراما أصبحت مرآة تعكس النفس البشرية بشكل معقد وعميق، ولعبت دورًا هامًا في تطوير المسرح بعد الحرب العالمية الثانية. ظهور المدرسة النفسية وأفكار سيجموند فرويد والذين جعلوا الاهتمام بالجانب النفسي والشخصي في المسرح أمرًا أساسيًا، ساعدوا في تأصيل فن المونودراما.

كما ذكرت، كانت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية شهدت تأسيس مدرسة الباتافيزيقية، وهذا المفهوم الفلسفي الذي انعكس على العديد من الفنون بما في ذلك المسرح. بفضل هذه الحركات والتوجهات الفكرية، تم إعطاء المزيد من الحرية والمرونة للمسرحين والكتّاب لاستكشاف مواضيع معقدة وعميقة في أعمالهم المسرحية.

المونودراما بجميع مكوناتها من اللغة والحركة المسرحية والانفعالات تعتبر تحديًا فنيًا كبيرًا للممثل، حيث يجب عليه أن يكون متقنًا لكل هذه العناصر ليستطيع تقديم أداء قوي ومؤثر. وعندما يتمكن الممثل من التحكم في هذه العناصر بشكل متقن، يمكن للعرض المسرحي أن يصل برسالته وتأثيره إلى الجمهور بشكل قوي وملهم[1].

[1] حسين علي هارف ، المرجع السابق ، ص 26

بالنسبة للصراعات التي تُعرض في المونودراما، فهي تتنوع بين الصراعات الداخلية للشخصية مع نفسها والصراعات الخارجية مع العالم المحيط بها. هذه الصراعات تضيف عمقًا وتعقيدًا للشخصيات وتجعل العمل المسرحي أكثر إلهامًا وتأثيرًا.

و بالتالي فإن المونودراما كفن مسرحي يحمل العديد من الأبعاد الفنية والفلسفية، وهي تظل موضوعًا شيقًا لاستكشافه ودراسته لفهم أعمق للإنسانية ونفسية الفرد.

3-1 تطور المونودرام :

بعد الحرب العالمية الثانية، تعرضت العديد من التوجهات الفنية والمدارس الفنية في المسرح والفنون بشكل عام لتغييرات كبيرة. بدأت الحركة الرومانسية تجتاح أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين، وعلى الرغم من ذلك، تعود جذور المونودراما إلى بدايات الدراما الأولى مثل الدراما الأغريقية القديمة. في تلك الدراما، كان البطل ينفرد بحديث طويل يكون مميزًا به، بينما ينصت الجميع حتى يتسنى له إنهاء حواره، وكانت تهتم بالخاص في إطار العام[1].

خلال عصر النهضة في التراجيديات، حدث تأثر بحركة إحياء الكلاسيكيات والتزام بالقواعد الجامدة التي سنها النقاد في تلك الحقبة. وبالرغم من الجودة اللغوية والبلاغية التي طغت على الأداء المسرحي، إلا أن بعض

[1] دحو محمد أمين، ظاهرة المونود ارما في المسرح الج ازئر ي-مقاربة سيميائية لمونود ارما المتردد لدين الهناني جهيد، (أطروحة دكتواره)، تخصص: نقد مسرحي، دين الهناني أحمد، قسم: الفنون، كلية الآداب واللغات والفن ون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2811-2819، ص100

الكتاب رفضوا هذه القولبة ونقلوها لخدمة الدراما في فترات تاريخية تعرف بالفترات الذهبية مثل المسرح الأليزابيثي[1].

ومن بين الكتّاب الذين استغلوا هذه الحوارات الخاصة وأدواتها المتنوعة كما فعل شيكسبير، كانت المونولوجات درامية التي صاغها تفصح عن خلاجات الشخصية وتعمق في أفكارها ومشاعرها. هذه المونولوجات خدمت الدراما بشكل ملحوظ وأعطت الشخصيات عمقًا أكبر.

مع تصاعد التيار الرومانسي الذي نادى بالثورة على التقاليد وقدس فردية المرء، نمت بذور المونودراما مرة أخرى. ومن خلال المسرحية المونودرامية "بيجماليون" التي كتبها جان جاك روسو عام 1760، بدأت هذه الصورة الأدبية تأخذ شكلها وتبدأ في التأثير على العروض المسرحية بشكل أكبر.

بالنهاية، يعكس تطور المونودراما والدراما الأخرى في تلك الفترة تغيرات كبيرة في المجتمع والفكر الفني، وتركز على التعبير عن الذات والصراعات الداخلية والخارجية التي يمكن أن تؤثر على الفرد والمجتمع بشكل عام.

4-1 إنحدار المونودرام و نهوضه مرة اخرى :

التحولات الفنية والثقافية التي شهدها المسرح بعد الحرب العالمية الثانية كانت متعددة ومعقدة. بدأت الحركة الرومانسية تركز على الفرد ومشاعره وصراعاته الداخلية، مما أدى إلى انزعاج بعض الدعاة للثورة الاجتماعية الذين توجهوا بدورهم نحو العلم الجماعي والتعبير الجماعي.

[1] دحو محمد أمين،المرجع السابق ، ص103

نمت الحركة الرومانسية من جديد في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث عادت المونودراما لخشبة المسرح بقوة من خلال أعمال مونودرامية جديدة. تباينت هذه الحركة بين تيارين؛ الأول يتجه نحو الجماعة والحديث الجماعي كما في حركة المسرح الملحمي، والثاني يفضل التركيز على الفرد وهذا ما تبناه بيكيت وجماعة أخرى[1].

بيكيت[2] وجماعته وجدوا في المونودراما وسيلة مناسبة للتعبير عن رؤيتهم العبثية وعزلة الفرد وصعوبة التواصل. كتب بيكيت مونودرامات تعبر عن هذه الرؤية بشكل ملحوظ، وكانت بعضها صامتة مثل "شريط كراب الأخير"، وكذلك تضمنت مونودراماته شخصيات مفردة تعيش في عوالم تكون فيها الكلمات لا معنى لها، مما أضفى على أعماله طابعًا فرديًا ومنفصلاً عن العالم الخارجي.

هذا التطور يعكس تعقيدات وتحولات المجتمع والفكر الفني خلال تلك الفترة، حيث تباينت الاتجاهات الفنية بين التركيز على الفرد وتجربة عزلته وعالمه الداخلي، وبين الحديث الجماعي والتعبير عن الجماعة والقضايا الاجتماعية والسياسية.

[1] دحو محمد أمين،المرجع السابق ، ص110

[2] (**ويكيبيديا**)صامويل باركلي بيكيت هو حقًا أحد الكتّاب البارزين في القرن العشرين، وتركت أعماله الأدبية بصمة قوية في المسرح والأدب الحديث. كان له تأثير كبير في التيار الحداثي، وتبوأ مكانة مهمة في الأدب العالمي.
يُعتبر بيكيت من رواد "مسرح العبث"، حيث تميزت أعماله بالبساطة والجوهرية والتركيز على الجوانب الأساسية للحياة والإنسان. كتب بيكيت بشكل يجمع بين الفكرة والشكل، وكانت أعماله تنبض بالتشاؤم الساخر والفكاهة السوداء، مما منحها طابعًا فريدًا ومميزًا.
حصل بيكيت على جائزة نوبل في الأدب عام 1969 تقديرًا لمساهماته الفريدة في تطوير أشكال الرواية والمسرح، وتأثيره الكبير في الأدب المعاصر. كما تم اختياره رئيسًا لجمعية صاوى في إيوسدانا في أيرلندا، مما يؤكد على مكانته ودوره البارز في الحياة الثقافية والأدبية
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D9%85%D9%88%D9%8A%D9%84_%D8%A8%D9%8A%D9%83%D9%8A%D8%AA

المبحث الثاني :سيكولوجيا الشخصية في المونودرام

2-1 تمهيد

المونودراما تمتاز بالكثافة والتركيز الشديد، حيث يُعتبر النص المونودرامي مطولًا ومكثفًا حتى لو احتوى على وقفات داخلية. هذا يعود إلى أنه يتمثل في شخص واحد يعبر عن تجربة شخصية معقدة، سواء كانت أسئلة كونية أو وجودية، أو تعابير عن صراعات الحياة المعاشة، في هذا النوع من الأعمال الدرامية، يتخذ الزمن شكلًا مغايرًا للشكل التقليدي للمسرحيات، حيث يتراوح بين الحاضر والماضي، وبين الواقع والذكريات، مما يمنح النص بعدًا ملحميًا وتجريبيًا.

على الرغم من تواجد الشخصية على خشبة المسرح، يوجد مستويات مكانية متعددة نتيجة لتنقل الشخصية في السرد، وهو ما يمنح العمل الدرامي عمقًا فنيًا وفلسفيًا، تُميز اللغة في المونودراما بأنها لغة سردية بدلاً من حوارية، حيث تكون متأتية من شخص واحد يعبر عن ذاته وتجاربه.

الصراع في المونودراما يمكن أن يكون داخليًا بين الفرد وذاته، أو خارجيًا بين الفرد والعالم من حوله، سواء كان ذلك صراعًا مع الآخرين أو مع الأفكار والقيم.

كما تتميز المونودراما بالعزلة والفردية، حيث يكون الشخص وحيدًا على المسرح مواجهًا الجمهور، مما يجعل العمل دراميًا فرديًا بامتياز ويتطلب من الممثل أدوات تعبيرية متعددة واستعراضية. وللشخصية المونودارميةأبعاد ثلاثة : [1]

- البعد الطبيعي
- البعد الاجتماعي
- البعد النفسي.

تقوم المونودراما على الفعل المسرحي الذي يتم تقديمه من خلال كينونة الشخصية الفردية، وتعبيرها بالكلمات والأعمال. الشخصية هي المحرك الأساسي للفعل المسرحي، حيث تحدد الحبكة والحوار. قد تكون الشخصية في المونودراما فكرة معقدة، أو تصنعها الأفعال التي يقوم بها الفرد خلال مسار المسرحية.

بناء الشخصية في المونودراما يحتاج إلى قوة دافعة مسيرة، حيث يقرر صاحبها أن تكون كذلك بسبب حاجة أو ضرورة تجبره على الفعل وتضطره إليه. تتميز شخصية المونودراما بأبعاد ثلاثة: البعد الطبيعي، الاجتماعي، والنفسي[2].

أرسطو يشير إلى أن هناك أربع عناصر يجب توافرها عند بناء الشخصية في المسرح:

[1] أحمد يوسف عزت : مفهوم الباتفيزيقا وأدب المونودارما محاولة تأصيل ، مجلة الد ارسات العربية ، كلية دار العلوم ، جامعة المنيا ،ص ص 20،07

[2]أحمد يوسف عزتالمرجع السابق ، ص 25

- **السمو:** يجب أن تكون الشخصية ذات سمو وخصوصية في سلوكها لتكون أكثر تأثيرًا وإلهامًا في النفس.
- **الصراع والتضاد:** يتمثل هذا في تضاد السلوك الشخصي للشخصية بالنسبة للسلوك العادي، والتضاد يساهم في تجعل الشخصية أكثر جاذبية وتميزًا.
- **الموضوع السام:** تتمحور شخصيات التراجيديا حول موضوعات سامة ومعقدة، وهذا يساهم في جذب انتباه الجمهور وإلهامه.
- **المثل الأعلى:** تحقيق المثل الأعلى هو هدف المسرحيات، حيث تعكس الشخصيات العظيمة وأبطال الحكايات قيمًا وأخلاقًا تعبر عن المثل الأعلى الذي يسعى إليه المجتمع.

هذه العناصر تشكل أساس بناء الشخصية في المونودراما وتساهم في جعلها مليئة بالتشويق والفهم الميسور من قبل المتفرج. تتنوع الشخصيات في المونودراما بين البعد الطبيعي، الاجتماعي، والنفسي، مما يضيف لها عمقًا وتعقيدًا يجذب الاهتمام والاستحسان.

2-2 الشخصية في المونودرام:

المونودراما تعتبر نوعًا خاصًا من الأعمال المسرحية، حيث تتميز بخصائص داخلية وفلسفية وجمالية فريدة. يتركز العمل المونودرامي حول شخصية واحدة تعكس أبعادها النفسية بطرق فلسفية واجتماعية وسياسية. يتطلب أداء الشخصية المونودرامية قدرات فنية ومهارات استثنائية لأنها تتميز بتفككها النفسي.

تظهر البنية النفسية غير الواعية في تصرفات الشخصية وتأثيراتها العميقة التي تمزج بين الوعي واللاوعي وتنعكس في مفاهيم الشخصية المونودرامية ورفضها للواقعية الصعبة التي تجعلها تتمرد على العالم الواقعي لتشكل مفهوم الاختلاف والمعارضة والتناقض[1].

تعاني الشخصية في المونودراما من أزماتها وصدماتها وألمها من تحديات الحياة التي ترفضها عقليًا، مما يجعلها تستلب الواقعية وتنشأ عالمًا مختلفًا يسوده الأوهام والأفكار اللاوعيّة والسلوكيات التواترية.

تستخدم التقنيات السردية المختلفة مثل التكرار والاستباق والاسترجاع والاستدعاء لدعم وتنشيط العقل النفسي واللاوعي وتحريك بنية الشخصية وتفاعلها مع أحداث المونودراما. تتنوع الأزمات النفسية والصدمات وتفسيرها عبر تجليات الذات وتخيلاتها، ويتم ذلك عبر خطابات البوح الذاتي التي تشكل جماليات البنية اللاواعية.

الشخصية المونودرامية تأخذ الصيغة الذاتية المباشرة للكشف عن أعماق سيكولوجية النفس اللاواعية وتداعيات الأزمات السابقة، وتقوم بذلك من خلال تنظيم الحكاية بشكل زمني مفترض يتناسب مع تجارب الشخصية والتحولات النفسية والعوامل الداخلية والخارجية التي تؤثر عليها.

بشكل عام، يعبر المونودراما عن تعقيدات الشخصية البشرية وصراعاتها الداخلية من خلال ممارسة الشخصية المونودرامية لعملية المسرحية الذاتية، وهو ما يجعلها تحكي قصة عميقة ومعقدة تشد انتباه الجمهور وتثير تأملاته.

[1]طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، الج ازئر، دار القدس ،2011، ص129.

3-2 الملامح النفسية للمونودارما:

المونودراما كنوع مسرحي يبرز الشخصية الفردية بشكل استثنائي، وهذا يعطي المتفرج إحساسًا قويًا بالتركيز على الشخصية بغض النظر عن موضوع المسرحية أو العوامل الصوتية المستخدمة. فهي تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي وتجعل النفس الفردية هي المسرح الرئيسي للأحداث. يركز التركيز في المونودراما على القدرة على الفعل من خلال تصوير الماضي والحلم، مما يخلق توترًا نفسيًا مركزًا بين الواقع والتحقق.

تميز المونودراما بكثافة شعورية شديدة نابعة من التركيز الشعوري على شخصية واحدة تستمر طوال العرض، وربما تكون هذه الكثافة الشعورية هي جاذبيتها الرئيسية. فهي تميل إلى دراسة النفسية الشخصية والشخصيات التي يتقمصها الممثل، من خلال تحليل الجوانب النفسية للشخصيات التمثيلية. تتجه المونودراما نحو دراسة نفسية عميقة وتكشف عن تفاصيل مختلفة في عالم الشخصية[1].

الزمن في المونودراما ليس محصورًا في لحظات تاريخية محددة، بل يعكس التوتر والمقاومة والشحنة الدرامية التي تمتزج فيها الأحداث. هذا المصطلح الدرامي يكتسب مشروعيته عبر تجسيد الفعل على خشبة المسرح، مما يعطيه بعدًا ملحميًا. يتنوع المكان أيضًا رغم تواجد الشخصية على المسرح، مما يعزز الأبعاد المكانية المتعددة في السرد.

بشكل عام، تستخدم المونودراما اللغة كأداة للسرد والتعبير عن الشخصية الواحدة، وليست مجرد حوارات بين شخصيات. فهي تعتمد على لغة السرد لتحليل الشخصية وتعمق في دراسة العواطف والتفاصيل النفسية بمهارة فنية عالية.

[1] طامر أنوال، المرجع السابق ، ص 132.

4-2 الملامح النفسية في المونودراما[1]

- **العزلة Isolation**

حيث يظهر الشخص الواحد على المسرح بمفرده، وهو يتفاعل مع نفسه وحده دون وجود شخصيات أخرى. هذا الحوار المسرحي الأحادي يخلق شكلًا من أشكال العزلة، حيث يصبح الأمر شخصيًا وذاتيًا مع النفس التي تظهر أمام المتفرجين.

يعتبر بيكيت أن المونودراما هي الشكل الأصلح لتعبيره عن رؤيته العبثية وعزلة الفرد، مما دفعه لكتابة عدة مونودرامات تعبر عن هذه الفكرة. تتميز الأداءات في المونودراما بالعمق والخيالية التي تندمج مع الكلمات لتعبر عن المشاعر والأفكار بشكل محسوس.

في المونودراما، يكون الأداء داخل التعبير الخيالي الذي تقدمه الكلمة، حيث يمكن للممثل أن يتبنى شخصية ويعبر عن مشاعرها بأسلوب يخفف من شدة العزلة ويعطي المتفرج فهمًا أعمق للشخصية وظروفها.

بالتالي، يتضح أن المونودراما تتمتع بكثافة شعورية تنبع من تركيزها على الشخصية الواحدة وتفاعلها مع العواطف والأفكار، مما يجعلها شكلاً فنيًا مثيرًا يحمل العديد من الجوانب النفسية والفلسفية.

