الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري

مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د

تخصص: نقد مسرحي

من إعداد الطالب:

– دحو محمد أمين

إشراف الأستاذ:

د دين الهناني أحمد

لجنة المناقشة

أ.د فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د دين الهناني أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقررا
أ.د عيسى رأس الماء	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
د براهمي إسماعيل	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د إميمون إبراهيم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية: 2016–2017

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

أرفع أكف الضراعة في تخشع و خضوع تام كي أشكر رب السموات والأرض على آلائه و توفيقه لي في إتمام هذا النفع من العلم.

أشكر الدكتور الكريم "دين الهناني أحمد" الذي ساعدني على إقامة هذه الدراسة و الذي لم يبخل عن توجيهي.

أتقدم بشكري الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم عليّ بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم معوجها وتهذيب نتوآتها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلا الله الكريم أن يثيبهم عني خيرا.

إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه الدراسة.

إلى من ذكرنا و تذكرنا أقول جازاكم الله خيرا.

د.محمد أمين

إهـــــداء

إلى من كان سبب وجودي والديّ العزيزين أهدي لكما العمر كله فتقبلا مني هذه التحية لكما وحدكما.

إلى رفيقة دربي وكل الأهل والأحبة إخوتي الأعزاء ذوي النفوس الرقيقة والبريئة.

إلى من علمونا حروفا من ذهب و كلمات و عبارات من أسمى وأجلى عبارات في العلم.

د.محمد أمين

مقدمة

مقدمة

حققت المونودراما مشروعيتها ومكانتها في المسرح الجزائري الحديث من خلال كتابات المبدعين والمخرجين الذين تخصصوا في هذا النوع المسرحي، فلم نجد أنسب وصف لها من وصف **"كرودوفسكي"** الشهير: **"المسرح الفقير"**، ولكن وصفنا هذا ليس إنقاص من قيمة المونودراما كظاهرة مسرحية بل لكونها لا تتطلب الكثير من التكاليف، من ديكور وتجهيزات، حتى أنها تختزل عدد الممثلين ليصل إلى ممثل واحد، ومن أهم الظروف التي أسهمت في ذلك هي فترة السبعينيات التي فرضت نفسها، حيث كانت المسارح تعاني من نقص التمويل بصفة عامة، مما جعل العديد من المسرحيين الجزائريين يتوجهون إلى فن المونودراما، الذي يحقق الغرض الفني، ولا يتطلب في الوقت نفسه إلا أقل التكاليف، فأصبح هذا الفن ينال أهمية كبيرة واهتماما بالغا، فأخذ ذلك حلا مؤقتا لأزمة المسرح التقليدي الذي كان يتطلب ميزانية كبيرة.

من خلال هذه المرحلة أي بداية السبعينيات بدأت مسرحية الممثل الواحد تحظى بالاهتمام من قبل الجمهور الذي وجد فيها متنفسا للذات لما تحققه من فرجة والإحساس بالمتعة في الوقت نفسه، وكذا اهتمام وسائل الإعلام بها، فأضحت تعقد لها الندوات والمهرجانات والأيام المونودرامية، ولعل أبرزها " الأيام الوطنية للمونولوج" التي تقام في باتنة، حيث لفتت الأنظار إلى هذا الفن وإن كان هناك خطأ في التسمية، لأن الاختلاف كبير بين المونودراما والمونولوج كما سنوضح ذلك لاحقا، كما أن هناك مهرجانات أخرى لهذا الفن تقام في مختلف الأقطار العربية، مثل مهرجان الفجيرة للمونودراما في الإمارات العربية المتحدة، والذي يعقد كل عامين، كما أن هناك مهرجانات تخصص جانبا منها للمونودراما كمهرجانات مسرح الطفل في كل من السعودية والعراق.

وضعت المونودراما جذورها في الجزائر كنوع درامي جدير بالدراسة والاهتمام لما يقوم به الممثل الفرد من مجهود من أجل إبراز معالم الشخصية المونودرامية، وتقمص الأدوار الصعبة والمركبة التي تصل إلى حد التعقيد، ولكن مع تزايد هذا الاهتمام بدأ هذا النوع من الفن الدرامي يثير بعض المشكلات، حيث كانت فنية في غالبها، وذلك من حيث قدرة النص المونودرامي على إقامة نسق تواصلي مع المتلقي، ليبقى الإشكال الأكبر، هو كيف أن المونودراما كظاهرة مسرحية يمكنها أن تحقق المتعة الفنية والرسالة الفكرية والاجتماعية للمسرح في الوقت نفسه؟ وباعتبار المونودراما شكلا دراميا خاصا ومتميزا فإن لها خصائص فنية وتقنية تجعل منها مشروعا يحمل في داخله عناصر النجاح أدبيا وفنيا، فهل تتحقق هذه الخصائص من خلال النص المونودرامي بالأساس، أم من براعة الممثل، ومدى قدرته على الجمع بين فني الحكي والتمثيل، أو بالجمع بينها معا؟ وإذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة المونودراما من حيث تفرد الممثل على خشبة المسرح، فهل تختلف تقنية النص المونودرامي عن تقنية النص الدرامي التقليدي (ذي الشخصيات المتعدد)؟

لقد أفرزت هذه التساؤلات مشكلة بحثية تنبع من أهمية الموضوع وأهمية وخصوصية التجربة المونودرامية التي بدأت تفرض وجودها في مختلف الأصعدة والميادين، وكانت النواة الأولى لإشكالية بحثي هذا، فجعلتني أعنون بحثي ب **"ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري -مقاربة سيميائية لمونودراما المتمردد لدين الهناني جهيد أنموذجا-** " فاختياري لكلمة ظاهرة جاء لما تحمله المونودراما من عناصر وتقنيات هي ذاتها في أي نص وأي عرض مسرحي، ولكن الشكل والأسلوب وطريقة التعامل مع هذه العناصر تختلف بين المونودراما والنص العادي، وهذا ما يعطيها خصائص خاصة.