- **حدّة الصراع النّفسي The Severity of psychological conflit**

[1] طامر أنوال، المرجع السابق ، ص 132-135.

حدة الصراع النفسي هي سمة بارزة في فن المونودراما، حيث يتمثل الحدث المتصاعد من خلال الفرد الواحد الذي يجادل نفسه ويواجه تحدياته وصراعاته الداخلية. هذا الصراع يتنامى مع تقدم السرد، سواء كان داخليًا بين الفرد وذاته، أو خارجيًا بين الفرد والعوالم المحيطة به من أشخاص وأفكار. وعادةً ما يكون الصراع داخليًا، حتى إذا كان متسببًا في صراعات خارجية.

المهم في هذا السياق هو أداء الممثل، حيث يعتبر وسيطًا أساسيًا بين العرض والجمهور. يجب على الممثل أن يتقن أدوات الأداء جيدًا، بدءًا من الكلام وحتى الإيماءات والحركات الجسدية والصمت والانفعالات الداخلية. هذه الأدوات تساعده على تعزيز حدة الصراع النفسي وإيصالها بشكل فعال إلى الجمهور.

بوجود هذه السمة، يصبح الأداء في المونودراما تجسيدًا دقيقًا للتناقضات والصراعات الداخلية التي يعيشها الشخص الواحد. وبفضل مهارات الممثل وقدرته على التعبير، يمكن تحقيق تأثير قوي يعبر عن عمق الصراع النفسي وتعقيداته.[1]

- **الإغتراب النفسي Psychological alienation[2]**

الافتقاد للشعور الصحيح بالذات يمكن أن يؤدي إلى التغرب عن الذات، حيث يصبح الشخص غير قادر على تجربة الشعور بالذات بشكل حقيقي. يمكن أن يعيش الفرد في حالة من الغربان عن ذاته إذا كان يفتقد الشعور بالانتماء إلى ذاته ككيان فردي ومتفرد. يعتبر إريك فروم من الباحثين الذين ناقشوا هذا الموضوع

[1] طامر أنوال، المرجع السابق ، ص 132-135.
[2] طامر أنوال، المرجع السابق ، ص 136

بعمق، حيث أشار إلى أن الغربان عن الذات هو نمط من التجربة يجعل الفرد يشعر وكأنه غريب عن ذاته، حيث يصبح منفصلًا عن هويته الحقيقية وتفردها[1].

هذا الاستنتاج يعكس عدم الاتصال الشديد بالذات والشعور بالانفصال وعدم الانتماء إلى هوية فردية مميزة. يمكن أن يكون السبب وراء ذلك هو عدم التوافق الداخلي مع الذات، أو تجاهل الاحتياجات والرغبات الشخصية، أو ضغوط البيئة والمجتمع التي تعيق التعبير عن الذات بشكل صحيح.

إذا كانت الشخصية تعاني من هذا النقص في الشعور بالذات، فقد تظهر ذلك في سلوكياتها واختياراتها، حيث قد تكون هذه السلوكيات متناقضة مع الهوية الحقيقية للفرد. يعد فهم عمق الانفصال عن الذات وعدم الانتماء إلى هوية فردية من الجوانب المهمة في دراسة تكوين الشخصية والعوامل التي تؤثر عليها.

المبحث الثالث : تجليات المونودارما في المسرح الجزائري

فن المونودرما يعكس البدايات التاريخية للمشهد المسرحي الجزائري، حيث يعود إلى الأشكال السابقة للمسرحية مثل القوال، الحكواتي، والبارح، التي كانت تركز على توظيف الشخصية الواحدة كمركز للاهتمام وسرد الأحداث. تتضمن هذه الأشكال الاستخدام المتقن للحركات الجسدية والانفعالات النفسية التي يمثلها الممثل أثناء السرد، بالإضافة إلى الارتجال والتمثيل المباشر لشخصيات متعددة بواسطة ممثل واحد.[2]

ظهور فن المونودرما في الجزائر يرجع إلى عبد القادر علولة في أعماله مثل "حمق سليم" و"صونيا في فاطمة"، وكذلك أعمال أخرى من بله عن دليلة حليلو وتونس آيت علي وغيرهم. هذه الأعمال لفتت انتباه

[1] طامر أنوال، المرجع السابق ، ص 136.

[2] رأس الماء، عيسى. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران ،2007-ص 67

الهواة والممثلين وأثارت اهتمامهم بالعروض المسرحية التجريبية التي تعتمد على فن المونودرما، نظرًا لاستحسانها من قبل الجمهور بسبب مواضيعها الهامة التي تلامس واقع المتلقي.

من الجوانب الجذابة لفن المونودرما هو استخدامه القليل من الديكور والعناصر الخارجية، مما يخفف النفقات المادية على العروض المسرحية. كما يتميز فن المونودرما بالتركيز على لغة الجسد والصمت، مما يجعل الممثل يكون السيد المطلق للمسرح ويضيف جوًا من الجمالية والوظيفية للعرض.

بشكل عام، يمثل فن المونودرما تجربة جديدة وحداثية في المشهد المسرحي الجزائري، حيث يتماشى مع الرغبة في التغيير والابتعاد عن الأساليب التقليدية في التمثيل، ويركز على تقنيات جديدة تعتمد على مهارات الممثل في التعبير بوساطة الحركات والصمت.[1]

1-3 الجذور التاريخية للمسرح الجزائري:

تأخر المسرح في الجزائر بمفهومه الحديث يعود إلى مطلع القرن العشرين، وكانت الأجواء الاجتماعية والدينية قد عرفت تطوراً إلى فن مسرحي في العديد من الأماكن في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، وهذا يشمل باقي البلدان العربية أيضًا. لكن على الرغم من ذلك، كانت هناك محاولات في الجزائر خلال القرن

[1] رأس الماء، عيسى. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران ،2007- ص 68

التاسع عشر، مثل مسرحية "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" التي كتبها إبراهيم دانينوس عام 1835[1].

تم اكتشاف مخطوط هذه المسرحية من قبل الباحث الإنجليزي فيليب ساد جروف، وتم طبعها في كتاب يعنى بالحركة المسرحية ليهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر. ومن المهم الإشارة إلى أن هذه المسرحية تعتبر رائدة في المسرح العربي، إلى جانب مسرحية "البخيل" التي اقتبسها مارون النقاش وعرضها عام 1848.

تجدر الإشارة إلى أن هناك أشكالًا مسرحية بدائية أو عفوية في الجزائر، تعرف بمسرح الكراكوز وخيال الظل والتي كانت تعكس الأرضية التي نشأ عليها المسرح الجزائري. كانت هذه العروض تقدم خاصة خلال شهر رمضان، وقد استمرت حتى القرن التاسع عشر.

إذًا، يمكن القول إن المسرح في الجزائر يمتلك جذورًا تاريخية تعود إلى العديد من العروض والتجارب المسرحية البدائية والعفوية، مما أثرى الأرضية لنشوء المسرح الحديث في البلاد.[2]

2-3 أهم رواد المسرح الجزائري

- **محي الدين بشطارزي1897/1986**

بالجزائربدأ حياته قارئا للقرآن الكريم في مساجد الجزائر العاصمة، وشارك مع طلبة المدارس الإسلامية في تمثيل عدة مسرحيات، ومثل رفقة علالو في اسكتشات قصيرة هزلية. وبعد الزيارات التي قامت بها بعض

[1] -رأس الماء، عيسى. المرجع السابق

[2] أبو القاسم سعد الله ،. منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ،1976، ص131

الفرق العربية (فرقة جورج أبيض ونجيب الريحاني.) شكل محي الدين بشطارزي مع مجموعة من الهواة فرقة "المطربية" التي كانت تقدم أعمالا مسرحية ممزوجة بالغناء والرقص. وأنشأ في عام1947فرقةالمسرحا لعربي بدار الأوبرا، وبعد الاستقلال عين مديرا للمعهد البلدي للموسيقى. ويعد محي الدين بشطارزي أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حدالتأليف المسرحي والتمثيل والإخراج والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية. فقد أنشأ فرقا مسرحية عديدة، وكون جيلا مسرحيا وترك محي الدين تراثا مسرحيا ضخما، وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية. توفي عام1986 بالجزائر[1].

- **حسن الحسني1916/1989**

كان ممثل جزائري إسمه الحقيقي حسن بن الشيخ ، ولد في شهر أبريل عام 1916 بمنطقة بوغار بولاية المدية الجزائرية ، يعتبر واحدا من مشاهيرالسينما الجزائرية فهذا الرجل يعتبر مدرسة في فن الاضحاك الجزائري أيضا بتقمص شخصياته النابعة من قلب الريف حيث عرف خلال اعماله بشخصية نعينع ثم بشخصية بوبقرة لتعدد شخصياته من الفلاح إلى القاضي في الكثير من اعماله مثل ريح الأوراس وحسن طيروثم العفيون والعصاوالأسر الطيبة ووقائع سنوات الجمر وغيرها من الأعمال السينمائية الجيدة والتي كان آخرها فيلم أبواب الصمت للمخرج الجزائري عمار العسكري والذي توفي حسن الحسني أثناء تمثيل آخر لقطاته وكان ذلك في عام 1989 حيث لفظ أنفاسه الأخيرة بمستشفى عين النعجة بالجزائر العاصمة[2].

- **مصطفى كاتب :**

[1] أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1989) ،ج5، دار الغرب الإسلامي، ب وت، 1998، ص 420.

[2] أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1989) ،المرجع السابق، ص 422.

من مواليد1920 بمدينة سوق أهراس في اقصي الشرق الجزائري كان مسرحي كبير وسينمائي قدير حيث كان المؤسس لفرقة المسرح العربي بقاعة الاوبراعام1947 برفقة محي الدين باشطارزي ،.مثل مصطفى كاتب في فيلم ريح الأوراس والليل يخاف من الشمس عام1965 للمخرج مصطفى بديع كما أخرج مصطفى كاتب فيلما بعنوانالغولة عام 1972 ،في عام1951 شكل فرقة المسرح الجزائري, وأحرزت هذه الفرقة على مجموعة من الجوائز في الكثير من المهرجانات الدولية. في1958 عين رئيسا للفرقة الفنية التي أنشاتها جبهة التحرير الوطني فيتونس، حيث لعبت هذه الفرقة دورا رائدا في مجال التعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العربي والدولي. بعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني الجزائري، وأنشأمدرسة للفنون الدرامية والرقص الشعبي. وفي 1973 عين مستشارا ثقافيا بوزارةالتعليم العالي والبحث العلمي، وساهم في بعث الحركة الثقافية والمسرحية في الأوساط الجامعية. في 1985 انتخب بالمجلس الشعبي لمدينةالجزائر، وأسندت له مهمة النشاط الثقافي على مستوى المدينة، حيث أسس خمس مركبات ثقافية ضخمة. وفي 1988 استدعي مرة أخرى لإدارة المسرح الوطني الجزائري، توفي هذا الممثل البارز في تاريخ السينما الجزائرية يوم 28 أكتوبر1989بفرنسا بعد ان اعيد تنصيبه مديرا للمسرح الوطنى الجزائري.

- **يحيى بن مبروك**

30 ولد مارس1928 بالجزائر العاصمة وتوفي-11 أكتوبر 2004 بالجزائر العاصمة[1] كممثل وكوميدي جزائري ، كان صعوده لأول مرة على خشبة المسرح سنة 1940 "صدفة" إذ استنجد به مصطفى كاتب

[1] ويكيبديا
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D9%89_%D8%A8%D9%86_%D9%85%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%83

المسؤول الأول على المسرح الجزائري آنذاك لتعويض ممثل شاب. لكن وقوعه سنة 1956 ضحية هجوم من طرف متطرفين فرنسيين اضطره للابتعاد عن المسرح لمدة سنتين بعد أن كان قد بدأ يجد لنفسه مكانة في الفن الرابع. و في سنة 1958 عاد بقوة كعضو مؤسس لفرقة حزب جبهة التحرير الوطني التي دافعت بفنها عن القضية الجزائرية بقيادة مصطفى كاتب الذي يشهد يحي بن مبروك بفضله عليه في مسيرته المسرحية. بعد استقلال الجزائر في الخامس يوليو /تموز العام 1962، كان له حضور بارز في الأداء المسرحي إذ كان لا يكاد ينتهي من مسرحية حتى يشرع في أخرى فشارك في فيلم "حسن طيرو" سنة 1963 ثم "القاعدة و الاستثناء" و "ممثل رغما عنه " في ذات السنة و في سنة 1964 شارك في " وردة حمراء لي" و الغولة" و في السنة الموالية مثل في "ما ينفع غير الصح" و "السلطان الحاير". و في سنة 1970، مثل "البوابون" رفقة عدد كبير من نجوم المسرح الجزائري أمثال سيد علي كويرات، و فتيحة بربار، و بعدها بسنتين جسد رواية كاتب ياسين "الرجل صاحب النعل المطاط" ليتواصل عطاؤه بالمسرح إلى غاية 1983 حيث مثل "جحا باع حماره". كما كانت له مشاركات في اغلب الفعاليات الفنية داخل البلاد وخارجها، منها مشاركته منذ 1964 في مهرجان مونيستير بتونس لثلاث مرات متتالية بمسرحيات "حسن طيرو" "الغولة" و "غرفتين و مطبخ" و كان الممثل المعروف باسمه الفني "لابرانتي" بعد أن أدى في جل أعماله دور مساعد مفتش الشرطة، قد انسحب من الساحة الفنية لا سيما من السينما منذ وفاة "رفيق دربه"حاج عبد الرحمان المعروف باسم "المفتش الطاهر" سنة 1981 الذي بدأ معه مشواره السينمائي في عام1968 و كونا ثنائيا متلازما في عدد من الأفلام منها "هروب المفتش الطاهر" المسهول" "عطلة المفتش الطاهر" "القط" و غيرها. ، توفي يحيى بن مبروك في11 أكتوبر2004 بأحد مستشفيات الجزائر العاصمة[1].

[1]ويكيبديا

- **حاج عبد الرحمان**

1940بالجزائر العاصمة وتوفي في5 أكتوبر1981ممثل ومخرج جزائري اشتهر باسم ا لمفتش الطاهر ومثل عدد من الأفلام البوليسية مع الممثل الراحل يحي بن مبروك.[1]

- **رويشد**

ممثل وكوميدي جزائري راحل اسمه الحقيقي أحمد عياد ، وينحدر من منطقة القبائل ، ولد عام1921 بالجزائر وتوفي في28 يناير1999بالأبيار ، مثل رويشد عدة أفلام واشتهر في أدوار حسن نية وحسن طيرو وحسن طاكسي وكان من أشهر الكوميديين الجزائريين.

- **عبد القادرعلولة** :

كاتب مسرحي جزائري ولد عام1929 واغتيل عام 1994. وقد ولد في مدينة الغزوات بتلمسان في غرب الجزائر ، ودرس الدراما في فرنسا. وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على انشائه في عام 1963 بعد الاستقلال. اعماله عادة كانت بالعاميه الجزائرية والعربية منها: «القوَّال» (1980) و«اللثام» (1989) و«الأجواد» (1985)، و«التفاح» (1992) و«أرلوكان خادم السيدين» (1993)، وكان قبل مقتله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان «العملاق»، ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع.عندما أغتيل شهر

---

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D9%89_%D8%A8%D9%86_%D9%85%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%83

[1] ويكيبديا
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%A7%D8%AC_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%85%D8%A7%D9%86

رمضان في 10 اذار / مارس1994، على يد جماعة مسلحة لكن شهرة عبد القادر علولة (1939 . 1994) في توظيف شكل الحلقة في مسرحه (وهو رفيق قديم لولد عبد الرحمان كاكي على درب الفن) غطت على كل التجارب الأخرى، لكونه صرف كل جهوده في الأعوام الخمس عشرة الأخيرة من حياته لبناء مسرح مستلهم من «الحلقة» شكلاً وأداء، بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية، في البيئة التي يتعامل معها، وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية.[1]

[1] موقع : Tna.DZ
https://www.tna.dz/amo-team/%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1-/%D8%B9%D9%84%D9%88%D9%84%D8%A9

الفصل الثاني:

النقد السياسي في

المونودراما.

الفصل الثاني: النقد السياسي في المونودرام.

تمهيد

يلعب المسرح دورًا حيويًا في النقد السياسي منذ العصور القديمة، حيث يُعد من أبرز المنصات التي تعكس وتحلل القضايا السياسية والاجتماعية بطريقة فنية. إن العلاقة بين النقد السياسي والمسرح تتجلى في استخدام المسرح كأداة قوية لتوجيه الانتقادات وإثارة الوعي السياسي بين الجمهور. من خلال الأعمال المسرحية، يتمكن الفنانون من تقديم رؤى نقدية للتطورات السياسية والاجتماعية، مما يسهم في تشكيل وعي الجمهور وتحفيز النقاشات العامة حول القضايا الهامة.

المبحث الأول : مدخل في النقد السياسي

1.1. النقد السياسي

النقد السياسي هو ممارسة فنية وثقافية تهدف إلى تحليل وتقييم السياسات والقرارات الحكومية والسياسية. يُعتبر المسرح أحد أهم وسائل التعبير الفني عن النقد السياسي، حيث يستخدم المسرح لاستكشاف القضايا السياسية والاجتماعية بشكل عميق ومفصل[1].

تتنوع أشكال النقد السياسي في المسرح، فقد تظهر في صورة مسرحيات تاريخية تستعرض حقبًا سياسية معينة وتحليل تأثيراتها على المجتمع. كما قد يظهر النقد السياسي في مسرحيات تعالج الظلم الاجتماعي، وتسلط الضوء على الفساد والاستبداد في السلطة، وتدعو إلى الثورة أو التغيير السياسي.