ومن هذا المنطلق قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول ووضعت مدخلا ومقدمة وخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى تعريف المونودراما، فتعقبت أهم المفاهيم التي جاءت لهذا الفن ، كما أردفت أيضا تعريف لمصطلح الاغتراب الذي كما سنرى هو عنصر أساسي في المونودراما.

أما الفصل الأول فجاء تحت عنوان **"فلسفة الاغتراب في تحليل الشخصية المونودرامية"**، فتتبعت بداية نشأة هذا الفن من عصر اليوناني حتى العصر الحديث وكل هذا من خلال المسرح الأوربي، فحددت انتشاره وكيفية تطوره في مراحله الأولى، وحددت ملامحه، مبيّنا أيضا مرحلة ضعفه وانكماشه في فترات لاحقة، ثم انبعاثه من جديد مع ظهور الرومانسية، وكل هذا جاء في المبحث الأول، أما المبحث الثاني راجعت فيه تاريخ المسرح العربي وأهم الأشكال الأولى التي أسهمت في ظهور فن المونودراما وإن كان متأخرا عن العالم الغربي، مبرزا أهم المهرجانات العربية التي تقام لهذا الفن، حيث تخلل هذين المبحثين أهم الإشكاليات التي تعاني منها المونودراما وأهم الخصائص والمقومات، ثم خلصت في المبحث الثالث إلى تحليل أهم العروض المونودرامية العالمية والعربية، مقتصرا في هذا التحليل على الاغتراب ودوره الكبير لفصل النفس ووحدانية الشخصية المونودرامية عن ذاتها وعالمها الخارجي.

أما الفصل الثاني فقد عالجت فيه موضوع المونودراما في المسرح الجزائري، حيث جاء تحت عنوان **"إشكالات المونودراما في المسرح الجزائري"**، فخصصت له توطئة نظرية وتاريخية في المبحث الأول، استعرضت فيها لمحة عن المسرح الجزائري، مبينا أمرين مهمين هما، غياب المونودراما عن المسرح الجزائري وذلك راجع إلى غياب المسرح أصلا عن الثقافة الجزائرية قبل 1921، ثم تحدثت عن ظاهرتين ساهمتا في ظهور فن المونودراما: وهما فن الحلقة، وكذا ظاهرة السكاتشات في المسرح الجزائري،

وهما أمرين مهمين تطلب منا الوقوف عندهما، كما أني تعمدت ذكر أهم الأعمال المسرحية في الفترة ما بين 1962 و1992، وهذا من أجل أن نستبين مدى حضور المونودراما خلال هذه الفترة، ثم تطرقت في المبحث الثاني إلى إشكاليات يعاني منها المسرح الجزائري عامة والمونودراما في الجزائر خاصة، وهي اللغة المستعملة والأنسب (إشكالية العامية والفصحى)، كما أردت أن أتطرق إلى أمر مهم في المونودراما الجزائرية وهو استعمال الكوميديا بشكل كبير باحثا عن الهدف من ذلك، لأضع نفسي مرة أخرى في المبحث الثالث أمام تحليل مونودرامات جزائرية.

أما الفصل الثالث فكان تطبيقيا، تحت عنوان **"التحليل السيميائي لمونودراما المتمردد"**، فبدأته بتقديم حول السيميائية وعلاقتها بالمسرح وأهم أمر هو سيمياء أداء الممثل في العرض المونودرامي، أما المبحث الثاني فقمت بتحليل نص مونودراما المتمردد ودراسة الإشارات، وكذلك جاء المبحث الثالث، ولكن الدراسة هذه المرة جاءت من ناحية العرض.

وقد أنهيت بحثي بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وبعض الآراء الخاصة عن المونودراما.

إن تجربة المونودراما في الجزائر هي تجربة جديدة، لذلك فإننا لا نكاد نجد بحثا أو دراسة مستقلة تتناولها بالدراسة والتحليل، إذ استثنينا بعض التداخلات عند بعض المؤلفين، لا تتجاوز حد ذكر بعض النصوص المونودرامية، أو استطرادا في الحديث عن تجربة معينة، أو مقالات متفرقة، وهذا ما شجعني على تناول هذا الموضوع الذي كنت أعلم منذ البداية أن نقص المراجع سوف يعيقني نوع ما، فمن أهم الدوافع الذاتية هي الشغف لما هو جديد والميل إلى ممارسة النقد المسرحي، أما الدافع الموضوعي والعلمي الذي حفزني على هذا البحث كان نابع من قناعتي بوجود فن درامي في المسرح الجزائري ألا هو المونودراما بمشهدها

الفنـــي والجمـــالي، وخاصـــة القضـــايا التـــي تتناولهـــا مـــن ينبـــوع المجتمـــع الجزائـــري بمعتقداتـــه وقيمـــه، وكـــذلك تنـــوع الممارســـات الإبداعيـــة لهـــذا الفـــن دون أن يتخلـــى المبدع عن هويته الوطنية.

ولهـذا فـإني وجـدت بعـض الصـعوبات فـي خـوض غمـار هـذا البحـث، مـن حيـث نـدرة الدراسـات أو الأعمـال النقديـة الخاصـة بالمونودرامـا الجزائريـة، أمـا علـى الصـعيد العربـي فقـد وجـد بعـض الدراسـات أعـانتني كثيـرا فـي بحثـي أذكـر منهـا علـى سبيل المثال:

1. دراستا الـدكتور حسـن علـي هـارف، كتـاب فلسـفة المونودرامـا وتأريخهـا، وكـذا كتاب المونودراما.
2. كتاب التيارات المسرحية المعاصرة لنهاد صليحة.
3. كتاب الإتجاهات الحديثة في المسرح السوري للدكتور تهامة الجندي.

ولقـد اعتمـدت فـي هـذه الدراسـة علـى المنهجـين التحليلـي والوصـفي فـي الفصـلين الأول والثـاني، أمـا الفصـل الثالـث فاعتمـدت علـى المـنهج السـيميائي وهـذا حسـب مـا يقتضـيه البحـث، مـن حيـث دراسـة الرمـوز والإشـارات الموجـودة فـي الـنص المونودرامي وكذا الشخصية المونودرامية.

ومهمـا تكـن النتـائج التـي توصـلت إليهـا، فـإنني أعتبـر هـذا البحـث مجـرد خطـوة فـي هـذا الطريـق، وآمـل أن تكـون بدايـة موفقـة تشـجع غيـري علـى مواصـلة البحث الجامعي لهذا الفن.

وفـي الأخيـر، لا يسـعني إلا أقـدم الامتنـان والاحتـرام للـدكتور الفاضـل "ديـن الهنـاني أحمـد" الـذي رعـى هـذا البحـث مـن بدايتـه إلـى نهايتـه وأشـرف علـى توجيـه بالإرشـادات الصـائبة، فكانـت نصـائحه تنيـر طريقـي، وتشـجعني علـى المضـي فـي بحثـي بكـل عزيمـة وإصـرار، فلـه جزيـل الشـكر والامتنـان، واعترافـا بالجميـل، أتوجـه

بالشكر أيضا إلى كل من أعنني ولو بكلمة طيبة من أجل إنجاز هذا البحث وعلى رأسهم الدكتور إدريس قرقوى.

كما أتمنى أن يكون هذا البحث قد أنار ولو جانبا صغير في مجال المونودراما عامة والمونودراما الجزائرية بالأخص، وهذا كله من أجل إثراء مكتبتنا في ميدان النقد المسرحي.

مدخل

مفاهيم

المونودراما

يعتبر مصطلح المونودراما من أكثر المصطلحات تشعبا وتعقدا، حيث حاول الباحثون والمنظرون إعطاء تفسير أو تعريف صحيح له، فإذا رجعنا إلى أصل كلمة مونودراما فهي كلمة يونانية، تنقسم إلى قسمين Mono وتعني وحيد، وDrama أي تعني الفعل، ومن هذا نستطيع القول أن المونودراما معناها وحيد الفعل أي يقوم بتشخيص الفعل المسرحي ممثل واحد فقط لإيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنبا إلى جنب مع العناصر المسرحية الأخرى، ولكن رغم ذلك اختلفت المعاجم الدرامية والمسرحية في تحديد وتعريف وشرح المصطلح، رغم أننا نجد اتفاقا عاما في بعض النقاط الأساسية.

المونودراما كمصطلح لم يعثر على استخدام لها قبل القرن19 حيث" ***استعمل الشاعر اللورد تنيسون Alfrad Lord Tennyson هذا المصطلح واصفا لقصيدة طويلة اسماها مود Moud -1855- تبدو في شكلها قصة حب، يستعملها الشاعر ليعبر عن انطباعاته في الحياة العامة"***[1] ، وكما أشرنا سابقا أن هناك اختلافا كبيرا في تحديد مفهوم وترجمة للمونودراما، فمنهم من رأى أن المونودراما هي عبارة عن دراما الممثل الواحد، ومنهم من أعطى تعريفا وشرحا أخر وحددها بالمسرحية ذات الشخصية الواحدة، كما نجد نقادا آخرين خلطوا بين المعنيين، إذ يعرف الناقد والكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد المونودراما بأنها " ***المسرح الخالص الذي يقوم بالأساس على الممثل وحده، هذا الممثل الذي لا يملك إلا خياله وعواطفه وذاكرته وجسمه "***[2]، ومن هنا يمكن القول أن المونودراما عبارة عن مسرح فردي يعبر من خلالها الممثل على عواطفه، كما يقول أيضا برشيد " **أن فقر المؤسسة المسرحية اقتصاديا قد أدى بالمقابل إلى**

[1]-د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، دراسة في تحديد و تحديث المصطلح ،إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط1،2012، ص24.
[2]-عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982، ص86.

اختصـــار الممثلـــين"[1]، ولكـــن يبقـــى هـــذا التعريـــف الأخيـــر ناقصـــا، لأنـــه لـــيس بالضـــرورة فقـــر المؤسســـة المســـرحية يـــؤدي إلـــى تقلـــص الممثلـــين، فالفرديـــة تقتـــرن بطبيعـــة الإنتـــاج المســـرحي فيحـــددها الـــنص المســـرحي أو الإخـــراج ولـــيس الحالـــة الاقتصادية للمؤسسة المسرحية.

يعـــرف ســـمير عبـــد الـــرحميم الجلبـــي فـــي معجمـــه الخـــاص بالمصـــطلحات المســـرحية أن المونودرامـــا هـــي **" درامـــا الممثـــل الواحـــد، المســـرحية ذات الشخصـــية الواحـــدة المتكاملـــة العناصـــر التـــي يؤديهـــا ممثـــل واحـــد أو ممثلـــة واحـــدة، ويقـــدم فيهـــا دورا واحـــدا يـــتقمص مـــن خلالـــه أدوارا مختلفـــة "**[2] ، ولكـــن مـــن خـــلال التـــدقيق فـــي هـــذا التعريـــف نجـــد بعـــض الاضـــطراب والخلـــط فـــي المفـــاهيم فهنـــاك تعبيـــران، الأول هـــو الممثـــل الواحـــد، أمـــا التعبيـــر الثـــاني هـــو الشخصـــية الواحـــدة، معنـــى ذلـــك أن الممثـــل الواحـــد يقـــوم بـــأداء شخصـــية واحـــدة فـــي العمـــل المســـرحي، ويـــرد فـــي ماهيـــة التعريـــف أن الممثـــل فـــي المونودرامـــا يقـــدم دورا واحـــدا أو يـــتقمص أدوارا مختلفـــة، فـــالتقمص فـــي فـــن التمثيـــل معنـــاه أداء دور واحـــد، أي الـــدور الأصـــلي والأساســـي للممثل،أمـــا الأدوار المختلفـــة فالقصـــد بهـــا هنـــا استحضـــار ومحاكـــاة شخصـــيات أخـــرى مـــن خـــلال مونولـــوج درامـــي، أي أن الممثـــل فـــي المونودرامـــا يلـــبس ويـــنغمس فـــي أداء شخصـــية واحـــدة ثـــم يـــدخل فـــي صـــراعات داخليـــة مـــن خـــلال أداء شخصـــيات أخـــرى لتكـــون المســـرحية متكاملـــة العناصـــر، حيـــث تكـــون هـــذه الشخصـــيات أقـــل عمقـــا وأقـــل إيهامـــا عن الشخصية الأساسية.