[1] نعمان عاشور، المسرح والسياسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1986، ص 12

يتميز النقد السياسي في المسرح بقدرته على إثارة الوعي الجماعي وتحفيز التفكير النقدي لدى الجمهور. يعمل الفنانون المسرحيون على تقديم رؤى فريدة ومبتكرة حول القضايا السياسية، مما يساهم في تعزيز الحوار العام وتشكيل آراء المجتمع.

علاوة على ذلك، يساهم النقد السياسي في المسرح في تعزيز الحرية الفنية والتعبيرية، حيث يُعد المسرح مكانًا آمنًا لاستكشاف الأفكار والمواقف السياسية بحرية وبدون قيود.

باختصار، يعتبر النقد السياسي في المسرح وسيلة فعالة للتعبير عن الرأي والتغيير، وهو جزء أساسي من التجربة الفنية والسياسية التي تسهم في تشكيل وتطوير المجتمعات والثقافات.

2.1. علاقات المسرح بالسياسة

من الصعب جدًا إنكار أن الأدب والفن عمومًا، بما في ذلك المسرح، يحملون بعدًا سياسيًا واضحًا. هذا لأن الإنسان بطبيعته يعيش في بيئة سياسية تؤثر على حياته بشكل كبير، وبالتالي فإن إبداعاته الفنية لا يمكن أن تنفصل تمامًا عن هذا الواقع السياسي.

عبر التاريخ الإنساني، ومنذ بداية الحضارات، كانت الأعمال الأدبية والفنية تعكس وتعبر عن الوضع السياسي في العصر الذي أُنشئت فيه أو يعكسون مواقف معينة تجاه هذا الوضع. مثلاً، في الفن اليوناني القديم، يمكننا رؤية كيف أن أعمال المسرح والشعر وغيرها كانت تعبر عن واقع سياسي محدد في ذلك الوقت. مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس، على سبيل المثال، كانت تناقش الاستبداد والعدالة والسلطة بطريقة ترتبط بالوضع السياسي في أثينا[1].

[1] نعمان عاشور، المرجع السابق ، ص 13

ومع تطور العصور، استمرت هذه العلاقة بين المسرح والسياسة، حيث برزت المسرحيات والأعمال الدرامية التي تعبر عن قضايا سياسية واجتماعية معاصرة. لذلك، فإن العلاقة بين المسرح والسياسة لا يمكن إنكارها، فالمسرح يعكس حياة الجماهير وهمومهم ويعبر عن تطلعاتهم، وهذا يعني بالضرورة تعامله مع القضايا السياسية والاجتماعية.

فعلاً، الفن والسياسة لا يمكن فصلهما بشكل كامل، حيث يشكلان جزءًا لا يتجزأ من تشكيل الثقافة والمجتمع.

3.1. المسرحية السياسية

المسرحية السياسية في جوهرها هي استخدام منصة المسرح لتصوير جوانب جديدة من المشاكل، وغالبًا ما تكون هذه المشاكل ذات طابع سياسي، وقد تكون أيضًا اقتصادية. يتم ذلك من خلال تقديم وجهة نظر معينة بهدف تأثير الجمهور أو توجيهه تعليميًا، وذلك باستخدام تقنيات فنية تميز المسرح عن غيره من الفنون[1].

المسرحية السياسية لا تختلف كثيرًا عن الخطاب السياسي، إذ تقدم رؤية لوضع معين يتعلق بالسياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع. ومع ذلك، الفرق الأساسي بينهما يكمن في استخدام الكاتب المسرحي لتقنيات فنية متخصصة في المسرح، مما يجعل المسرحية السياسية عبارة عن خطاب سياسي فني[2].

[1] عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، دار البشير للنشر، عمان، الأردن ،1988، مقدمة الكتاب ص5

[2] مصطفى صمودي، قرآءت مسرحية، منشوارت اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا ،2000، ص 31

يُعتقد عادةً أن المسرحية السياسية هي التي تناقش السلطة الاستبدادية أو المجتمعات المحرومة، ويكون هدفها تحفيز الجمهور لإحداث تغيير في مجال معين.

من الواضح أن نشأة المسرح السياسي قديمة وتعود إلى العصور القديمة، خاصة في العصر اليوناني. ومع ذلك، يمكن القول بأن المسرح السياسي الحديث يختلف عن القديم في نقطتين رئيسيتين:

أولاً، في المسرحيات القديمة، كانت القضايا السياسية غالباً ما تكون مخفية داخل قوالب تراجيدية أو كوميدية، بينما تسعى المسرحيات الحديثة إلى تسليط الضوء بشكل أكبر على القضايا السياسية بشكل مباشر.

ثانياً، في المسرحيات القديمة، كانت القضايا السياسية تعتبر فرعية، بينما أصبحت أساسية في المسرح الحديث والمعاصر، تطور المسرح السياسي الحديث بدأ بشكل رسمي في روسيا بعد الثورة الشيوعية عام 1917، حيث نشأ مسرح يُعرف باسم "الأوتشرك" والذي يركز على تحقيقات صحفية لأحداث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، وكان هدفه نقل مبادئ الشيوعية. وتلقت ألمانيا هذه الفكرة في عام 1919 من خلال مسرح الدعوة والإثارة والمسرح الملحمي[1].

من المهم أن نذكر الشخصيات الرائدة في هذا المجال مثل "إرفينبيسكاتور" و"برتولد بريخت"، الذين قاموا بتقديم أساليب جديدة في المسرح السياسي، مما جعله يختلف تمامًا عن المسرح التقليدي، وخاصة المسرح الملحمي الذي قام بكسر القيود التقليدية وجعل الجمهور جزءًا من العرض بشكل أكبر.

[1] عبد العزيز حمودة، المرجع السابق ، ص 11

لذا، يمكننا القول إن المسرح السياسي في شكله الحديث هو نتاج تطورات ودراسات غربية، وبدأ مع ثورات الشيوعية في روسيا، وهو مسرح يهدف إلى نشر أفكار جديدة ومخالفة للنظام السياسي العالمي الرأسمالي[1].

يُعد تفاعل الأدب السياسي والمسرحي جزءًا أساسيًا من الحركات الثقافية والفنية في العديد من البلدان، ولهذا السبب ترى توزيعًا واسعًا لأنواع مختلفة من المسرح السياسي في البلدان الغربية والشرقية على حد سواء. ومع ذلك، هناك تأثير ملحوظ من المدارس والأساليب الغربية في تطوير المسرح السياسي في العالم العربي.

المسرح السياسي في الوطن العربي، على الرغم من أنه قد يكون أقل تطويرًا مقارنة بالمسارح الغربية، إلا أنه يُعتبر مهمًا لتعبير الثقافة والهوية ومطالب المجتمع. في الواقع، قدمت الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية الصعبة العديد من الفرص لنشوء مسرح سياسي يعبر عن تجارب وآمال الشعوب[2].

من المؤكد أن الأساليب والتقنيات المستخدمة في المسرح السياسي الغربي قد تكون مختلفة عن تلك المستخدمة في المسرح العربي، نظرًا للظروف والخلفيات الثقافية المختلفة. ولذلك، يجد البعض أن الاقتداء بالمسرح البريختي قد يكون غير ملائم تمامًا، بينما يرون آخرون أنه قد يكون هناك مجال للاستفادة من بعض الأفكار والمفاهيم الناشئة من هذه المدارس الفنية[3].

[1]عبد العزيز حمودة، المرجع السابق ، ص 12
[2]عبد العزيز حمودة، المرجع السابق ، ص 13
[3]صبحة أحمد علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن ،2000، ص 17

المحاولة الجدية لتطوير مسرح سياسي عربي يعتمد على فهم عميق للثقافة والسياق الاجتماعي والسياسي في المنطقة. إذا تمكن الكتاب والمسرحيون من إيجاد توازن ما بين الاستفادة من التجارب الفنية العالمية وبين الحفاظ على الهوية والقضايا المحلية، فقد يكون هذا خطوة إيجابية نحو تطوير مشهد مسرحي سياسي يعكس تحديات وآمال المجتمعات العربية المعاصرة[1].

المبحث الثاني: نشأة المسرح السياسي العربي

1.2. الإرهاصات الأولى للمسرح السياسي العربي :

التأثير الذي أحدثته هزيمة حزيران 1967 في المسرح العربي يعتبر فعلاً هامًا وعميقًا. وقد ارتبط المسرح السياسي بشكل كبير بمرحلة ما بعد هذه الهزيمة التاريخية، حيث تحولت هذه الخسارة إلى محور أساسي لمواضيع وأعمال المسرحيين العرب.

سعد الله ونوس، بوصفه كاتبًا مسرحيًا سوريًا بارزًا، كان من بين الممثلين الرئيسيين لتلك الحقبة. مسرحيته "حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران" تعد من أهم الأعمال التي تناولت النكسة، وقد كانت ردًا صريحًا ومباشرًا على الأنظمة العربية والثقافة التقليدية التي قادت إلى تلك الهزيمة[2].

[1] غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا 1967- 1990، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا ،1996، ط1، ص 12

[2] رياض عصمت، المسرح العربي (سقوط الأقنعة الاجتماعية) ط7، من منشوارت الهيئة العامة السورية للكتاب ،وازرة الثقافة، دمشق ،2011، ص 44.

من خلال تعريب نصوص عالمية مشهورة مثل بيسكاتول وبيترفايس، حاول المسرحيون العرب تسليط الضوء على المشاكل والتحديات التي واجهت المجتمعات العربية بعد هذه الهزيمة، وكانت هذه النصوص ردّ فعل جماهيري وثقافي على تلك الأنظمة والثقافات التي أدت إلى النكسة.

الدكتورة حورية محمد حمو تشير إلى أهمية هذه المرحلة ودور المسرح في تحليل وتصوير الواقع، وكان المسرح السياسي يعمل على تجسيد وجهات نظر مختلفة حول أسباب وخلفيات الهزيمة، مما أدى إلى استفادة كبيرة من الخبرات والمعارف التي جاءت بعد تلك الفترة[1].

بشكل عام، يمكن القول إن هذه الحقبة الزمنية والمسرح السياسي الذي نشأ فيها قدما نظرة حادة وعميقة على الواقع السياسي والاجتماعي في العالم العربي بعد حزيران 1967، وكانت لها أثر كبير في تشكيل وجهات النظر والتوجهات الثقافية والفنية.

الفترة التي ارتبطت فيها نشأة المسرح السياسي في الوطن العربي بتطور الحركة المسرحية في الغرب، خاصة في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى، كانت فترة مهمة في تاريخ المسرح على مستوى عالمي. توقف واد المسارح في ألمانيا على المستجدات السياسية والاقتصادية التي شكلت نقطة تحول في الفكر الفني والثقافي[2].

مع انتشار الفكر الماركسي والاشتراكي، بدأ المسرحيون في الغرب يبحثون عن وسائل وطرق فنية تعبّر عن الموجات الفكرية والسياسية في تلك الفترة. كان المسرح يسعى إلى التأثير على الجمهور بشكل مباشر، وهذا

[1] فهمي جدعان، حصاد القرن المنج ازت العلمية و الإنسانية في القرن 22، ص 655
[2] د. حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سوريا (1967 -1988)، من منشوارت اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1988، ص 53

دفع بعض المسرحيين إلى استخدام صيغ مسرحية جديدة تغيّر طبيعة المسرح ووظيفته. هذا النهج أدى إلى تحول المسرح الغربي، حيث خرج عن أصول الدراما الأرسطية وتغيرت علاقته مع الجمهور[1].

استفاد المسرحيون العرب من تلك التجارب الغربية، وخاصة من تجربة الفنان المسرحي الألماني بريشت، الذي أراد من المسرح تغيير الواقع والدعوة إلى تغيير الظروف القائمة. هذا التأثير ساهم في تشكيل وجهات النظر والتوجهات الفنية والسياسية للمسرحيين العرب.

من هنا، يتضح أن المبدعين المسرحيين العرب استوحوا الكثير من الروافد الغربية، وعملوا على تطبيق هذه التجارب وتقديم تجارب مسرحية حقيقية تعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي في الوطن العربي بشكل أكبر وأعمق. هذا التأثير له أبعاد مباشرة وغير مباشرة، حيث تم تشكيل مسار المسرح السياسي العربي ونموه بوجه عام، وخاصة بعد هزيمة حزيران 1967 التي كان لها دور كبير في تشكيل وجدان الأمة العربية ومشاعر الاحتجاج والتغيير[2].

2.2. أنواع المسرح السياسي

- **المسرح الدعائي**

هو جزء مهم من التجربة المسرحية، حيث يعمل على دعم فكرة معينة أو توجيه رسالة معينة للجمهور. يعتبر الدكتورة نجاح العطار أن المسرح الدعائي له أهمية كبيرة في الوضع الراهن للعالم العربي، حيث تتطلب الظروف الحالية ومعاركهم أدوات تعبير مثل المسرح لنقل الفكرة والرؤية.

[1] فهمي جدعان، المرجع السابق ، ص 655
[2] فهمي جدعان، المرجع السابق ، ص 656

تشير الدكتورة نجاح العطار إلى أن المسرح الدعائي يحمي الإنسان من التلاعب الإعلامي والسياسي، إذ يساعده على رؤية الأهداف والدعوات بوضوح ويكشف الأجندات المخفية. هذا يعني أن المسرح الدعائي يسهم في توعية الجمهور وتمكينه من تحليل وتقييم الوضع بشكل أفضل[1].

ويؤكد الدكتور علي عقلة عرسان على أهمية الفن والأدب في تعزيز القيم وبناء الشخصية الإنسانية والحضارة. إذ يعملان كدرع يحمي الإنسان من التأثيرات السلبية ويمكنه من التمييز والتفكير النقدي، مما يساعده على مواجهة التلاعبات الإعلامية والسياسية بشكل أفضل.

بشكل عام، يعتبر المسرح الدعائي أداة فعالة لنقل الرسائل وتعزيز الوعي الثقافي والسياسي للجمهور، وهو جزء أساسي من الحركة الثقافية والفنية في المجتمع.

- **المسرح التوجيهي**

مسرح الشوك هو فن مسرحي يعرض الواقعية بشكل مباشر ويحاول تحليل الخطأ والمشاكل المجتمعية والسياسية. يحاول هذا المسرح إثارة التفكير والتحليل عند الجمهور من خلال عرض القضايا بشكل نقدي واقعي.

المسرح الشوك يعرض المشاهد الاجتماعية بشكل حاد ويحاول الوصول إلى جذور المشاكل ليوجه النقد ويدعو إلى التفكير والتغيير. يستخدم هذا النوع من المسرحية الأسلوب النقدي ليشجع المشاهدين على اتخاذ مواقف والتعبير عن آرائهم تجاه القضايا المطروحة[1].

[1] د. حورية محمد حمو، المرجع السابق ، ص 242

عندما يعرض مسرح الشوك الواقعية والمشاكل بشكل صريح ونقدي، قد يثير مشاعر المتفرجين ويحفزهم على التفكير والتحليل، مما يمكن أن يؤدي إما إلى تأييد الموضوع المثار والتعاضد معه، أو إلى معارضته والبحث عن حلول وتغييرات. هذا يجعل مسرح الشوك فعالًا في تحريض المشاهدين وتحفيزهم للتفاعل مع القضايا المجتمعية والسياسية.

- **المسرح التسجيلي**

يعتمد على توثيق الأحداث والقضايا الاجتماعية والسياسية بشكل دقيق وواقعي، ويستخدم مجموعة متنوعة من العناصر الفنية لتقديم هذه الوثائق بشكل فني ومؤثر. يمكن تصنيف العديد من المسرحيات ضمن هذا النوع من المسرح السياسي، ومنها[2]:

مسرحية كفر قاسم لجان الكسان: هذه المسرحية تسجل وتوثق القضية الفلسطينية من خلال تصوير حادثة تاريخية حساسة في قرية كفر قاسم، مما يجعلها وثيقة تاريخية وسياسية تعكس الواقع بشكل مؤثر.

مسرحية الغرباء لعلي عقلة عرسان: تقدم هذه المسرحية توثيقاً للقضية الفلسطينية من خلال تصوير غرباء يستوطنون قرية وينشرون الفساد والاستبداد، مما ينطلق منه تمرد المجتمع المظلوم ضد الظلم والاحتلال.

[1] مصطفى صمودي، المرجع السابق، ص 65
[2] رياض عصمت، المرجع السابق ، ص 94.

مسرحية حفلة سمر من أجل 50 حزيران لسعد الله ونوس: تعتبر هذه المسرحية تسجيلية ترصد الأحداث والتطورات التاريخية والسياسية التي جرت في يوم 50 حزيران، وتقدمها بشكل فني يعتمد على الوثائق والروايات الاجتماعية[1].

3.2. رواد المسرح السياسي :

لم ينشأ المسرح السياسي فجأة أو بدون سبب، بل كان نتيجة لجهود رواد وأعلام في هذا المجال الذين لعبوا دورًا كبيرًا في تأسيسه، نتيجة لعوامل ودوافع دفعتهم نحو فكرة تطوير المسرح السياسي.

- **في العالم الغربي:**

كان للثورة الصناعية وظهور الطبقة العاملة دور هام في بروز الصراعات الطبقية على أرض الواقع، وتأثيرها على المشهد المسرحي، حيث بدأ الكتاب والمسرحيون في نقل مشاكل الطبقة العاملة والصراعات الطبقية إلى خشبة المسرح، مما أدى إلى ظهور فكرة المسرح السياسي في الغرب بين كثير من الكتاب والمسرحيين.