كمـــا يـــرد فـــي الموســـوعة المســـرحية الروســـية أن المونودرامـــا **" تطلـــق علـــى تلـــك المســـرحيات المبنيـــة علـــى نـــوع المونولـــوج الـــدرامي يؤديهـــا ممثـــل واحـــد"**[3]،

[1]- عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات ، مرجع سابق، ص85

[2]-الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة و النشر، 1993، ص86

[3]-ب.أ.ماركوف، الموسوعة المسرحية، موسكو، 1964، ص906.

وهذا ما يؤكد التعريف السابق بأن المونودراما يؤديها ممثل واحد عن طريق أداء شخصية واحدة وإدخال مونولوجات ليبين الشخصيات الأخرى.

كما يربط البعض المونودراما بالميلودراما حيث نجد في Oxford Companion أنه " ***في بعض الأحيان تسمى المونودراما بالميلودراما حيث ترافقها موسيقى، هذه المقطوعة القصيرة الفردية لممثل واحد أو لممثلة واحدة مستندة بشخوص صامتة أو بكورس، تبلورت في ألمانيا بين 1773-1780 بواسطة الممثل براندیز*** "[1]، ولكن من الغريب أن يربط التعريفان مع بعض، وتكون الميلودراما رديفة للمونودراما، فهناك بون شاسع بينهما من حيث الشكل والمضمون الدرامي، فالميلودراما تعتمد على المبالغة الكبيرة في المشاعر والإفراط في العنف، كما تعطينا دائما تلك النهاية السعيدة للبطل، وبالرغم من وجود بعض النقاط المشتركة ولكنها قليلة، إلا أن التعريف لم يتطرق للمونودراما من حيث تطورها الفني والفكري.

كما يرد في المورد أن المونودراما " ***مسرحية يمثلها شخص واحد*** "[2]، فهذا التعريف ربط المونودراما بالممثل الواحد أي أن المسرحية إذا أردنا أن نصنفها من نوع المونودراما يجب أن نرى على ركح المسرح ممثلا واحدا، ولم يربطها بالشخصية الواحدة، وهذا ما يؤكده إبراهيم حمادة في معجمه للمصطلحات الدرامية والمسرحية حيث يذهب بقوله أن المونودراما " **هي المسرحية المتكاملة العناصر، والتي تتطلب ممثلا واحدا لكي يؤديها كلها فوق الخشبة**"[3]، وهو نفس التعريف الأول الذي يؤكد أن المونودراما هي مسرحية ذات ممثل واحد يقوم بأداء كل الشخصيات، أما مجدي وهبة فهو يعاكس التعاريف الأخرى، فهو يعرفها بأنها " **المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو**

[1]-Hartnoll.Phyllis.sd.The Oxford Companion to the Theatre(London . Oxford Univesity Press. 1957

[2]-البعلبيكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1982، ص589.

[3]-حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، القاهرة، دار الشعب، 2000، ص156.

يتقمص وحده أدوارا مختلفة، ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة امتحان لدرجة الممثل وبراعته"[1]، نجد تناقضا وتضاربا في التعريف حيث يبين في القسم الأول أن المونودراما هي مسرحية يقوم الممثل فيها بأداء أو تقمص شخصية واحدة، ولكن سرعان ما يتخلى عن هذا التعريف ويعطي مفهوما آخر بأن الممثل قادر على تقمص أدوار مختلفة رابطا ذلك بدرجة إبداع الممثل ومعرفة قدراته، ويبقى هذا التعريف غير ملم بخصائص النص المونودرامي لأنه يحدد المونودراما بكونها اختبارا فقط، تولي أهمية لدرجة وبراعة ومهارة الممثل وسرعة بديهته.

كما أننا نجد فرقا بين عبارتي الشخصية الواحدة والممثل الواحد حيث نجد مسرحيات متعددة الشخصيات ولكن يؤديها ممثل واحد، وهذا ما يسمى ب Monopolylogue أي التمثيلية المتعددة الأدوار، وحيدة الممثل وهي **" تمثيلية يقوم فيها ممثل واحد بجميع الأدوار"[2]**، أو كما يعرفها الجلبي بأنها **" التمثيلية المتعددة الأدوار التي يؤديها الممثل نفسه"[3]**، من هذين التعريفين نستخلص أن الممثل بإمكانه تجسيد مسرحية كاملة متعددة الشخصيات وحده، كما يتحكم الإخراج المسرحي في كيفية أداء هذه الشخصيات، فقد يستعين الممثل بأقنعة أو تتعدد الأزياء ويتنوع الماكياج، وهذا كله من أجل التمييز بين الشخصية الأساسية والشخصيات الأخرى، وإعطاء لكل واحدة منها –الشخصية- بعدها النفسي والاجتماعي والفيزيولوجي حيث قدم **" الفنان سعد يونس وحده مسرحية جلجامش التي أعدها من النص الأصلي للملحمة، فقد قام منفردا بتجسيد شخصيات الملحمة (جلجامش – أنكيدو – البغي- خمبابا...الخ) مستخدما أزياء متعددة وأقنعة مختلفة تمثل شخصيات الملحمة"[4]**، وهذا ما يؤكد ما جاء سابقا بأن الممثل باستطاعته تجسيد مسرحية كاملة بمفرده، حيث يتبين الفرق واضحا

---

[1]-وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص362.
[2]-المصدر نفسه،ص330.
[3]-الجلبي سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية ، مصدر سابق، ص86.
[4]- حسن علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص27.

بين الممثل الواحد والشخصية الواحدة من حيث الأداء، لأننا نجد في بعض الأحيان مسرحية كتبت بشخصية واحدة ولكن يؤديها ممثلان أو أكثر، وذلك للضرورة الإخراجية، ولإعطاء مجموعة من الكيانات التشخيصية التي تعبر عن الأجزاء المنشطة للشخصية المونودرامية، ومن هنا يتبين لنا السؤال التالي هل يرتبط معنى المونودراما بالنص أم بالعرض؟

كلمة Mono والتي تعني الواحد لا ترتبط بالجانب التجسيدي (الممثل) للدراما بل ترتبط بالجانب الفني والأحادي **" فالأحادية تقترن بالشخصية الدرامية ضمن الموقف الدرامي المستوحد ولا علاقة لها بالمؤدي"**[1]، فنحن خلال العرض المونودرامي لا نسمع أصوات متعددة ومختلفة ولكننا نسمع صوت ممثل واحد، أما الشخصيات الأخرى فهي عبارة عن شخصيات دافعة أو مساندة تكون ذات دور ثانوي يجعل أمر إلغائها أو حذفها ممكنا حسب ما تقتضيه العملية الإخراجية، ولذلك يمكن اعتبار المونودراما أحادية الصوت.

فالمونودراما بوصفها شكلا دراميا وأدبيا فهي تقترن بالممثل الواحد الذي يمكنه أن يؤدي أكثر من شخصية، فهو يستطيع على سبيل المثال أن يؤدي مسرحية (هاملت) بكاملها وحده، ولكن وفقا لقدراته ومهاراته الأدائية والرسم الإخراجي، كما أن التعاريف السابقة أهملت الجوهر السيكولوجي والفلسفي للشخصية المونودرامية وكذلك للنص الدرامي الذي يرتبط بعزلة الشخصية، فقد فصلت هاته التعريفات بين الشكل الفني للمونودراما أي أحادية الشخصية وإنفراديتها في مساحة النص الدرامي، وبين ذلك المعزل الفلسفي (الاغتراب) للشخصية المونودرامية، فهو يدفع هذه الشخصية إلى العزلة والتوحد والانفصال غالبا عن الشخصيات الأخرى، فقد يرى كاتب النص المونودرامي أحيانا حاجة لظهور أو دخول شخص أو أكثر للمساندة دون التأثير في تفرد الشخصية

[1]- حسن علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق ، ص28.

المونودرامية وسيطرتها المطلقة على مجريات الحكاية، كما فعل تشيخوف في – أغنية التم- ، وأوغست سترندبير في مسرحيته الأقوى، كما يمكننا أن نجد مع الشخصية المونودرامية جوقة لتقوم بالوظائف التعبيرية شارحة أو خالقة للفعل النفسي أو الدرامي للشخصية، فالجوقة تمثل بعد هذه الشخصية أو هاجسا داخليا، فالممثل الألماني **يوهان براندیز** والذي يرتبط بظهور المونودراما بشكلها الأول، قد اعتمد في عروضه المونودرامية على جوقة صامتة، فشكل من خلالها خلفية جمالية تقوم بوظيفة تعبيرية من خلال الأفعال والحركات الإيحائية الصامتة.

كما نجد أن المونودراما هي **" المسرحية التي تطرح صوتا دراميا واحدا، وتعتمد في بنائها شخصية درامية وحيدة أو مستوحدة تعاني أزمة أو عزلة أو اغترابا نفسيا أو اجتماعيا يعزز صراعا داخليا"**[1]، فالمونودراما حسب التعريف عبارة عن أحادية الصوت أي أننا نسمع صوتا واحدا يتكلم، نستطيع القول أن هناك ممثلا واحدا على خشبة المسرح، ويتخلل عمله المونودرامي مجموعة من المونولوجات تؤدي به لعيش عزلة نفسية، فلا يختلط بالشخصيات الأخرى بل يسرد تجربته الدرامية وفق لمنظور يعكس أحادية الصوت المونودرامي، فيكون المسؤول الوحيد عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها.

كما نجد خلطا بين مصطلح المونودراما والمونولوج فهما مختلفان، وهذا ما تشرحه الموسوعة البريطانية **Britannia Encyclopedia** وهو **" حديث مطول لشخصية مسرحية، فالمونولوج الدرامي DramaticMonologue هو أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى في المسرحية، بينما المناجاة Soliloquy هي نوع من المونولوج الذي يقوله الممثل للجمهور مباشرة، أو يفصح عن أفكاره وما يجول بداخله بصوت مسموع حيث يكون وحيدا أو حين**

[1]-د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص30 .

يكـون بقيــة الممثلــين صــامتين"[1]، فالمونودرامــا نــوع مسـتقل مــن أنــواع المسـرح، بينمـا المونولـوج هـو جـزء مـن المسـرحية، لـذا يصـح للمونودرامـا أن تمتلـك خصـائص ونظريـات خاصـة، لكنهـا تبقـى عبـارة عـن تركيبـة دراميـة مـن المونولـوج والمناجـاة، حيـث تأسسـت هـذه البنيـة علـى شـكل صـراع نفسـي يـدور داخـل شخصـية واحـدة متعـددة المواقـف والأصـوات الداخليـة لحيـاة الشخصـية المونودراميـة نفسـها، محمولـة على صوت واحد وهو صوت تلك الشخصية نفسها.

فالمونودرامــا بطبيعتهــا تــذهب نحــو الدراســة النفســية، فهنــاك رحلــة داخــل أعمـاق الـنفس، وهـو نـوع مـن الإبـداع الـدرامي يسـتعرض مهـارة الممثـل، فـي نفـس الوقـت يقـدم متعـة فنيـة منفـردة، فالشخصـية تكـون محـور الأحـداث الرئيسـية، وتتطـرق إلى باقي الأحداث بمونولوجات تعبر عن الوجدان الداخلي.