- **الإيرلندي شون أوكيسي:**

من مواليد 1828، وظهر مصطلح المسرح السياسي في الغرب مع شهرة أعماله. كان قائدًا في المقاومة الأيرلندية ضد البريطانيين، وربما كان أول من استخدم مصطلح "المسرح السياسي" بلفظه وجسده عمليًا على أرض الواقع. لم يحضر المدرسة لكنه تعلم من تجارب الحياة. كانت أول أعماله المسرحية هي: "زهرة في

[1]رياض عصمت، المرجع السابق ، ص 95

الصقيع"، "عبد الحياة"، و "اللون القرمزي". ومع ذلك، لم تلق هذه المسرحيات النجاح المرجو، حيث شن النقاد هجومًا عنيفًا عليها بسبب مضامينها الغريبة على المسرح المعتاد في ذلك الزمن.

رد أوكيسي على هجوم النقاد قائلاً: "ما على هؤلاء سوى أن يمجدوا أسيادهم، بينما أنا أتحدث في السياسة التي لا ترضي أسيادهم، وبالتالي لا يمكن أن ترضيهم." هنا، ظهرت كلمة "سياسة" في سياق الحديث عن المسرح لأول مرة عندما تحدث أوكيسي، ومنذ ذلك الحين ارتبطت كلمة "سياسة" بالمسرح الذي يطرح نفس المواضيع التي طرحها أوكيسي[1].

- **إيرفن بيسكاتور(1893-1966)**

هو المخرج الألماني الذي طور المسرح التعبيري للجناح اليساري في الدراما التحريضية، وهي لفظة مكونة من كلمتين تعني التحريض والدعاية. عمل بيسكاتور لمدة عامين في سنواته الأولى مع رينولد بريخت، حيث وضع خطة لمسرح يمكن استخدامه للنقاش العام للقضايا الاجتماعية والسياسية.

بيسكاتور يعتبر أن الخشبة المسرحية يجب أن تكون أداة سياسية بأوسع المعاني، حيث يجب أن تكون مخبارًا سياسيًا علميًا يتعامل مع الحقائق ويعالجها بموضوعية. يقول الدكتور أحمد السخسوخ الناقد المسرحي في أحد مقالاته: "يؤرخ للمسرح السياسي في عالمنا المعاصر بتجارب إيرفن بيسكاتور."

في عام 1926، أسس بيسكاتور المسرح البروليتاري (مسرح الطبقة العاملة) أو مسرح الدعاية السياسية، حيث نشر منشوره الأول الذي كتب فيه: "المسرح البروليتاري... مسرح العمال الثائرين". تصدر المنشور

[1]عبد الرحمان حمادي، تاريخ المسرح السياسي في الغرب، يومية الجماهير، مؤسسة الوحدة للصحافة و الطباعة و النشر، حلب، جوان ،2011 ص 25.

صورة رجل يتقدم للأمام ويرفع في يده شعلة، وكتب أسفل الصورة: "إلى الرفقاء والرفيقات... إلى روح الثورة... إلى روح المجتمع القادم بغير طبقات". فمن وجهة نظره[1]، المسرح يتجه لإبراز الإنسان السياسي الحامل لبذرة الثورة، ويرتبط سياسته الفنية بسياسة وحركة الطبقة العاملة لإتاحة الفرصة للشعب لمشاهدة المسرح والتأثر بما يقدمه من مسرحيات تتسم بالسياسة[2].

- **برنولد بريشت (1896-1956)**

هو شاعر وكاتب مسرحي ألماني، بدأ مسيرته المسرحية الفذة بعد مسرحية "بعل" العادية بواحدة من مسرحيات عودة الجندي المحارب وإحباطه نتيجة ما يراه من تمزق وهزيمة الوطن من الداخل، وهي مسرحية طبول في الليل 1966.

لكن بريشت قطع بسرعة مسيرته عن موقف السخرية العدمية بالمجتمع الحديث إلى موقف الهجوم المباشر على المجتمع الأرسمالي بأخلاقياته، وتكويناته الفكرية، والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه، والتواطؤ المكشوف بين مؤسساته العسكرية والدينية والقانونية، والتماثل الكامل بين عالم الجريمة وعالم السياسة والأعمال في داخله، وسيادة قيم العنف والسرعة النفعية المطلقة في معاملاته الداخلية أو في تعامله ككل مع الآخرين. ومن أهم مسرحياته:

-مسرحية حياة غاليلي: وهي صورة فذة من صور الشجاعة التي تعرف إمكانيات عصرها فتحرص على الإفلات من أنياب العصر لكي تحظى بفرصة توصيل الوعي الذي تمله الأجيال القادمة.

[1]سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر(الموسوعة الصغيرة 04)، من منشوارت وازرة الإعلام في الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 83

[2]أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2005، ص63

- مسرحية صعود أرتواووي الممكن مقاومته: التي يتولى فيها بشكل رمزي تشريح القيادة النازية وفضح الطبيعة الإجارمية لحزبهم.

يقول الدكتور علي عقلة عرسان: "إن برنولد بريشت رجل مسرح قبل أن يكون رجل سياسة، ولقد حاول جاهدًا أن يغير المجتمع ويحرر الناس من الشقاء عن طريق مسرح مخصب بلون السياسة. لقد كان يحمل فضائح هذا العصر في أعصابه، في دمه، ويشعر شعورًا جسديًا بما في زمانه من فوضى وعفن وفساد..." لهذا فقد نقل قضايا المجتمع وتناقضاته ومصير الإنسان من الشارع إلى الخشبة، وعنده أن المسرح بدون جمهور شيء لا معنى له[1].

ومن أجل أن تصبح الأحداث الاجتماعية في الحياة مفهومة، أرى بريشت ضرورة عرض الوسط الاجتماعي أمام المشاهد عرضًا واسعًا بكل ما ينطوي عليه هذا الوسط من أهمية.

- **في العالم العربي**

فترة ما بعد حرب عام 1967 كانت مرحلة تحول حرجة للوطن العربي بشكل عام وللقطر العربي السوري بشكل خاص، سواء على صعيد الواقع الاجتماعي والسياسي أو على صعيد الفنون والآداب. أدت النكسة إلى توليد مسرح قومي وأصيل كمنبر لغضب الإنسان العربي، وكان من رواد هذه الفترة، على سبيل المثال لا الحصر،

- **سعد الله ونوس:**

[1]عرسان علي عقلة، سياسية في المسرح، من منشوارت اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،1978، ص 49

الكاتب المسرحي السوري، وُلِد في عام 1941 في قرية حصين البحر بمحافظة طرطوس في سوريا. أحدث تقدمًا كبيرًا في مسيرته المسرحية عام 1967 بمسرحية "حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران"، وقد كانت هذه البداية هي بداية عهد جديد للمسرح السوري، على الرغم من كتابته لعدة مسرحيات قصيرة مثل "لعبة الدبابيس" و "الحداد" و "المقهى الزجاجي"، والتي امتازت بالاعتماد على الأشكال المسرحية الغربية التي اطلع عليها الكاتب خلال تعامله مع المسرح الغربي[1].

المسرح السياسي عند ونوس يتمثل في عروض مسرحية تعكس ظواهر الواقع ومشاكله، وهو مسرح تنويري يميل إلى التعليمية. تميزت مسرحياته السياسية بتناول قضايا السياسة الداخلية وارتباطها الوثيق بالواقع، وكانت تثير حساً عميقاً بالنقمة وتحرض الجماهير على ممارسة دورها. ونقل ونوس قضايا المجتمع وتناقضاته بشكل شامل يكشف عن أبعاده كافة، مما جعل مسرحه يحمل رسالة سياسية ويؤدي وظيفة سياسية في صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية. وفي هذا السياق، قال ونوس: "نشحن لا نفرغ"، معبراً عن أهمية توجيه الانتباه والاهتمام لقضايا المجتمع بدلاً من تفريغها، وأضاف: "نشأ المسرح سياسياً وما يزال، وحتى عندما يبدو غير مهتم بالسياسة، يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية".

- **علي عقلة عرسان**

الكاتب المسرحي السوري، ولد في صيدا درعا بسورية عام 1941 وتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام 1963. يُعد عرسان من بين الكتاب المسرحيين الذين فهموا العلاقة الوثيقة بين

[1] د. حورية محمد حمو، المرجع السابق ، ص 235

الأدب المسرحي والفكر والسياسة، وأكد على أهمية تواصل المسرح مع الواقع المعيش ومشكلاته بما في ذلك السياسة.

عرسان قال: "لا يمكنني أن أفصل بين الأدب المسرحي والفكر والسياسة، لأن ذلك سيُفقد المسرح صلته بالحياة"، مؤكدًا على أن الحياة والمسرح لا يمكن فصلهما وأن الإنسان حيوان سياسي. يروج عرسان لفكرة أن المسرح الجيد يعكس صورة للحياة والإنسان، وأن التأثير الفني يمكن أن يؤثر على التكوين الإنساني بما فيه من جوانب فكرية وسياسية[1].

من أعمال علي عقلة عرسان المسرحية السياسية:

" -السجين رقم 65"

" -الغرباء"

" -الفلسطينيات"

تلك المسرحيات تعبر عن قضايا سياسية مهمة وترتبط بالواقع العربي والإنساني، مما يبرز رؤية عرسان الفاعلة في توجيه الانتباه لقضايا حيوية وتحفيز المجتمع للتفكير والتحليل العميق لتلك القضايا.

- **سعد أردش:**

[1]عرسان علي عقلة، المرجع السابق، ص 50

فنان مصري وُلد عام 1924، واسمه الكامل سعد عبد الرحمن قردش، اشتهر بسعد أردش. جمع في دراسته الجامعية بين الفن والقانون، وحصل على درجة الدكتوراه من الأكاديمية الدولية للمسرح في روما عام 1961. طوال تاريخه الفني الذي امتد لأكثر من 52 عامًا، ناقش مسرحه قضايا سياسية واجتماعية مهمة.

اعتُبر أردش من رواد المسرح السياسي المصري، وكان عضوًا في حزب التجمع اليساري المعارض. تأثر بشكل كبير بالمسرح البريختي، مما أثرى أعماله بروح نقدية وفكرية مميزة، متناولًا العديد من القضايا المعاصرة بأسلوبه المسرحي الفريد.[1]

المبحث الثالث : أبعاد المسرح السياسي (السيميولوجيا و المونودرام)

1.3. أبعاد المسرح السياسي :

إن المسرحية السياسية هي أكبر من أن تكون مجرد عرض لليلة واحدة على خشبة المسرح، أو مجموعة من الصفحات المكتوبة. إنها تقرير حي عن واقع سياسي واجتماعي معاش، يقدمه المؤلف للجمهور بهدف إيقاظ الوعي في داخله. لا شك أن أي عمل فني يحمل هدفًا، إذ إن فلسفة الفن لأجل الفن هي مجرد تسلية مؤقتة عابرة. الفن الحقيقي يجب أن يكون فعالًا في خدمة المجتمع وتنويره، وينطبق ذلك بشكل خاص على المسرح السياسي بوصفه فنًا ثوريًا. فهو يهدف إلى:

[1] د. محمد مصطفى، رحيل سعد أردش... أحد رواد المسرح المصري، جريدة العرب الحرب الدولية، العدد10792 ، القاهرة ،16 جوتن 2008

- **إعادة عرض الظواهر التاريخية للاستغلال:**

يهدف المسرح السياسي إلى تسليط الضوء على تاريخ الاستغلال ونهب ثروات الشعوب، من خلال تقديم عروض تدعمها الوثائق والأرقام لعرض مظاهر الثورات ضد القهر العنصري والاستعماري والفاشي[1]. هذا العرض يسعى إلى تحفيز الجماهير على مواجهة هذا القهر، وتنمية وعيهم بمصيرهم المشترك ومشاكلهم الاجتماعية، وبالتالي تعميق ارتباط المسرح بواقع الجماهير.

- **كشف الفساد في وسائل الإعلام السائدة:**

يسعى المسرح السياسي إلى البحث عن طرق جديدة للتواصل مع الجمهور من خلال فضح الفساد الذي تسببت به وسائل الإعلام التقليدية مثل التلفزيون والإذاعة والصحف والمسرح الفاسد. الهدف هو كشف هذا الفساد وتحفيز الجماهير على السعي نحو تغيير هذا الوضع[2].

- **إثارة التفكير والعمل السياسي:**

هذا النوع من المسرحيات يسعى إلى إرسال إشارات سياسية تدعو الجمهور إلى التفكير والتحليل. يستفز الجمهور ويعلمهم من خلال عرض مشكلاتهم وأوضاعهم بكثير من التحليل، مما يؤدي إلى تنويرهم وتحفيزهم على العمل لتغيير قدرهم. يعتبر المسرح السياسي أداة من أدوات الثورة الاجتماعية

[1] عرسان علي عقلة، المرجع السابق، ص 56
[2] محمد عبد المنعم، الأدب و الفن، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3148، مصر 2010/10/08، ص 246

- **تحفيز الفرد ليكون فاعلاً في التغيير:**

يهدف المسرح السياسي إلى جعل الإنسان فاعلاً في عالم متغير، داعياً إياه للمشاركة في تبني مشروعات تغييرية يقودها بنفسه بدلاً من تلقيها من الطبقات القهرية. يرى المسرح السياسي الإنسان كجرم صغير في عالم كبير، تقع على عاتقه مسؤولية التغيير وصناعة مستقبله.

- **الإمتاع الفكري والتحريض على النقاش:**

تتجاوز رسالة المسرح السياسي مجرد التسلية والترفيه إلى الإمتاع الفكري. يسعى إلى جعل المشاهد قادراً على مناقشة الأفكار والتحرك بشكل إيجابي، مما يؤدي إلى تحفيزه على الثورة ضد الأخطاء السياسية في عصره[1].

- **تحقيق المعاناة والتحريض:**

يهدف المسرح السياسي إلى خلق معاناة وتحريض إيجابي. فإذا انتفى الوضع الجدلي الإيجابي، تنتفي معه المعاناة والتحريض، وبالتالي تنتفي رسالة المسرح كأداة للأدب والفن. يسعى المسرح إلى تحويل غضب المتفرجين إلى حافز للتفكير والعمل بدلاً من امتصاص نقمتهم وتحويلها إلى ضحكات عابرة[2].

- **بناء الوعي عبر عرض السلبيات:**

[1] محمد عبد المنعم، المرجع السابق ، ص 246
[2] سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد 24، الأهلي للطباعة و النشر و التوزيع، سورية، دمشق ،1996، ص 411

يسعى المسرح السياسي إلى بناء الوعي من خلال عرض ما هو سلبي، بتضخيم العيوب وإظهار آثارها. يقدم بذلك دروسًا تطبيقية لهذه الحالات، مما يعزز الوعي ويحفز الجمهور على مواجهة هذه السلبيات.

- **الشحن لا التنفيس:**

يهدف المسرح السياسي إلى شحن الجمهور بالعاطفة والتحفيز بدلاً من تنفيس كربتهم. يسعى إلى زيادة احتقان المتفرجين لتهيئتهم في المدى البعيد لتغيير قدرهم. يقول سعد الله ونوس: "المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه، أن يعلم ويحفز متفرجيه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج بأن ينفس عليه كربته... بل بالعكس يزيد المتفرج احتقاناً وتهيئه لمباشرة تغيير القدر[1]."

2.3. التشكيل المسرحي

يشير مصطلح "التشكيل الحركي" اصطلاحياً إلى "الميزانسين(mise en scene) "، وهو البحث عن طريقة بنائية للخطة الإخراجية التشكيلية في فضاء العرض المسرحي للتعبير عن جماليات خاصة. يعني هذا وضع المشهد على خشبة المسرح من خلال تشكيل الصورة الفنية باستخدام عناصر التكوين البصري لتعبر عن مضمون العمل الدرامي[2].

3.3. التشكيل المسرحي

إن الفضاء يعد مكوناً أساسياً في تشكيل مسار الكينونة، حيث يظهر لنا كـ"بنية تتوزع فيها العلاقات تنظيماً بين الكائنات والأشياء." وقد استخدم في السيميائية بمفاهيم متعددة، تتمحور حول مفهوم مشترك

[1] فاخوري حنا وخليل جر، تاريخ الفلسفة العربية، مؤسسة بدران ،بيروت، 1966، ص ص 40-41
[2] د.حازم عبد المجيد اسماعيل استراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 2016 ، ص23

يعتبر الفضاء موضوعاً مبنياً. وقد أبدى غريماس حذراً تجاه هذا المفهوم، قائلاً: "إن بناء الموضوع (الفضاء) يمكن فحصه من زاوية هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر اجتماعية وثقافية كتنظيم ثقافي للطبيعة." وإذا أضفنا جميع الاستخدامات الاستعارية لهذه الكلمة، فإن استخدام مصطلح الفضاء يتطلب حذراً شديداً من قِبَل الدلاليين[1].

وقد استفاد المسرح من الدراسات التي أجراها الأنثروبولوجيون في هذا المجال. ففي الخمسينات، ظهرت دراسة حول لغة الفضاء أطلق عليها إدوارد هال تسمية "البروكسميا". وتكمن أهمية التوجه البروكسميا في اتصاله المباشر بحركة الجسد التفصيلية مثل الإيماءات وتعابير الوجه الجسدية. وفي سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف الفضاء، قال فيليب هامون: "إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية الدرامية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل بحيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف لمستقبل الشخصية." أما الفضاء المسرحي عند باتريس بافيس فيتخذ عدة أشكال[2].

الفضاء الدرامي: وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص، ويشيده القارئ عبر الخيال.

الفضاء الركحي: هو الفضاء الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم.

الفضاء السينوغرافي: هو الفضاء الذي يجمع الفضاءات المسرحية، ويعتبر محطة أساسية في إنجاز العرض المسرحي.

[1] محمد صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، مصر، ص 96

[2] فيتو باندولفي تاريخ المسرح، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا 1989 ، ص52.

الفضاء التمثيلي: هو الفضاء الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وتموضعه على خشبة المسرح.

هـ الفضاء النصي: يرتبط ببعض أشكال اللغة الشعرية، ويمكن تجسيده في المسرح عندما يكون النص المسرحي على شكل مادة معدة للرؤية.

- **الفضاءات المسرحية**

إن عنصر المرئيات المسرحية يأتي في المقام الأول عند أرسطو، فهو جزء من جسم التراجيديا الكلي. بناءً على ذلك، فإن كل تراجيديا تتكون من ستة أجزاء تبرز صبغتها الخاصة وقيمتها النوعية. هذه الأجزاء هي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، والغناء. المرئيات المسرحية تشمل كل ما هو مرئي على خشبة المسرح، مثل المنظر، الأثاث، الملابس، الإضاءة، وتحركات الممثلين وإيماءاتهم. تُستخدم هذه المرئيات في تنظيم الأفعال المحسوسة التي تؤديها الشخصيات، وترتبط بالفضاء المسرحي بشكل عام، مما يساهم في خلق الطقس العام للتراجيديا[1]. من الفضاءات المسرحية نذكر:

- **الفضاء السينوغرافي**

مصطلح يوناني ارتبط معناه بتزيين واجهة المسرح بألواح خشبية. في البداية، كان المسرح عبارة عن خيمة تُسمى "سكينا" (skéné)، تصنع من القماش وتقام على هيكل خشبي، وتستخدم ليبدل فيها الممثل

[1] Martine david . le theatre. Belin.paris 1995p 235.

ملابسه للقيام بالأدوار المختلفة. تحول البناء المسرحي الإغريقي بعد ذلك إلى البناء الحجري، وأصبحت أقسام المسرح اليوناني الرئيسية كما يلي[1]:

المنصة تحتوي على العناصر المسرحية.

مقدمة المنصة مخصصة لاستقبال الممثلين أثناء قيامهم بأدوارهم.

الأوركسترا مخصصة للجوقة.

المسرح يستقبل المشاهدين.

وسط الأوركسترا كان يوجد مذبح الإله، والجوقة تتخذ مكانًا حوله تبعًا للتقاليد المتوارثة في التمثيل الدرامي القديم، وكانت هذه المساحة تحدها فتحتان على جانبيها.

فيما بعد، استخدم الفرنسيون السينوغرافيا بمعنى فن الرسم المنظور، من خلال وضع المناظر المشهدية المنسجمة للفضاء المسرحي وبناء الديكور. في العصر الحديث، تطور مدلول السينوغرافيا ليجمع بين الفنون المختلفة في العرض المسرحي. أصبحت السينوغرافيا تشمل الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية على خشبة المسرح، ولم تعد تقتصر على فن التزيين والزخرفة، بل أصبحت عنصراً حيوياً متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي، بدءاً من عمارة المكان المسرحي إلى سينوغرافيا الديكور، وهندسة الركح، وتوريط المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي.

[1] عبد الرحمان بن زيدان التحريب في النقد والدراما ، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب ، 2001 ص105

السينوغرافيا تعكس نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، وتبين الفضاء المؤثث ومكوناته التشيئية ودلالاته اللغوية والرؤيوية في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور، مما يخلق مسرحاً شاملاً يتميز بأنساق إبداعية متنوعة. يتنوع الفضاء السينوغرافي المسرحي بتنوع الاتجاهات الأدبية والفنية، ويحمل دلالات مختلفة، وقد تجسدت رؤية كبار المخرجين في عدة أنواع من الفضاء السينوغرافي:

الفضاء السينوغرافي الكلاسيكي: في العهد الإغريقي، كان الفضاء المسرحي يجسد هيكل إله الخصوبة ديونيسوس، ويمثل مكاناً مقدساً للعبادة، مما جعل المتفرجين يدخلونه بكل خشوع واحترام. الطبيعة المقدسة للمكان منعت تمثيل مناظر القتل والعنف، وكان العرض يتخذ شكل احتفال ديني بطابع قدسي للأعياد، وكانت المناظر والديكورات تشير إلى مكان الحدث المسرحي[1].

الفضاء السينوغرافي الباروكي: تمتاز السينوغرافيا الباروكية بامتلائها بالأشياء والقطع الأثرية، كما هو الحال في العروض خلال القرون الوسطى.

الفضاء السينوغرافي الطبيعي: تهدف السينوغرافيا الطبيعية إلى محاكاة الواقع، من خلال اختيار المناظر والأزياء بما يتوافق مع الحياة الطبيعية. من المسارح التي اهتمت بالسينوغرافيا الطبيعية هو المسرح الحر في فرنسا، الذي أنشأه أندريه أنطوان، وقدم أول عرض له في عام 1887 لجمهور مختار من دعاة المذهب الطبيعي في الأدب والفن.

[1]سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت، 1998 ، ص78

الفضاء السينوغرافي الفارغ: يُعد بيتر بروك من أبرز المنظرين لفكرة المساحة الفارغة في المسرح. تتجلى محاولاته المسرحية في تطوير لغة الخطاب المسرحي، وثورته على الخط التجاري الميت في المسرح الإنجليزي، وإدراكه الفعلي لأسرار الفضاء المسرحي.

- **الفضاء التمثيلي**

الفضاء التمثيلي يشمل مركبات العرض المسرحي سواء كانت مرئية أم لفظية. هذا الفضاء ينتج عن التطور الإشاري للممثلين من خلال أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض. الفضاء التمثيلي ينظم حركة الممثلين في فضاء صغير مخصص للعب الأدوار، حيث تعمل الأدوات أساساً كوظائف بالنسبة لأبعادها الفيزيائية والفنية والجمالية في إطار الترجمة الركحية للأحداث المسرحية. لهذا السبب، اتسعت النظريات الأدائية وتنوعت، وأصبح للأداء التمثيلي اتجاهات فنية ومناهج متعددة. الممثل المسرحي يُعتبر نسقاً علاماتياً كباقي الأنساق الأخرى كالديكور[1].

وفقًا لفلاديسلاف فيلتروسكي، فإن الممثل على خشبة المسرح يُعد بنية معقدة للإشارات التي تتضمن عناصر لغوية وغير لغوية. جميع حركات الممثل تشكل بنية إشارات مترابطة ومنتظمة هرميًا. قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الإشارات، وناقل هذه الإشارات قد يكون جسم الممثل، صوته، وحركاته، بالإضافة إلى أشياء متنوعة أخرى كأجزاء من ثياب الممثل والديكور.

قسطنطين ستانسلافسكي قسم التمثيل إلى عدة أنماط تتدرج من القاسي إلى المقبول وإلى النموذجي. هذه الأنماط هي:

[1] عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، الصندوق الوطني للرقية الفنون والآداب، الجزائر 2002، ص 122

التمثيل الاستغلالي:حيث يستغل الممثل الأدوات التقنية بشكل مبالغ فيه.

التمثيل الآلي:يعتمد على تقنيات معينة تتكرر دون تفاعل حقيقي مع الشخصية.

التمثيل التمثيلي: يقوم الممثل بتجسيد الشخصية بشكل نمطي دون عمق حقيقي.

المعايشة في الدور:وهو النمط النموذجي للتمثيل، حيث يعيد الممثل خلق الشخصية بجميع عواطفها بشكل حي وسليم في كل مرة يظهر فيها على خشبة المسرح.

في نمط المعايشة في الدور، يتمكن الممثل من إعادة تجسيد الشخصية بأبعادها العاطفية والنفسية، مما يجعل الأداء أكثر واقعية وتأثيرًا على الجمهور.

.العلامة في النص المسرحي

العلامة تلعب دورًا كبيرًا في تحويل النص من صورته الجامدة إلى صورة حية على خشبة المسرح. المسرح هو نظام من العلامات يعمل على تحويل المعنى إلى رموز ليس فقط في مضمونها العلني بل في صياغتها وشكلها أيضًا. لفهم كيفية حمل المدلول اللغوي في الصياغة المسرحية، يجب تفسير الكيفية التي تُستدل بها العلامات وتُوظف كإشارات على المسرح[1].

- **تحويل النص إلى عرض مسرحي**

إحدى التحديات الرئيسية في المسرح هي كيفية تحويل النص إلى عرض مسرحي. قراءة النص بشكل خيالي هي عملية فردية يقوم بها القارئ، ولكن هذه القراءة تبقى عرضًا خياليًا منقطعًا جزئيًا وفقيرًا لأنه لا يستخدم

[1]الأطرش يوسف،المرجع السابق ، ص 23

سوى الأشتات النصية. من أجل تقديم عرض مسرحي غني، يجب تخيل الأحداث والشخصيات والأماكن بشكل شامل[1].

4.3. النص والعرض المسرحي: من النص إلى الأداء الحي

- **التسجيل في ذاكرة القارئ**

عندما يقرأ القارئ نصًا مسرحيًا، فإن هذه القراءة تكون عبارة عن عرض خيالي يتم تسجيله في ذاكرته (1). ومع ذلك، تختلف هذه القراءة النصية المتخيلة من شخص لآخر بناءً على ثقافته وحالته الاجتماعية. في المقابل، العرض المسرحي يقدم صورة واحدة يشاهدها جميع المتفرجين، وهي صورة غير قابلة للتخيل بل واضحة ومحددة[2].

- **العملية الإخراجية**

الانتقال من النص الدرامي إلى العرض المسرحي يتطلب إعادة ترتيب العلامات وتقليص الحوارات وإجراء عمليات الحذف والتعديل. هذه العملية الإخراجية تؤدي إلى تحول تركيبة العمل السيميائي أو تقليص فاعليته لتلائم العرض المسرحي. البنية السيميائية (المعنوية) للعمل تُعاد صياغتها، ويتوقف مدى هذا التحول بشكل كبير على عدد وأهمية ملاحظات المؤلف في النص، مما يحدد الفجوات التي تحدث نتيجة حذف تلك الملاحظات ، تعتبر ملاحظات المؤلف مهمة جدًا خاصة في تحديد الأبعاد الثلاثية للشخصيات ووصف المكان[3].

- **دورالحوار**

[1] الأطرش يوسف،المرجع السابق ، ص 26

[2] هو نزل يندريك وآخرون، ديناميكية الإشارة في المسرح، تر: آدمير كوريه في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997ء ص 97.

[3] كوتل كولين، علامة الأداء المسرحي، تر أمين حسين الرباط وزارة الثقافة، القاهرة، 1998، ص15.

الحوار يلعب دورًا أساسيًا في تحديد معالم الشخصية والمكان والفعل في النصوص المسرحية. ومع ذلك، يختلف الشكل النصي عن الشكل العرضي. أثناء العرض المسرحي، لا يُعتمد على الحوار بشكل كبير، بل يكون التركيز على ما هو بصري، حيث تُشاهد الحركات بدلاً من تخيلها. هذا الاختلاف يؤدي إلى تنوع في التفسيرات بين المخرجين، خصوصًا في النقل الحرفي للنص على الخشبة، مما يؤدي إلى إنتاج نص فرعي جديد[1].

- **النص الفرعي**

في كثير من الأحيان، يكون فريق العرض أو المخرج الحديث مضطرين إلى خلق نص فرعي خاص بهم. هذا النص الفرعي يعكس رؤيتهم الخاصة ويعطيهم الحرية في تفسير النص الأصلي بطرق مختلفة. يمكن أن يكون هذا النص الفرعي نتيجة للتعديلات التي يجريها المخرج ليتناسب النص مع العرض البصري والجمهور المستهدف، مما يُظهر أن السبيل مفتوح أمام المخرجين لإبداع رؤيتهم الفريدة للنص[2].

5.3. سيمياء الممثل في العرض المونودرامي

- **الممثل وعلاقته بالعلامة**

يعتبر الممثل عنصرًا أساسيًا في المسرح، حيث يشكل الجزء الأكبر من العرض المسرحي ويعبر عن أفكار المؤلف والمخرج. يعود دور الممثل إلى العصور القديمة حيث كان يساهم في "علاج شخص مريض أو الإشراف

[1] أن أوبر سفيلد ، 2 تر: حمادة إبراهيم، مدرسة المتفرج، القاهرة، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرحالتجريبي، 1996، ص13

[2] يوري فلتروسكي، تر شاكر عبد الحميد، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص154.

على طقوس كالميلاد، والختان والزواج، والموت أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة" . إن اهتمام الباحثين السيميائيين بالممثل ينبع من دوره المركزي في العرض المسرحي[1].

- **العناصر المسرحية والتفاعل بينها**

تتداخل مع الممثل العديد من العناصر المسرحية التي تنشئ عنها مجموعة من العلامات. العرض المسرحي يتميز بغزارة إشاراته بالمقارنة مع الأعمال الفنية الأخرى، حيث يتكون من عناصر فنون مختلفة مثل الشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص . هذا التنوع يعزز من تعقيد وجاذبية العرض المسرحي.

وظيفة الممثل الأولى هي إيصال جملة من المعلومات للمتلقي. تنوع المتلقين يفرض تنوعًا في التفسير والتأويل، مما يضع الممثل أمام تحدي تجسيد علامته بصدق والإيمان بما يقوم به. يتمحور عمل الممثل حول تحويل النص المكتوب إلى أداء حي ملموس يمكن للجمهور فهمه والتفاعل معه.

المسرح عبارة عن مجموعة من العلامات، وكل عرض مسرحي يتكون من بنية معقدة من العناصر الفنية المتعددة. هذه العناصر، مثل الشعر والموسيقى والرقص، تتفاعل مع بعضها البعض ومع أداء الممثلين لتشكيل تجربة مسرحية فريدة. إن قدرة الممثل على التعبير عن مشاعر وأفكار متنوعة باستخدام جسده وصوته تعزز من تأثير العرض المسرحي على الجمهور.

الانتقال من النص المكتوب إلى العرض الحي ينطوي على العديد من العمليات الإخراجية، مثل إعادة ترتيب العلامات وتقليص الحوارات وإجراء التعديلات اللازمة. هذه العملية تساهم في خلق نص فرعي جديد

[1]ويلسون جلين، تر : شاكر عبد الحميد، سيكولوجية فن الأداء، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة، 2000، ص 63

يعكس رؤية المخرج وفريق العمل. العرض المسرحي يوفر تجربة مشاهدة موحدة لجميع المتفرجين، على عكس القراءة التي تختلف من شخص لآخر بناءً على خلفياتهم الثقافية والاجتماعية[1].

الممثل هو العمود الفقري للعرض المسرحي، حيث يساهم في ترجمة أفكار المؤلف والمخرج إلى أداء حي يمكن للجمهور التفاعل معه. المسرح كنظام من العلامات يجمع بين عناصر متعددة من الفنون المختلفة، مما يجعله وسيلة فعالة للتعبير عن قضايا وأفكار متنوعة. إن قدرة الممثل على التجسيد بصدق والإيمان بما يقوم به تعد مفتاحًا لنجاح العرض المسرحي في إيصال رسالته إلى الجمهور.

الممثل هو أحد أهم العلامات في المسرح، حيث يمثل الجزء الأكبر من العرض المسرحي من حيث التعبير عن أفكار المؤلف والمخرج. عبر التاريخ، ساهم الممثلون في "علاج شخص مريض أو الإشراف على طقوس كالميلاد، والختان، والزواج، والموت أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة" .

المسرح هو نظام معقد من العلامات، والممثل هو أحد أبرز هذه العلامات. دوره الأساسي هو إيصال جملة من المعلومات والتعبير عن أفكار المؤلف والمخرج بشكل صادق ومؤثر. يتطلب ذلك استخدام مجموعة متنوعة من المهارات والعناصر لتحقيق التناغم بين الممثل والشخصية، وبالتالي بين العرض والجمهور. من خلال الأداء الصادق، يمكن للممثل أن يخلق تجربة مشاهدة مؤثرة تعكس الحياة الواقعية وتعزز من تأثير العرض المسرحي على المتلقي. الممثل الذي يعبر بصدق وجدية عن مشاعره على خشبة المسرح يمكن أن يؤثر بشكل كبير على الجمهور. عندما يضحك الممثل بصدق أو يصرخ بخوف طبيعي، يتمكن الجمهور من تصديقه والتفاعل معه بشكل أعمق. المثال المذكور يشير إلى ممثل يضحك بصدق

[1] ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما تر: رئيف كرم بيروت، المكز الثقافي العربي، 1996، ص68.

ويصرخ بخوف حقيقي، مما يجعل الجمهور يصدق أن ما يحدث على المسرح يمكن أن يحدث في الحياة الواقعية أيضًا[1].

6.3. علامات الممثل في العرض المونودرامي

ظل التضارب حول دور الممثل في العرض المسرحي مستمرًا، حيث يرى بعض الدارسين أهمية تقليص فاعليته، معتبرين أن العناصر الأخرى تلعب دورًا كبيرًا في العرض المسرحي. في المقابل، هناك وجهة أخرى تؤكد أن الممثل هو الأساس، بينما تعتبر العناصر الأخرى مكملة ويمكن الاستغناء عنها. يعتمد المسرح على الاقتباس من معارف وبناء مشاهد هجينة تُعزى إلى السند والأمانة، وتقدم هذه الأعمال رغم ذلك على أنها عمل فني متكامل[2].