فالوحدانيــة فــي المونودرامــا عبــارة عــن إشــكالية كبيــرة **" فــإن المونودرامــا تفقـد المسـرح الكثيـر مـن ألقـه ووهجـه الخـاص، لأنهـا تعتمـد الممثـل الواحـد الـذي يبقـي عليـه العـرض بأكملـه، فـلا تفاعـل بـين ممثـل أول وممثـل ثـان ضـمن ثنائيـة الأخـذ والـرد، والتـي تؤسـس لفعـل درامـي حقيقـي علـى الخشـبة "[2]**، فـالترابط والتناسـق الـذي يكـون بـين الممثلـين علـى خشـبة المسـرح ينعـدم فـي المونودرامـا، فحـاول المشـتغلون فـي مجـال المسـرح إيجـاد حلـول لهـذه المشـكلة وخصوصـا الحـديث الغائـب، فغالبـا **" مـا نـرى الممثـل حـين يـدخل المحنـة وحيـدا علـى المسـرح يبحـث لـه عـن مـن ينقـذه مـن هـذه الورطـة، فيوجـه الحـديث إلـى آخـر متخيـل يسـاعده علـى قتـل رغبتـه، فيكـون هـذا المتخيـل هـو نفسـه حـين يوجـه لهـا الحـديث، أو مـع الأشـباح التـي تحـيط بـه وهـي كثيـرة، وفـي أكثـر الأحـوال يكـون الحـديث موجهـا إلـى متخيـل عبـر المـرآة أو عبـر الهـاتف"[3]**، كمـا فعـل تشـيخوف فـي مسـرحيته أضـرار التبـغ حيـث

[1] -www.britannica.com.

[2] -لميس علي، بيتر بروك يطلق العنان لسؤاله !!، جريدة الثورة السورية، 2008/06/18.

[3] -د.فاضل خليل، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مجلة الفوانيس المسرحية الإلكترونية.

وجه الحديث إلى الجمهور الذي اعتبره هو ذاته جمهور المحاضرة التي تتحدث عن أضرار التبغ، وتستطيع الشخصية أن تؤدي مجموعة شخصيات وبأصوات مختلفة اعتمادا على الأسلوب الإخراجي، كما يستخدم البعض الدمى للمشاركة في الحديث مبتعدا عن الشخصيات الحية، وكل هذا يمكن أن يؤسس لفعل درامي داخل العمل المونودرامي، حيث يخلق الصراع الذي ينتج الحوار المتبادل بين الشخصيات، فإن بطل المونودراما يبحث عن شخصيات وعناصر يشركها معه كي يستطيع أن يؤدي لعبته السردية التي خاطر باختيار نفسه ممثلا وحيدا يقوم من خلالها بكل المهمات نيابة عن باقي الممثلين الذين لم يشاركوه اللعبة، ولا يملك أجوبة عن سبب وجوده، فالحياة بلا هدف تشوهها العزلة واليأس، فيحاول التمرد على الحياة.

فإذا كانت الجماعة قد غابت في جانبها المفترض بين الممثلين، فإنها قد تحققت في علاقة الشخصية المونودرامية المباشرة مع الجمهور، ومن خلال المونولوج والسرد الدرامي الموجه مباشر إلى الجمهور، الذي يعتبر حينئذ شريكا مهما في العملية الدرامية، فإن " **المسرح هو فن الاختصار وفن الاختزال، ووجود الفرد في المسرح هو في الحقيقة تعبير عن الجماعة**"[1]، فالمونودراما هنا تأخذ بعدا جماعيا وذلك من خلال صيغة تركيبة واضحة تبعدها عن الطبيعة الفردية التي تتميز بها، فحسب برشيد المونودراما " **ليست مسرحا فرديا، لأن الجماعة حاضرة وهي التي يشكلها الجمهور، إذ أن الفرد المتطوع هو جزء من الجماعة، وبالتالي فإنه لا يمكن أن ينفصل عنها ليسبح في الفراغ**"[2]، فهاته الجماعة أي الجمهور تدخل في سباق الممثل أي الشخصية من خلال الإيهام الذي يكون، فتجد نفسها بشخصية الفرد وما تمثله تلك الشخصية (المفردة).

[1]-عبد الكريم برشيد، مقابلة صحفية، مجلة الرولة، قطر، ع4، شتاء 1985، ص68.
[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن خلال كل هذه التحاليل السابقة نستطيع القول أن المونودراما هي مسرحية متكاملة العناصر، تطرح صوتا دراميا واحدا، وتعتمد في بنائها شخصية درامية معتزلة تعاني أزمة نفسية أو اجتماعية أو فكرية، وتنفرد هذه الشخصية بمساحة الفعل الدرامي لتبوح أو تسرد تجربتها الدرامية بشكل يعكس أحادية الصوت الدرامي،لإيصال الفرجة الكاملة والشاملة فنيا دراميا، فالمونودراما تقوم على الممثل النجم أو البطل وما يسمى بالشخصية المحورية، كما تعتبر المونودراما نوعا مسرحيا يستثمر المونولوج كوحدة متكاملة لتقديم حكاية ما، حيث تقوم على مهارة الممثل في الأداء فهو يتطلب منه أن يؤدي عدة أدوار في عرض واحد، ويتقمص حالات متعددة في أمكنة وأزمنة متعددة، ويوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها كذلك ويتطلب نوعا خاصا من الإخراج يتجسد في البحث عن نقاط ارتكاز للممثل ذات صفات دلالية عالية.

المونودراما هي فرجة شاملة وكاملة بصيغة الفرد، أي أن الممثل الواحد هو الذي يقوم بكل المهام التي يستوجبها العرض المسرحي كتابة وتشخيصا وتأثيرا وإخراجا.

مفهوم الاغتراب:

يرد الاغتراب بوصفه مفردة في معظم اللغات، **" فقد اشتقت كلمة alienation الانجليزية، وكلمة aliénation الفرنسية واللتان تعنيان الاغتراب من الكلمة اللاتينية alienatio والتي تستمد معناها من الفعل اللاتيني alienare بمعنى ينتقل أو يحول أو يسلم أو يبعد، وهذا الفعل مأخوذ من كلمة لاتينية أخرى هي alienus التي تعني الانتماء إلى الأخر"[1].**

[1]-رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1993، ص ص 31-32.

وهي في الألمانية تأتي الكلمة Entfremdang والتي ترجمت إلى **"الغربة وهي تعني السطو أو السلب أو التغريب، أو الأخذ أو الانتماء إلى الأخر والتعلق به"**[1]، وهو قريب إلى حد كبير للمعنى الذي جاء في الانجليزية والفرنسية.

كما جاء استخدام كلمة غربة في المعاجم العربية، ففي لسان العرب ورد **"غرب أي بعد، وفي الحديث أنه أمر بتغريب الزاني، أي نفيه عن البلد الذي وقعت فيه الجناية، والتغرب: البعد"**[2]، فهي تحمل مدلول الانتقال الحسي.