على رأس الجهة الأولى يأتي أدولف أبيا، الذي بين أهمية زيادة العلامات على خشبة المسرح للوصول إلى المتلقي بشكل أفضل، مما يقلص دور الممثل إلى دور متحرك في الصورة المسرحية. كان اهتمامه الرئيس منصبًا على الموسيقى والمسرح الغنائي، حيث اعتمد على الإخراج الإيقاعي.

رغم هذا التضارب، تبقى كل عناصر العرض عبارة عن علامات تتداخل فيما بينها لتعطي المتلقي الدلالات المناسبة لفهم العرض. يبرز دور الممثل كعنصر رئيسي يمتزج مع العلامات الأخرى لتحقيق هذا الفهم.

في المونودراما، يعتمد الممثل على السرد للتعبير عن اغتراب الشخصية وإحساسها بالوحدة. يلعب الممثل دور الوسيط الذي ينقل الشخصية إلى المتفرج، مما يجعله القناة الأولى لتواصل الشخصية مع

[1] ايلام كير، المرجع السابق ، ص68

[2] تيلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحيم، بغداد، دار المامون، 1990، ص 32.

الجمهور. بخلاف الممثل في المسرحيات العادية الذي يرافقه مجموعة من الممثلين لخلق إيقاع واحد، يتعامل الممثل في المونودراما مع مخيلته لخلق شخصيات وهمية تكون نابضة بالحياة[1].

على خشبة المسرح، يتعامل الممثل مع الإضاءة المسرحية والعناصر الأخرى كإشارات ترمز إلى أشياء أخرى. الممثل في المونودراما قادر على التناغم مع علاماته، وحتى التحول بين الشخصيات المختلفة. الأداة في العرض المسرحي يتم إرسالها من قبل المخرج ومصمم السينوغرافيا، حيث يبنيانها ويختارانها ويضعانها في النور بشكل حرفي أو مجازي على خشبة المسرح[2].

يبقى دور الممثل محوريًا في العرض المسرحي، سواء كان دوره مكملًا للعناصر الأخرى أو أساسًا لها. يعتمد نجاح العرض على التفاعل بين الممثل والعناصر المسرحية الأخرى لتحقيق تجربة متكاملة للمتلقي. في المونودراما، يبرز الممثل بشكل أكبر كونه العنصر الوحيد على خشبة المسرح، مما يتطلب منه قدرة فائقة على التعبير والتواصل مع الجمهور.

[1] تيلر جون رسل، المرجع السابق، ص 32
[2] هونزل يندريك وآخرون ، مرجع سابق، ص 97.

الفصل الثالث:

مسرحية باخرة نحو أستراليا

"ا: محمد فلاق"

الفصل الثالث: مسرحية باخرة نحو أستراليا لـ " محمد فلاق "

المبحث الأول : الفنان محمد فلاق

- **محمد فلاق" أيقونة المسرح الجزائري والفكاهة"[1]**

1.1. السيرة الذاتية

وُلد محمد فلاق في 31 مارس 1950 بمدينة أزفون في قلب منطقة القبائل الكبرى شرقي الجزائر العاصمة. أتمّ دراسته الابتدائية في أزفون، ثم التحق بمدرسة "علي ملاح" بذراع الميزان حيث أتمّ دراسته الثانوية. في سنة 1968، دخل مدرسة الفنون المسرحية في الجزائر العاصمة وتخرج منها عام 1972، ليبدأ مساره المسرحي بعروض عديدة جالت مختلف أنحاء الجزائر.

2.1. المسيرة الفنية

برز فلاق منذ شبابه في عدة أدوار بالتلفزيون والسينما، لكن أهم بروز له كان في المسرح الوطني الجزائري، حيث مثّل إلى جانب عمالقة من أمثال الراحلَيْن بن قطاف ومجوبي، وصونيا وآخرين. عقب اندلاع العنف الدموي في شتاء 1992، لجأ فلاق إلى تونس قبل أن يستقر نهائيا في فرنسا، حيث واصل رحلة التألق عبر عشرات العروض.

[1] الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي
https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%82/

3.1. أسلوبه الفني

يمتاز محمد فلاق بأسلوب سريالي وساخر وشاعري تراجيدي كوميدي في آن واحد، ويضع كل ذلك في قالب نقد لاذع مشبع بالسخرية والتهكم من سلوكيات المجتمع والراهن العام في الجزائر وفرنسا .

4.1. أعماله المسرحية[1]

محمد فلاق، بفضل موهبته الفذة وأسلوبه الفريد، قدم مجموعة من الأعمال المسرحية التي لاقت صدى واسعًا ونالت إعجاب الجمهور والنقاد على حد سواء. دعونا نلقي نظرة على بعض من أبرز أعماله المسرحية:

- **بابور أسترالي**

هذا العرض المسرحي يعكس رؤية فلاق الساخرة واللاذعة للواقع الاجتماعي. من خلال أسلوبه السريالي، يتناول فيه قضايا الهجرة والاغتراب بأسلوب كوميدي تراجيدي، يعكس معاناة العديد من الشباب الجزائريين الذين يسعون لتحقيق أحلامهم في الخارج.

- **كوكتيل خوروطوف (الأكاذيب)**

[1]الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي
https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%82/

في هذا العرض، يستعرض فلاق بشكل فكاهي تراجيدي موضوع الأكاذيب في الحياة اليومية والسياسية. يتميز العرض بمزج رائع بين الكوميديا السوداء والنقد اللاذع للمجتمع والسلطة.

- **صدمات حضارية صغيرة**

يتناول هذا العرض التفاعل بين الثقافات المختلفة والصدمات الحضارية التي تنشأ عنها. يعتمد فلاق على شخصيات متنوعة لنقل صورة واقعية ومضحكة في آن واحد عن التحديات التي يواجهها الأفراد في بيئة متعددة الثقافات.

- **إس أو إس لا باس**

من خلال هذا العمل، يعرض فلاق بأسلوبه الفريد مشكلات الحياة اليومية في الجزائر. يعالج العرض قضايا الفساد والبيروقراطية والضغوط الاجتماعية بطريقة ساخرة، تسلط الضوء على تناقضات الواقع.

- **جرجراسيك بلاد**

في هذا العرض، يعود فلاق إلى التاريخ ليعرض بأسلوب كوميدي ساخر كيفية تطور الجزائر عبر العصور. يستخدم العرض شخصيات تاريخية ومواقف خيالية ليقدم نقدًا لاذعًا للواقع المعاصر.

- **بلاد العدّاء (بلاد رانر)**

يقدم هذا العمل نظرة عميقة وفكاهية عن سباق الحياة اليومية في الجزائر. يعكس العرض التحديات التي يواجهها المواطن العادي في سعيه للبقاء والنجاح في بيئة مليئة بالصعوبات والمفارقات.

محمد فلاق[1] يمتاز بأسلوب سريالي يجمع بين السخرية والشاعرية والتراجيديا والكوميديا. يُقدّم نقدًا لاذعًا للواقع الاجتماعي والسياسي، مما يجعل عروضه ليست مجرد ترفيه، بل رسائل فكرية واجتماعية عميقة. و من خلال أعماله المسرحية المتنوعة، يعكس روح الإبداع والابتكار في المسرح الجزائري، ويستمر في إلهام الأجيال الجديدة من الفنانين.

5.1. أعماله الروائية[2]

محمد فلاق، إلى جانب مسيرته المسرحية البارزة، يُعد أيضًا روائيًا موهوبًا قدم العديد من الروايات التي عكست أفكاره ورؤاه حول المجتمع والإنسان. دعونا نستعرض بعضًا من أعماله الروائية:

- **شارع الحيتان الصغيرة(2001)**

في هذه الرواية، يقدم فلاق تصويرًا دقيقًا للحياة في الجزائر، مستخدمًا أسلوبه الساخر والواقعي لتسليط الضوء على التحديات التي يواجهها الناس في بيئة حضرية متغيرة. يجمع بين العناصر السردية والشاعرية، مما يجعل الرواية تجربة فريدة في قراءة الأدب الجزائري الحديث.

- **في الجزائر(2002)**

[1] الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي
https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%82/

[2] الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي
https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%82/

هذه الرواية تعكس تجارب فلاق الشخصية ورؤيته العميقة للمجتمع الجزائري. من خلال شخصياتها المتنوعة، يستعرض فلاق قضايا الهوية والانتماء، مسلطًا الضوء على الصراعات الداخلية والخارجية التي تواجه الأفراد في الجزائر.

- **كيف تصنع الكسكس (2003)**

يتناول فلاق في هذه الرواية موضوع التراث والثقافة الجزائرية من خلال سرد حكايات عن الطهي التقليدي. يستعرض كيفية صنع الكسكس ليس فقط كعملية طهي، ولكن كفعل ثقافي يحمل دلالات اجتماعية وتاريخية عميقة.

- **ملحق العلاقات الجزائرية الفرنسية الصغير(2003)**

في هذا العمل، يقدم فلاق نظرة نقدية لعلاقات الجزائر وفرنسا من خلال مجموعة من القصص والحكايات. يعكس الكتاب تجارب مختلفة للجزائريين في فرنسا، مسلطًا الضوء على التحديات الثقافية والاجتماعية التي تواجههم.

- **الجمل الأخيروقصص أخرى (2004)**

مجموعة قصصية تعرض تنوعًا في الأسلوب والمحتوى، حيث يتناول فلاق موضوعات مختلفة تتراوح بين الحياة اليومية والتجارب الإنسانية العميقة. يتميز العمل بأسلوبه الساخر والمباشر في الوقت نفسه.

- **موقد الأحلام البربرية (2007)**

هذه الرواية تستعرض التقاليد البربرية والتراث الثقافي الأمازيغي من خلال قصص وحكايات تنسج خيوطًا بين الماضي والحاضر. يستخدم فلاق أسلوبًا سرديًا يمزج بين الواقع والخيال، ليقدم رؤية شاملة للثقافة البربرية.

- **ميكانيكي يوم الجمعة (2010)**

يقدم هذا العمل نظرة ساخرة وواقعية للحياة في الجزائر من خلال شخصية ميكانيكي يعيش مغامرات يومية تعكس تحديات وصعوبات المجتمع الجزائري. يمزج فلاق بين الفكاهة والتراجيديا في تصويره لحياة بطل الرواية.

- **أمل.. آمال (2014)**

تدور الرواية حول حوار بين شخصين، أحدهما متفائل والآخر متشائم، لتسليط الضوء على التحديات والآمال التي تواجه الجزائر. يعكس فلاق من خلال هذا العمل رؤيته المتفائلة لمستقبل البلاد، مشيرًا إلى أن الأمل يظل دائمًا موجودًا رغم الصعوبات.

من خلال أعماله الروائية، يبرز محمد فلاق كصوت أدبي مميز في الأدب الجزائري، قادر على معالجة قضايا معقدة بمهارة فنية عالية وبأسلوب يجذب القراء من مختلف الخلفيات.

5.1. الحضور السينمائي[1]

كان لفلاق حضور سينمائي بارز، حيث مثل في فيلمي "فضل النهار على الليل" و"السيد لزهر". نال عن فيلم "السيد لزهر" جائزة أحسن ممثل رئيسي في الدورة الـ32 لحفل توزيع جوائز الأوسكار الكندي.

محمد فلاق يبقى رمزًا للفكاهة والنقد الاجتماعي في المسرح الجزائري والفرنسي، حيث يتناول قضايا اجتماعية وسياسية بأسلوبه الفريد والمميز، ليقدم صورة نقدية وساخرة عن الواقع المعاش.

المبحث الثاني : قراءة في مسرحية " باخرة نحو أستراليا (بابور أسترالي) "

1.2. مسرحية " بابور أسترالي "

"بابور أسترالي" هي مسرحية كوميدية من تأليف الكاتب الجزائري محمد فلاق. تمثل هذه المسرحية جزءًا من تراث الأدب المسرحي الجزائري وقد حققت شهرة واسعة بفضل فكاهتها ورموزها الاجتماعية القوية.

تدور أحداث المسرحية حول شخصية "بابور"، وهو شخص مثير للسخرية يتعرض لمواقف محرجة ومضحكة في محاولته للتأقلم مع الظروف المحيطة به في بلدة صغيرة. يتناول العمل العديد من المواضيع المهمة مثل الهوية الوطنية، والتحديات الاجتماعية، والتقاليد والعادات[2].

الشخصية الرئيسية، بابور، تُعَبِّر عن شخصية الإنسان العادي الذي يواجه تحديات الحياة بطريقة كوميدية، مما يجعل الجمهور يرتبط بالشخصية ويستمتع بمواقفها الكوميدية. يتميز أسلوب محمد فلاق في

[1] الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي
https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%82/

[2] غانية كباش ، ابعاد و دلالات النقد الاجتماعي و السياسي في المونولوج ، دراسة تحليلية لعينة من مونولوجات " محمد فلاق" أطروحة دكتوراه في الإعلام و الإتصال ، جامعة الجزائر 2019،2020/3، ص 158

كتابة المسرحيات بالسخرية الذكية واللغة الشعبية البسيطة التي تجعل العمل قريبًا من الجمهور بشكل ممتع.

2.2. أفكار محمد فلاق في بابور أسترالي

بابور أسترالي ليست مجرد مسرحية فكاهية بل تحمل رسائل اجتماعية وإنسانية عميقة، تعكس واقع المجتمع الجزائري بأسلوب طريف وممتع. تستحق هذه المسرحية الاعتراف بتأثيرها الإيجابي على الثقافة والأدب المسرحي الجزائري، من خلال نظرة نقدية لمسرحية "بابور أسترالي"، يمكن تحليل عدة رسائل مهمة تتناولها العمل بطريقة فكاهية وساخرة:

تركز المسرحية على مفهوم الهوية الوطنية والانتماء، حيث يُظهر الشخصية الرئيسية "بابور" محاولاته للتأقلم مع البيئة المحلية في بلده، وتظهر الصعوبات والتحديات التي يواجهها في ظل التغييرات الاجتماعية والثقافية، إذ تناول المسرحية بشكل فكاهي التقاليد والعادات الاجتماعية في المجتمع الجزائري، وكيف تؤثر هذه التقاليد على حياة الأفراد وتعقيدات التفاعل الاجتماعي[1].

كما تعكس المسرحية الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة التي يعيشها الأفراد، وكيف يتعاملون معها بطريقة فكاهية وساخرة، مما يعكس واقع الحياة بشكل كوميدي.

[1] غانية كباش ، المرجع السابق، ص 158

تعبر المسرحية عن أهمية التغيير والتحول في الحياة، وكيف يتعين على الأفراد التكيف مع التغييرات والتحديات بشكل إيجابي ومرح، تبرز المسرحية أهمية التواصل والتعاون في التعامل مع الصعوبات وحل المشاكل، حيث تظهر الشخصيات التعاونية والمتفهمة كطريقة للتغلب على الصعوبات.

بشكل عام، تعتبر "بابور أسترالي" مسرحية ساخرة تعبر عن العديد من الرسائل الاجتماعية والإنسانية بطريقة ممتعة ومثيرة، مما يجعلها عملًا مسرحيًا ذا قيمة نقدية وترفيهية في الوقت نفسه.

المبحث الثالث : الخطاب المونودرامي و تحليل مسرحية باخرة نحو أستراليا

1.3. الخطاب المونودرامي في الجزائر

أسّس عبد القادر علولة مساء 19 أكتوبر 1972 مفهوم المونودراما في الجزائر، وقد أُطلق عليها "تعبًّا مسرحيًا". بدأت بشانينيات القرف الجزائري، وبعدها ازدهرت بظهور مفهوم المونولوغ والوان مان شو، مع محمد فلاق وصونيا ومصطفى عياد. في الفترة التالية، اعتمد مصطلح المونودراما لوصف أعمال المسرحية الفردية.

تم تعريف مصطلح المونودراما في الجزائر من قبل النقاد والفنانين، ورغم ذلك، فقد فرض نفسه بشكل أكبر في بداية الألفية الثالثة، وشهد العديد من الأعمال والتجارب جدلاً حول طبيعتها وسياقها الفني. تميزت هذه التجارب بمحاولة استثارة الجمهور وتأثيره بالإضافة إلى البحث عن هوية سرحية جزائرية أصيلة[1].

ومع إنتاج مسرحية "جيلبلي زين ابتدات" بإخراج مصطفى عياد في 1986، بدأت المونودراما في الجزائر تحقق تقدمًا، وشهدت إنتاج العديد من الأعمال المونودرامية مع تولي إدارة مسرح بجاية في 1989 وعلى مدار السنوات اللاحقة.

شهدت الممارسات المونودرامية نموًا كبيرًا في العقد الأخير، مع تأسيس مسارح في مناطق مثل الأغواط، وشهدت ازدهار الإنتاج والإخراج والإبداع بفضل جهود الفنانين مثل توفيق مزعاش والعمري كعواف وسفياف عطية، واستثمار الطاقات الفنية المتميزة.

مع إلغاء الإنجاز منذ عقود، يظل النقاش حول مفهوم المونودراما وتصنيفها مستمرًا، ففي الجزائر تتنوع وجهات النظر بين تسميتها بـ"مونولوغ" أو "التعبتَ المسرحي"، وتبقى تلك التسميات موضوع جدل ومناقشة بين الفنانين والنقاد.

يعتمد أسلوب المونودراما في الجزائر على الخطاب الفكاهي الساخر، وتعتبر المونودراما والوان مان شو وسيلة لتعبير عن الهوية والقضايا الاجتماعية، ويُبرز دور الكلمة والخطاب في صياغة المحتوى الفني والثقافي.