أما الاغتراب فقد وردت في لسان العرب لترادف الغربة، **"والغربة: الترويح عن الوطن والاغتراب، والغريب هو البعيد عن الوطن"**[3]، كما نجد أن كلمة الاغتراب تحمل أيضا مدلولا اجتماعيا، بعيد عن الانتقال أو الانفصال الحسي، **"فيقال: اغترب الرجل: نكح في الغرائب وتزوج في غير أقرانه، وفي الحديث: تغربوا لا تضووا"**[4]، فالكلمة الشائعة في المعاجم العربية هي الغربة والتي تدل على الانتقال الحسي، أما كلمة الاغتراب فهي ترادف المعنى الحسي للغربة، من حيث اتخاذها بعدا اجتماعيا بالانفصال عن الأخر.

أما إذا نظرنا إلى الدراسات العربية الحديثة فقد شاع استخدام كلمة الاغتراب للدلالة على الأثر النفسي والاجتماعي، أكثر من مجرد الانتقال الحسي، فهي في الموسوعة الاجتماعية تدل على **"ضياع المرء وغربته عن ذات النفس أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه، أو عن الهيمنة على العمليات الاجتماعية والاقتصادية"**[5]، كما يعرف المعجم الفلسفي الاغتراب بأنه **" عملية تحويل**

---

[1]-شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر، كامل يوسف حسين، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980، ص31.
[2]-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1993 –غرب-، ص639.
[3]- المصدر نفسه ، ص639.
[4]- نفسه، الصفحة نفسها
[5]-مان ميشيل، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل الهواري، سعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح، 1994، ص ص 48-47.

منتجات النشاط الإنساني الاجتماعي إلى شيء مستقل عن الإنسان ومتحكم فيه"[1]، فالمنتج هو الأساس في مقابل الكيانات الاجتماعية والاقتصادية التي تعتني بها أطر الدراسات الاجتماعية.

وهذا ما يؤكد السياق النفسي والاجتماعي حيث " **يتعلق بما يصيب الفرد من اضطرابات عقلية ونفسية أو غياب للوعي أو ما يستشعره الإنسان من غربة في المجتمع، ناتجة عن ترهل علاقته بالآخرين"**[2]، فالجانبان النفسي والاجتماعي في غالب الأحيان لا ينفصلان عن بعضهما، **"حيث إن الاضطرابات النفسية والعقلية للفرد قد تبدو أثرا من آثر نبذ المجتمع له أو تجاهله أو تهميشه وعدم شعوره بالانتماء إليهم"**[3]، فالجانب النفسي هو المتعلق بالاضطرابات الشخصية وعلاقتها بالموضوع، ووفق هذا يحيا الإنسان حياته.

-معنى الاغتراب في الفلسفة الحديثة:

ظهرت في العصر الحديث تباينات في استخدام معنى الاغتراب، وذلك ناتج لتعدد النظريات الفلسفية.

1-أصحاب المثالية الألمانية:

درس أصحاب هذه النظرية الاغتراب من الجانب الفلسفي الميتافيزيقي، ومن أبرز أصحاب هذه النظرة **كانط kant** (1724-1804)، حيث طرح العديد من التساؤلات ولعل أبرزها: **" هل يمكن أن يصل العقل إلى قوانين عامة تمكنه من التحكم في الواقع وتنظيمه؟...وقد انتهى كانط إلى أن ثمة هوة مخفية بين الأشياء والموضوعات، والواقع من جهة، والعقل الإنساني من جهة أخرى، ولأن الموضوعات الخارجية أصبحت مستقلة عن العقل، فهو عاجز عن**

[1]-وهبة مراد، المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية، القاهرة ، دار قباء، ط4، 1998، ص80.
[2]-رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، مرجع سابق، ص36.
[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السيطرة عليها، على الرغم من أنها من إنتاجه وإبداعه"[1]، فالشعور بالاغتراب يأتي من انعدام العقل على الموضوعات التي ينتجها.

كما تناول **فيشيته Fichte** (1862-1814) موضوع الاغتراب في كتابه علم المعرفة فبين بأن **" موضوعات العلم الظاهرة تبدعها الروح (العقل) أي تخرجها من ذاتها وتطرحها خارجا بوصفها كيانا له استقلاليته وهويته بحيث يمكن تعرفه"[2]**، ومن هذا السياق فإن الاغتراب يحقق جانبا ايجابيا من حيث استقلاليته لموضوعات العلم، بطرحه خارج تصورات العقل.

ومن أنصار المثالية أيضا نجد **شللر Schiller** (1805-1759) الذي **"يطرح فكرة أن كل إنسان يحتوي على عنصرين رئيسيين هما: العقل والطبيعة (العالم الحسي)، وهناك صراع حاسم بين هذين العنصرين، ولكن يحقق الإنسان وحدته ويقاوم الاغتراب، عليه أن يعمل على تناسق هذين العنصرين، وهذه على حد تعبيره المهمة الكبرى للإنسان المعاصر، بعد أن عمدت الحضارة إلى تمزيقه وجعله مشتتا ومغتربا، ويناقش شللر في مؤلفه 'حول التربة الجمالية للإنسان' فكرة التناسق بين العنصريين المشار إليهما لتحقيق التوازن"[3]**، فهذا يبرز الأثر السلبي للتوجه العقلي على حساب الحس الجمالي.

كان اهتمام أصحاب المثالية الألمانية منصبا على جانب المسائل النظرية في معالجة قضية الاغتراب، فقد بين **كانط** التناقض بين العقل والموجودات في الخارج، وذلك لعدم قدرة الأول على السيطرة على الثاني نظرا لاستقلاليته عنه، أما فيشته فأكد أن الاستقلال الذي يراه **كانط** سلبي، وإنما هو إحدى ثمار الاغتراب، فهذا الاستقلال للموضوعات يمنح كينونة خاصة يمكن تحديدها، أما

[1]-رجب محمود ، الاغتراب، سيرة المصطلح، مرجع سابق، ص ص 91-92.
[2]-شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص ص 76-77.
[3]- المرجع نفسه، ص ص78-79.