2.3. الخطاب المونودرامي عند فلاق

[1]رأس الماء، عيسى. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران ،2007- ص 41

الخطاب المونودرامي لمحمد فلاق يستند إلى تجسيد الواقع في أعماله المسرحية والروائية، ما جعله يتألق في عروضه بأسلوب سريالي وساخر وشاعري. يجمع هذا الأسلوب بين النقد اللاذع والسخرية في تصويره لسلوكيات المجتمع في الجزائر وفرنسا.

إضافةً إلى كونه مسرحيًا، كتب العديد من الروايات التي تعكس الواقع الاجتماعي والثقافي الحديث. يستمد محتوى أعماله من تجاربه الشخصية واليومية، ويقدمها بأسلوب مميز يجمع بين الواقعية والابتكار اللغوي والفني.

في عروضه المسرحية، يركز فلاق على تناول مواضيع هامة تتعلق بالمجتمع والثقافة، وذلك من خلال شخصياته الساخرة والتعبير الكوميدي الفني. يعتمد على السخرية والنقد لتصوير واقع المجتمع وإشارة إلى نقاط ضعفه وتحدياته بطريقة مرحة وفنية[1].

النقاد يصفون أعماله المسرحية بأنها منصة تعبيرية تنقل الرسائل والأفكار بشكل ساخر وفكاهي، مع التركيز على تقديم تجارب تفاعلية تعبر عن السعادة والنشاط الإيجابي. وهذا ما يجعل خطابه الفكاهي يتخطى حدود النقد الاجتماعي ليصبح أداة ترفيهية وتعليمية في آن واحد.

3.3. تحليل مسرحية باخرة نحو أستراليا

مسرحية "باخرة أستراليا" تعتبر إحدى الأعمال المهمة في خطاب المونودراما في مسرح محمد فلاق، نظرًا للسياق التاريخي والسياسي الحاسم الذي كانت تستعرضه خلال فترة معينة في تاريخ الجزائر (1993 - 2001).

[1] هوادف رابح، د عيسى أحمد ، آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق- تجربة "باخرة نحو أستراليا" أنموذجًا ، جامعة عبد الحميد إبن باديس ، مستغانم ، الجزائر ، 2020 ، ص 282

اللافت في هذه المسرحية هو عدم الاعتماد على نص محدد مُعَدًّا مسبقًا، حيث اعتمد محمد فلاق على قصص بسيطة يؤديها بطريقة ابتكارية، كما يتداخل بشكل مباشر في عملية سرد الحكاية التي تُؤطرها زمنًا ومكانًا واضحين.

تعتمد المسرحية على وصف سريع ومباشر ومفعم بالحيوية، ما يشجع المتلقي على متابعة تفاصيل القصة بشغف وفضول، حيث يُسلط الضوء على تفاصيل مهمة تُسهم في بناء الأحداث الدرامية. يُعزى ذلك إلى تقنية الاسترجاع "فلاش باك" التي تُستخدم بشكل مميز في المسرحية، حيث تحدد زمن الحدث في الأربعينيات من القرن الماضي في قرية ريفية جزائرية تابعة للقبائل، مما يُسلط الضوء على الحياة البسيطة والتحديات التي تواجهها.

الأسلوب اللغوي في المسرحية مميز بارتفاع مستوى النبض اللغوي بشكل ساخر، حيث يُظهر الكثير من التفاصيل بكلمات سهلة وواضحة ومباشرة. يتميز الوصف بالومضة المختصرة، ما يُشعر القارئ بالحيوية والمتعة، حيث يتم تصوير كيفية كره والد الشخصية للحياة في الريف الجبلي القبائلي بطريقة ساخرة ومفعمة بالتفاصيل، مما يُسلط الضوء على الحالة البدوية والروتينية في القرية.

تقدم المسرحية تحليلًا نقديًا مدروسًا يعتمد على استمرارية الأحداث بشكل سريع ومتسارع، مع تركيب متقن للعقد الجزئية التي تُشير إلى مواضيع مختلفة مثل الوضعية واللغة والهوية الثقافية، مما يُعزز من تجربة القارئ ويثير تفاعله مع المحتوى الدرامي.على استمرارية الأحداث بشكل سريع ومتسارع، مع تركيب متقن للعقد الجزئية التي تُشير إلى مواضيع مختلفة مثل الوضعية واللغة والهوية الثقافية، مما يُعزز من

تجربة القارئ ويثير تفاعله مع المحتوى الدرامي.ما يُلفت الانتباه في مونودراما "باخرة نحو أستراليا" هو استنادها إلى نص مُعد مسبقًا، حيث اعتمد مسرح البندقية على قصص بسيطة يؤديها الممثل بشكل فردي، ويدخل الممثل مباشرة في عملية سرد حكاية محددة زمنيًا ومكانيًا واضحًا في العالم، مما يجعل الجمهور ينغمس بسلاسة في تفاصيل القصة المتتابعة .

يُسعى مسرح البندقية من خلال فلبش باث، التقنية المعمول بها بشكل متقن في الوثائقية، إلى إرساء قاعدة أولية لأرضية البناء الدرامي، حيث ينطلق من وصف سريع ومباشر في شكل تبليغي وسردي برتكم إلى تحليل لغوي فردي يعزز المشهد بشكل ملموس، وذلك بتقنية استرجاعية تعكس الزمن والمكان بوضوح في أربعينيات القرن العشرين، في قرية ريفية جزائرية تتبع للقبائل، تظهر توليفة كوميدية تثير الضحك بأسلوبها الساخر، حيث يتم تصوير التفاصيل بشكل مباشر وواضح باستخدام كلمات بسيطة، ويتم اختصار الأحداث من خلال أسلوب الومضة. يُسلط الضوء على كراهية والد الشخصية للحياة في الريف، محدودة بالمسجد والعنزة والأمور اليومية البسيطة، وكيف جاءت الشاحنة لجمع ممتلكاتهم للمغادرة.

يُصوّر عدد الدجاج والديوك كرمز للأسرة الجزائرية والثقافة الذكورية، مع لمسة ساخرة تُبرز تفاقم الفقر والأوضاع المعيشية الصعبة، ويُوجه الوصف أيضًا للأم السمينة وصورة المرأة الجزائرية المحصورة في المنزل ومهماتها المنزلية. يُظهر أيضًا الرغبة في الرحيل نحو حياة أفضل، مع تمسك شخصية بالظروف الصعبة والتضحية من أجل البقاء مع أحبائهم، ويعكس ذلك الوفاء للتقاليد القديمة .

الصورة 1 فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يعرض موقف الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد

تتجاوز هذه التفاصيل الفكاهية، لتدخل عالمًا فنيًا رمزيًا ساخرًا، يظهر موهبة فلبئ الفنية في التلاعب بدلالات الكلمات، ويُصوّر بشكل موجز لحظة المغادرة من القرية.

بدأت رحلتهم في البادية، محملين بعبء الرحيل والبحث عن مكان للانتماء. محمد فلاق، بأسلوبه المميز وقدرته على خلق الحميمية، جذبنا منذ البداية إلى عالمه المثير والمليء بالمفاجآت غير المتوقعة. من خلال تصويره البسيط والمباشر لأكثر من مائتي كيلومتر من التحديات والصعاب، أدخلنا إلى عالم يعانق الحقيقة بكل جرأة.

وصولهم إلى حي القصبة العتيق في الجزائر العاصمة كان بداية لرحلة جديدة، حيث استقبلهم العم رابح بحفاوة ودفء. تتلاقى الأجيال والثقافات، وتنبثق القصص المثيرة من كلماته الساحرة. براعته في خلق الحميمية ليست مجرد دعابة أو تسلية، بل هي رحلة مشتركة نتعلم منها ونستمتع في الوقت نفسه.

من خلال مسرحياته المثيرة مثل "باخرة أستراليا"، ينقلنا فلاق إلى عوالم متعددة تتناول قضايا الهوية والدين والتعليم بأسلوب مبتكر وساخر. يتلاعب بالغة والثقافة بمهارة، مضيفاً لوحات درامية تعكس تحديات المجتمع بأسلوب مفعم بالحيوية.

بكلماته وحركاته المميزة، يروي لنا فلاق قصة مليئة بالتفاصيل الصغيرة التي تصور حياة الناس بواقعيّة. ينقلنا ببراعة من فكرة إلى أخرى، من الضحك إلى التأمل، محاكياً تجارب الحياة بأسلوبه الفريد.

رحلة محمد فلاق في عالم الفن والمسرح ليست مجرد رحلة تسلية، بل هي تجربة تعليم وتأمل في عمق الإنسان وتعقيداته.

محمد فلاق يأخذنا في رحلة مدهشة ومثيرة عبر الزمن، حيث يمزج بين الفكاهة والواقعية في سرد تفاصيل ملحمة حياته. يتحدث بسرعة فائقة عن فترة الاستعمار وكيف تم سجن والده لمدة ثلاث سنوات بسبب انضمامه للثورة. يضفي على هذه الحقبة من الزمن لمحة هزلية، حيث يروي بكوميديا غريبة كيف ارتاحت والدته من الحياة الزوجية وتوقعت الاستدراك بعد خروج والده من السجن بسبب زيادة عدد الأولاد.

تاريخ الاستقلال يأتي وهو يتلاشى بشكل مبهم في روايته، حيث يقلب المفهوم التقليدي للاستقلال بطريقة ساخرة ومظلمة في الوقت نفسه. يستخدم رموزه ولغته الجسدية ببراعة، تفاعلاً مع الجمهور يعكس دلالات سياسية واجتماعية عميقة.

يستكمل فلاق رحلته بالحديث عن تدهور مستوى التعليم بعد الاستقلال، وكيف حصل على شهادة التعليم الابتدائي في عمر الثامنة عشر. يصف بانكسار ملامحه وخطواته المتكسرة مع تعبيره عن الإحباط، ينقلنا إلى مشهد فارغ اجتماعياً حيث يتسيد الكرة في الشوارع كملاذ وحيد للشباب.
بطريقته الساخرة والسوداوية، يرسم فلاق صوراً ترجمية لفشل المجتمع في التأقلم مع الظروف الصعبة بعد الاستقلال، مما يثير التساؤلات والابتسامات المريرة لدى الجمهور.

في "باخرة نحو أستراليا"، يبرع محمد فلاق في تقديم لمحات كوميدية مليئة بالتوصيفات الساخرة والمثيرة. يستخدم براعة فنية في التشبيه والتحوير ليعزز رسالته الساخرة بطريقة ذكية.

مثلاً، عندما يصف الأنف غير الجميل لعاشق جميلة بأنه مثل "النقائق غير الحلال"، يُطلق رمزية ساخرة تعبر عن صراعات الدين والمعاني الفلسفية المتعلقة بالحلال والحرام. هذا التحوير الكوميدي ينقلنا من الومضة الساذجة المضحكة إلى العمق الفلسفي، مما يجعل الرسالة تحمل قيماً دلالية متعددة.

باستخدام هذه الأساليب الساخرة والمتقنة، يتلاعب فلاق بالألفاظ والصور الشفهية بمهارة، مما يضيف لخطابه لمسة من الغموض والتعقيد. يُظهر كيف يمكن للتعبير اللفظي أن يحمل معاني مختلفة تعبر عن الأفكار والرؤى المعقدة، ويسلط الضوء على دور اللعب الكلامي في تحقيق أهدافه الساخرة بشكل ممتع ومفهوم.

هذا الأسلوب الفكاهي المتقن يعكس العلاقة المتناقضة بين اللغة المعيارية واللغة اللهجية، وكيف يمكن للخطاب الشفهي أن يكون مرتبطاً بالمعاني الخفية والأفكار المعقدة، ما يجعل من تجربة الاستماع والتفاعل مع عروض فلاق تجربة غنية وممتعة في نفس الوقت.

محمد فلاق يتناول براعة وفكاهة موضوع أنسنة الحب في مسرحيته "باخرة نحو أستراليا"، بأسلوب جزائري فريد. يُظهر كيف يمكن أن تتحول قصة الحب إلى صراع عائلي مروع، حيث يصف بإتقان تصرفات عاشق جميلة وتفاعله مع عقوبات والدها القاسية. يوظف الحركات التمثيلية ببراعة، ويعتمد على التعبيرات الوجهية ووصف الحالة الزمانية للمشهد بدقة، دون الحاجة لأي ديكورات معقدة.

من خلال روايته الكوميدية، ينتقل فلاق من الموضوع الرومانسي إلى الصراعات العائلية بطريقة تجمع بين السخرية والواقعية. يصوّر الشارع والمجتمع بشكل واقعي، مما يجعل المتلقي يتفاعل مع الحبكة بشكل شديد ويعيش التجارب بشكل حميمي.

ومن خلال استخدامه لأسلوب "ذات يوم..." وآلية الفلاش باك، يضيف فلاق عمقاً وتشويقاً للقصة، مما يجعل التفاعل مع العمل المسرحي أكثر إثارة واستمتاعاً. يظهر مهارته في التنقل بين مختلف الأحداث والحكايات، وفي تقديمه للشخصيات بشكل ملموس وحقيقي، ما يضفي على عرضه طابعاً استثنائياً وممتعاً للمشاهد.

تتدافع الأحداث باستمرار منطقي، يتحلل من حين لأخر أسلوب الحكي على طريقة " ذات يوم... ".. وهو أسلوب المونولوج الحكائي عموما، لكن عند فلاق في " باعرة نحو أستراليا " يوظفه بشكل يثير التوقع وعلق عنصر التشويق والمفاجأة يدعمه بما يعرف بآلية الاسترجاع " الفلاش باك ".. في أغلب نقاط الربط بين حكاية وأخرى لديه.. تحده يكثر منه في محطات عديدة.. وهو شحنة جيدة لطاقة الكلام في المونودرام عموما.. تحاور في ذلك بين ضمير المتكلم الذي يستولي على جوهر الحكي ويوظفه هنا فلاق كما لو كان تقنيةبوح تكشف للمكنون الداخلي.. حين يوظف القسم على مؤداه الحكائي بقوله " والله.. أو... والله العظيم" بين حكاية وأخرى بصوت حاد تحكمي ينقص من دلالة القسم معنوياً.. كما لو أنه لا يقصد القسم من وجهة نظر إيمانية شخصية لديه.. لينتهي بذلك حلق أسلوب التصديق على طريقة الجزائريين.. وبين ضمير المخاطب الافتراضي الذي يستدعيه بشكل سريالي ، خاصة في شخصية الكلب، التي أخذت مساحة هامة جدا من المسرحية، حيث جرى تحويل عاشق جميلة إلى كلب عن طريق خلطة سحرية.

الشخصية الكلب في مسرحية "باخرة نحو أستراليا" تعكس تحديات وعقبات المجتمع الجزائري في تحقيق طموحاته المدنية والاجتماعية. يُظهر فلاق من خلال هذه الشخصية كيف تكون الشخصيات المتواضعة والمهمشة في المجتمع محدودة الفرص وغير قادرة على تحقيق حقوقها الأساسية.

عندما يستمر العاشق في محاولاته لإقناع والد جميلة بتزويجه إياها دون جدوى، يعكس ذلك عدم القدرة على تحقيق الأماني والطموحات بسبب التحيزات الاجتماعية والثقافية والدينية التي تحد من حرية الاختيار والتنقل الاجتماعي.

الصورة 2 فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يقارب مسألتي الانتماء والإيديولوجيا

وعندما يعاني العاشق من الضرب والاعتداءات بسبب علاقته بجميلة، يتعرض للإهمال الطبي والنقص في المستشفيات، مما يُظهر تدني مستوى الرعاية الصحية والتقنية في البلاد ومن خلال تغير دين العاشق بحثاً عن الحلول والهدوء النفسي، يُظهر فلاق مدى التشتت والاضطرابات الاجتماعية والدينية التي يمكن أن تؤثر على الأفراد في المجتمع.

يُستمر الاهتمام بمسألة الأسماء والهويات، وتتفاقم هذه المسألة حتى يصل إلى تسويق السحر الأسود بعد فشل معجزة عيسى. يقرر العاشق لجميلة الاستعانة بسحرة موريتانيين، مما يُشكل مشكلة تفكيرية. يُذكر فلاق بتجربته السابقة في مونودرام حيث لعب دور ساحر مغربي، وكان لديه تحديات مع الجمهور المغربي بسبب دلالة السحر على القضايا السياسية. في هذه القصة الجديدة، يستخدم فلاق فلاش مستقطع ليروي التحول السحري، ويُبدع في توظيف الصوتيات الهزلية كجزء من الدراما، مما يجسد تفاعلًا مبتكرًا مع عدم توفر التكنولوجيا المناسبة في المسرح الجزائري. يستخدم الصوتيات الساذجة لإضفاء عنصر الفكاهة والتواصل مع الجمهور، مما يعيد بناء الحميمية معهم.

فيما بعد، يتحول العاشق إلى كلب بطريقة فنية رائعة، مظهرًا براعة فلاق في التشخيص المسرحي. يُظهر الكلب الروح العاشقة لجميلة، ويُسلط الضوء على تناقضات مفهومية وتشويقات تُعزز الأحداث، حيث يُجسد الكلب دور العاشق المغرم مختبئًا خلف هوية الكلب. ومن هنا، تتوالى الأحداث بشكل مثير ومفاجئ، مما يجعل الجمهور يشعر بالتوتر والاندفاع.

تعمد فلاق في هذا السياق إلى استخدام أسلوبه المعروف في المقارنة بين الجزائريين والفرنسيين، وهو العنصر الذي يُشكل النواة في معظم أعماله المونودرامية. يُظهر كيفية تعامل الجزائريين مع الكلاب بشكل عنيف، معتبراً ذلك تعبيراً عن ثقافة العنف المتأصلة في الثقافة. في المقابل، يصور كيف يُعامل الفرنسيون الكلاب بطريقة حنونة تصل أحياناً إلى التفاعل الجنسي معها، ويستخدم هذا التناقض كرمز لتمييز الثقافات والقيم.

يقوم فلاق بسرد مواقف تُظهر الفرق بين المجتمع الجزائري والفرنسي، بما في ذلك تصوير زيارة بوتفليقة السابقة إلى فرنسا كزيارة عطلة، وكيف كانت هناك تفاوتات كبيرة في التعامل والتقدير بين الجانبين. يُسلط الضوء على الاختلافات السياسية والثقافية بين البلدين، ويتناول القضايا الحساسة بطريقة تربك الجمهور وتجعله يفكر بعمق في الأمور المطروحة.

بالإضافة إلى ذلك، يعرض فلاق قصة زواج جميلة وتحول حياتها إلى واقع مرير، مما يركز على تعقيدات الحياة الاجتماعية والثقافية في الجزائر. يجسد بأسلوبه الفني الحرفية في التمثيل، ويستخدم التشويق والاستفزاز لجذب انتباه الجمهور وإثارة تفاعلهم مع العرض. تُعزز هذه الطريقة من قدرة فلاق على إيصال رسالته السياسية والاجتماعية بطريقة قوية وفعالة.

إنما تقدم هذه الفنية الاستعراضية البارعة مصارف عباقرة، إذ يجب على فنان المونودراما أن يمتلك فهمًا عميقًا لعقول الجمهور، فالتفاعل الجماعي يُشكّل نفسية متلقي المشهد، وهو ما يتقنه فلاق بطريقة استثنائية. يُظهر هذا الأداء روعته في توجيه الانتباه نحو تشجيع الفنانين، موجّهًا النقد نحو المتلقي وتحميله مسؤولية تجربته الفنية، مع انتقاده للنفاق المحتمل في تفاعل الجمهور مع الفنان.

تعمد فلاق ببراعة استثنائية اختيار اللحظات الحاسمة، ويُظهر ذلك بطريقة فنية ارتجالية دقيقة، مما يثير استفزاز ثقافة المشاهد الجزائري، بالرغم من أنهم قد لا يفهمون الرسالة بالضبط. يواصل فلاق مقارناته المثيرة بين ثقافة المشاهد الفرنسي والجزائري، مما يعكس بشكل فكاهي الفروقات الثقافية في التفاعل مع الفن.

ومن خلال توجيه انتقاداته وتحليلاته الساخرة، يُسلّط فلاق الضوء على مشاكل التلقي الثقافي في المجتمع الجزائري، مما يبرز أهمية دور الفن والفنان في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي. يُظهر كيفية تعامل المتلقي الجزائري مع الأداء الفني، ويسلط الضوء على الحاجة إلى التعلم والتطوير في تفاعل المشاهد مع الفن.

يعكس خطاب فلاق أيضًا مستويات الانتقاد الاجتماعي والثقافي في المجتمع الجزائري، من خلال مشاهدته للموروث الديني وتأثيره على التفاعل الاجتماعي والأسري. كما يتطرق للأوضاع السياسية والأمنية بطريقة ساخرة، معبرًا عن تشوش الهويات والضغوط الاجتماعية التي تؤثر على الحياة اليومية للأفراد في المجتمع الجزائري.

إذًا، يعكس خطاب فلاق في مونودراماته مجموعة من الرؤى العميقة حول التفاعل الثقافي والاجتماعي، مما يجعله لاعبًا مهمًا في تشكيل الوعي الجماهيري والمساهمة في الحوار الثقافي والفني في الجزائر.

في تأليفه الساخر، يُلقي فلاق الضوء على تفاصيل السيطرة والرقابة الأمنية في المجتمع الجزائري. يصوّر كيف أن نصف الشعب يُستخدم كأداة للرقابة على النصف الآخر، مما يجعل الجزائر تبدو كأنها مجرد آلة رقابة عن كل مظهر من مظاهر الحياة، سواء في الأماكن العامة مثل المقاهي والعمل، أو في الأماكن الخاصة مثل فراش النوم. ويضيف فلاق لمسة فكاهية عندما يعتبر أن عدم الحديث عن السياسة حتى وإن كنت وحدك يُعتبر موافقة غير مقصودة على هذا النظام الرقابي.

ويُواصل فلاق توجيه انتقاداته لأجهزة الأمن القمعية في المجتمع، مستعرضًا كيف كانت تستخدم لقمع الحريات ومظاهر الاحتجاج، وكيف كان يُضرب المتظاهرين بقسوة. كما يعكس الفجوة بين المطالب الحقيقية للحرية وتعقيدات الوضع السياسي والاجتماعي في البلاد، بطريقة ساخرة ومن خلال تفاصيل واقعية.

وفي رؤية فلاق للأحداث التاريخية والسياسية، يُظهر كيف كان النظام السابق يسعى للسيطرة الكاملة على الحياة العامة والخاصة، وكيف كان يُستخدم القمع والرقابة للحفاظ على السلطة. يُركز على الصراعات الداخلية والاجتماعية، ويتناول بنقد ساخر التفاصيل القمعية التي كانت متواجدة في المجتمع، مع إلقاء الضوء على الحاجة الملحة للحرية والتغيير.

وفي النهاية، يُستخدم فلاق أسلوب الفلاش باك ليُعيدنا إلى ذكرياته وتجاربه الشخصية، معبّرًا بشكل مفعم بالسخرية والحزن عن الماضي القمعي والضغوط الاجتماعية، مما يجعل مشاهد المونودراما تنعكس كصورة للواقع بأسلوب ساخر ومحاكاة فنية دقيقة.

في هذه الجزئية من المونودراما، يركز فلاق على تكوين الصورة الذهنية للمتلقي من خلال إكمال الأجزاء الناقصة من الدلالة، وذلك عبر استخدام مقارنات متناقضة وإقحام الصفة في المقارنة. يوصل فلاق برسالته المقصودة عبر تقديم صور ذهنية عن الأمير عبد القادر وصدره المحمل بالنياشين، الأمر الذي يُمثل موضوعًا شائعًا ومألوفًا لدى الجزائريين. يصوّر فلاق براعة في التمثيل والسرد هذا الأسد الجائع والمزيل في حديقة الحيوانات الجزائرية كرمز للواقعية المريرة للوضع السياسي والاجتماعي في البلاد.

ويستخدم فلاق أسلوبًا ساحرًا في تمثيله لهذه الصور الذهنية، مثلما يصور الزوار داخل القفص وهم يستفزون الأسد بطريقة مضحكة وساخرة، مما يعكس تعقيد العلاقة بين الحكام والشعب والطريقة التي يتم بها احتكار السلطة والخيبات التي تليها. يتميز فلاق بإدراك عميق للسيميائيات والرموز السياسية، حيث يرتبط تمثيله بأسلوب الأدباء المعروفين والمشهورين مثل "ألبير كامو" وتوفيق الحكيم، مما يضيف طبقات من العمق والتعقيد للرسالة التي يحاول توصيلها.

ويظهر فلاق توجهاته السياسية والأيديولوجية بوضوح في هذه المشهدية، حيث يرتبط الحديث عن الأسد ورمزيته بالحكم الديكتاتوري والتمثيل السياسي المزيف، مما يجعل هذه اللحظات في المونودراما لا تخلو من التوجهات الفكرية والسياسية العميقة التي يحاول فلاق توصيلها إلى الجمهور.

خاتمة

خاتمة

الخطاب المونودرامي في تجربة مسرحية محمد فلاق أداة إبداعية وتفكيرية ومقاومة، حيث يتجاوز حدود الكتابة الدرامية التقليدية ويتجه نحو بحث مسرحي شامل يستكشف القضايا الاجتماعية والسياسية بعمق. يستخدم الخطاب المونودرامي آليات وظيفية متقدمة في النطق والأداء المسرحي، مما يسمح له بتحديد شروط وجوده دون الالتزام بالمعياريات اللغوية أو الشعرية أو الفكرية.

أحد أهم مظاهر هذا الخطاب هو قدرته على إحداث قطيعة وتداخل مع الأبعاد السوسيوثقافية والسياسية واللغوية. يتناول بشكل حاد الوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر ويسلط الضوء على التناقضات من خلال استخدام المفارقات والمبالغات السوداوية. بالإضافة إلى ذلك، يتميز بتنوع وتعددية المواضيع المطروحة، مثل الديمقراطية وحرية التعبير والتفكير، دون الكشف المباشر عنها.

الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق يُظهر أيضًا مهارة فائقة في تجسيد الشخصيات الكاريكاتورية واستخدام الوجوه المعبرة بشكل قوي. يجمع بين العناصر الدرامية والكوميدية بشكل متقن، مع التركيز على لعبة الكلمات والتشابكات الاجتماعية والسياسية. بذلك، يعتبر هذا الخطاب أداة فعالة لتحليل وتقديم المجتمع والتاريخ بشكل مبتكر ومثير للجدل.

المراجع و المصادر

المعاجم

1. إلياس ماري، قصاب حنان المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط/2 2006.

2. حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.

الكتب

1. د. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما تاريخها، الشارقة.

2. د. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

3. طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، الجزائر، دار القدس، 2011.

4. أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1976.

5. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1989)، ج5، دار الغرب الإسلامي، ب وت، 1998.

6. نعمان عاشور، المسرح والسياسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

7. عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، دار البشير للنشر، عمان، الأردن، 1988.

8. مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

9. صبحة أحمد علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، 2000.

10. غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا 1967-1990، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، 1996.

11. رياض عصمت، المسرح العربي (سقوط الأقنعة الاجتماعية)، ط7، من منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

12. فهمي جدعان، حصاد القرن المنجزات العلمية والإنسانية في القرن 22.

13. د. حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سوريا (1967-1988)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

14. عبد الرحمن حمادي، تاريخ المسرح السياسي في الغرب، يومية الجماهير، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حلب، جوان، 2011.

15. سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر (الموسوعة الصغيرة 04)، من منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

16. أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

17. عرسان علي عقلة، سياسية في المسرح، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

18. محمد عبد المنعم، الأدب والفن، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3148، مصر 2010/10/08.

19. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد 24، الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 1996.

20. فاخوري حنا وخليل جر، تاريخ الفلسفة العربية، مؤسسة بدران، بيروت، 1966.

21. د.حازم عبد المجيد إسماعيل، استراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 2016.

22. محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر.

23. فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا 1989.

24. عبد الرحمن بن زيدان، التحريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

25. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت، 1998.

26. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، الصندوق الوطني للرقية الفنون والآداب، الجزائر 2002.

27. هونزل يندريك وآخرون، ديناميكية الإشارة في المسرح، تر: آدمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

28. كوتل كولين، علامة الأداء المسرحي، تر: أمين حسين، الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 1998.

29. أن أوبر سفيلد، 2 تر: حمادة إبراهيم، مدرسة المتفرج، القاهرة، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.

30. يوري فلتروسكي، تر: شاكر عبد الحميد، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، دار المعارف، القاهرة، مصر.

31. ويلسون جلين، تر: شاكر عبد الحميد، سيكولوجية فن الأداء، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، 2000.

32. إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996.

33. تيلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحيم، بغداد، دار المأمون، 1990.

المذكرات والمجلات

1. مجلة الحياة المسرحية، العدد 65، 2008، سوريا، دمشق.

2. دحو محمد أمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري - مقاربة سيميائية لمونودراما المتردد لدين الهناني جهيد، (أطروحة دكتوراه)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2811-2819.

3. أحمد يوسف عزت، مفهوم الباتفيزيقا وأدب المونودارما محاولة تأصيل، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا.

4. غانية كباش، أبعاد ودلالات النقد الاجتماعي والسياسي في المونولوج، دراسة تحليلية لعينة من مونولوجات "محمد فلاق"، أطروحة دكتوراه في الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2020/2019.

5. رأس الماء، عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2007.

6. هوادف رابح، د عيسى أحمد، آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق - تجربة "باخرة نحو أستراليا" أنموذجًا، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2020.

7. د. محمد مصطفى، رحيل سعد أردش... أحد رواد المسرح المصري، جريدة العرب الدولية، العدد 10792، القاهرة، 16 يونيو 2008.

المصادر الأجنبية

1. Martine David, Le Théâtre, Belin, Paris, 1995.

المو اقع الإلكترونية

1. ويكيبيديا، صامويل باركلي بيكيت، https://ar.wikipedia.org/wiki/صمويل_بيكيت

2. ويكيبيديا، يحيى بن مبروك، https://ar.wikipedia.org/wiki/يحيى_بن_مبروك

3. ويكيبيديا، حاج عبد الرحمن، https://ar.wikipedia.org/wiki/حاج_عبد_الرحمن

4. الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي، https://www.tna.dz/amo-team/عبد-القادر-علولة/

5. الموقع الرسمي للمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي، https://www.tna.dz/محمد-فلاق/

6. TNA.DZ، https://www.tna.dz/amo-team/عبد-القادر-علولة/

الفهرس

مقدمة 1

الفصل الأول : المونودرام و تجلياته في المسرح الجزائري. 1

المبحث الأول : مدخل إلى المونودرام (نشأته و تطوره) 1

1-1 تمهيد: 1

1-2 نشأة المونودرام : 2

1-3 تطور المونودرام : 5

1-4 إنحدار المونودرام و نهوضه مرة اخرى : 6

المبحث الثاني :سيكولوجيا الشخصية في المونودرام 8

1-2 تمهيد 8

2-2 الشخصية في المونودرام: 10

2-3 الملامح النفسية للمونودارما: 12

2-4 الملامح النفسية في المونوداراما 13

المبحث الثالث : تجليات المونودارما في المسرح الجزائري 15

1-3 الجذور التاريخية للمسرح الجزائري: 16

2-3 أهم رواد المسرح الجزائري 17

الفصل الثاني: النقد السياسي في المونودرام. 24

المبحث الأول : مدخل في النقد السياسي..... 24

1.1. النقد السياسي 24

2.1. علاقات المسرح بالسياسة..... 25

3.1. المسرحية السياسية..... 26

المبحث الثاني: نشأة المسرح السياسي العربي 29

1.2. الإرهاصات الأولى للمسرح السياسي العربي :..... 29

3.2. رواد المسرح السياسي : 34

المبحث الثالث : أبعاد المسرح السياسي (السيميولوجيا و المونودرام) 40

2.3. التشكيل المسرحي 43

3.3. التشكيل المسرحي 43

4.3. النص والعرض المسرحي: من النص إلى الأداء الحي..... 50

5.3. سيمياء الممثل في العرض المونودرامي 51

6.3. علامات الممثل في العرض المونودرامي 54

الفصل الثالث: مسرحية باخرة نحو أستراليا لـ" محمد فلاق " 57

المبحث الأول : الفنان محمد فلاق 57

1.1. السيرة الذاتية..... 57

2.1. المسيرة الفنية..... 57

3.1. أسلوبه الفني..... 58

4.1. أعماله المسرحية..... 58

5.1. أعماله الروائية..... 60

المبحث الثاني : قراءة في مسرحية " باخرة نحو أستراليا (بابور أسترالي) " 63

1.2. مسرحية " بابور أسترالي "..... 63

2.2. أفكار محمد فلاق في بابور أسترالي..... 64

المبحث الثالث : الخطاب المونودرامي و تحليل مسرحية باخرة نحو أستراليا 65

1.3. الخطاب المونودرامي في الجزائر 65

2.3. الخطاب المونودرامي عند فلاق 66

3.3. تحليل مسرحية باخرة نحو أستراليا 67

خاتمة..... 80

ملخص

يُعد الخطاب المونودرامي في تجربة مسرحية محمد فلاق أداة إبداعية ومقاومة، تتجاوز الكتابة الدرامية التقليدية نحو بحث مسرحي شامل يستكشف القضايا الاجتماعية والسياسية بعمق. يستخدم هذا الخطاب آليات متقدمة في النطق والأداء المسرحي، مما يتيح له تحديد شروط وجوده دون التقيد بالمعياريات التقليدية. يسلط الضوء على التناقضات الاجتماعية والسياسية في الجزائر من خلال استخدام المفارقات والمبالغات السوداوية. يتميز بتنوع المواضيع مثل الديمقراطية وحرية التعبير، ويجمع بين العناصر الدرامية والكوميدية بشكل متقن.

الكلمات المفتاحية :الخطاب المونودرامي، القضايا الاجتماعية، محمد فلاق.

Résumé:

Le discours monodramatique dans l'expérience théâtrale de Mohamed Fallaq est un outil créatif et résistant qui dépasse l'écriture dramatique traditionnelle pour explorer en profondeur les questions sociales et politiques. Ce discours utilise des mécanismes avancés de prononciation et de performance théâtrale, lui permettant de définir ses conditions d'existence sans se conformer aux normes traditionnelles. Il met en lumière les contradictions sociales et politiques en Algérie en utilisant des paradoxes et des exagérations sombres. Il se distingue par la diversité des sujets abordés, tels que la démocratie et la liberté d'expression, et combine habilement des éléments dramatiques et comiques.

Mots-clés : discours monodramatique, questions sociales, Mohamed Fallaq.

Abstract:

The monodramatic discourse in Mohamed Fallaq's theatrical experience is a creative and resistant tool that transcends traditional dramatic writing to deeply explore social and political issues. This discourse employs advanced mechanisms of speech and theatrical performance, allowing it to define its existence conditions without adhering to traditional standards. It highlights social and political contradictions in Algeria through the use of dark paradoxes and exaggerations. It is characterized by the diversity of topics such as democracy and freedom of expression and skillfully combines dramatic and comedic elements.

Keywords: monodramatic discourse, social issues, Mohamed Fallaq.