شللر فقد ركز على الإنسان بكونه القائم على الجانب العقلي وآخر حسي، حيث يجب انسجامهما داخل الفرد الواحد.

شكلت هذه النظرية –المثالية- محورا أساسيا انطلق منها الباحثون في الاغتراب للإفادة، وتوظيفها على الإنسان في المجتمعات الحديثة.

2-نظرية العقد الاجتماعي:

تعتبر هذه النظرية المصدر الفلسفي الرئيسي الذي استخدم مفهوم الاغتراب وذلك قبل هيجل، حيث **"تقوم هذه النظرية على مبدأ تعاقدي (التنازل أو التخلي)، فتنشأ عملية تعاقد بين الأفراد (الطرف الأول) وسلطة (الطرف الثاني)، يتنازل الأفراد في المجتمع المدني عن بعض أو كل حقوقهم الطبيعية – مثل حريتهم في أخذ حقوقهم والقصاص ممن يعتدي عليهم كما كان حاصلا في المجتمع الإقطاعي- ، بحيث يوكل هذه المهمات للسلطة أو الجماعات السياسية، مقابل حصول الأفراد على النظام والأمن والحرية والمساواة، ففكرة 'العقد' التي تنص على تنازل الأفراد عن بعض حقوقهم الطبيعية للسلطة هي في أصلها قائمة على الاغتراب، لكنه اغتراب طوعي بإرادة الإنسان، لأن فيها حفظ أمنه، وحريته من خلال السلطة، ويرى توماس هوبز Hibbes (1588-1679) أن هناك نزعة فطرية للعدوان عند الإنسان تصارعها نزعته للعيش في رفاهية وسلام، فيتوجب أن يتنازل الفرد عن هذه الخصائص الجوهرية إلى الجماعة السياسة فتكون بالتالي أحكامها ملزمة"**[1].

بينما يرى **جون لوك Looke (1632-1704)** أن **"على الجماعة السياسية، في مقابل تنازل الأفراد، أن تؤمن إلى جانب الأمن والسلام استمتاع الإنسان بثروته، التي هي نتاج عمله، فالعمل عند لوك مصدر كل قيمة إنسانية،**

[1]-اسكندر نيل، الاغتراب و أزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988، ص ص48-49.

فإذا لم تحقق الدولة الأمن والرفاهية، ولم تؤمن استمتاع الإنسان بنتاج عمله، وحصل آخر على ثمرة جهده، فإن الإنسان حتما سيكون قد اغترب، لكنه اغتراب سلبي من غير إرادته"[1]، فجون لوك يبين أن الحقوق هي إحدى مؤشرات حصول الإنسان على الأمن في المجتمع المدني، من خلال فكرة الحقوق المتعلقة بالعمل، والاستمتاع بنتاجه.

أما **جان جاك روسو Rousseau** (1712-1778) فأنه **"عالج موضوع الاغتراب بأصالة وخصوصية تميزه عن تحليلات هوبز ولوك..... جاء تركيز روسو على تناقضات المدينة مع الطبيعة في عصر الثورة الصناعية في أواخر القرن الثامن عشر، وفي بلد جديد مثل فرنسا"[2]**، فروسو يبين نوعين من الاغتراب **"اغتراب قصري ظهر في زمن الإقطاع مع غياب النظام المدني، واغتراب طوعي بمنظور العقد الاجتماعي في المجتمع الحديث....الاغتراب الثاني يعد ضرورة للحفاظ على أمن المجتمع"[3]**، فحماية حقوق الفرد في المجتمع تتطلب حرية مدنية ومساواة في الملكية، فروسو يركز على الآثار الإيجابية التي يخلفها المجتمع المدينة على الأفراد، حيث يرى **"أن الإنسان في المجتمع الحديث يصيبه الاغتراب الذاتي ويتعاط أقنعة مزيفة بانفصاله عن طبيعته في مجتمع المدينة، الذي من سماته تعزيز أدوات التنكر الناتجة عن اللامساواة بين البشر، وبالتالي تقوده المدينة إلى العبودية"[4]**.

إن أصحاب هذه النظرية يعطون الاغتراب إطار الفلسفة السياسية، بمعنى آخر المواطن والسلطة هما قطبي الصراع في المجتمعات المدنية الحديثة التي يشترط في قيامها التوافق بين الطرفين، فالإخلال ببنود هذا الاتفاق قد يؤدي إلى استلاب الحرية، وضياع الأمن والتهديد في المجتمع.

[1]- اسكندر نيل، الاغتراب و أزمة الإنسان المعاصر ، مرجع سابق، ص57.
[2]-عبد الجبار فاتح، المقومات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، دمشق، دار كنعان للدراسات و النشر، 1991، ص17.
[3]- المرجع نفسه، ص ص26-27.
[4]-اسكندر نيل، الاغتراب و أزمة الإنسان المعاصر، مرجع سابق، ص66.

3-الهيجيلية 'Hegelism':

تنسب هذه النظرية إلى **هيجل Hegel** (1770-1831) الذي يعد من الشخصيات الأبرز في الفلسفة المثالية الألمانية **" فهو أول من استخدم في فلسفته مصطلح الاغتراب على نحو منهجي مقصود، وذلك في مجمل مؤلفاته، ابتداء بكتابه الذي يعرف ب 'ظاهريات الروح' أو 'ظاهريات العقل'، حيث تحول الاغتراب على يده من مجرد شكل أو فكرة أو كلمة، إلى مصطلح فني ومفهوم دقيق يستخدم عند القصد"**[1].

استخدم هيجل مصطلح الاغتراب استخداما مزدوجا، أحدهما سلبي بمعنى الانفصال والثاني إيجابي بمعنى التسليم، **"ويقصد بالمعنى الأول أن الفرد لديه انتماء فوري وتلقائي للإتحاد بما يسميه البنية الاجتماعية، ولكن هناك ظروفا وصراعات توقف من اندماج الفرد العفوي إلى البنية الاجتماعية.... مما يجعل له وجودا مستقلا .... وعلى الرغم من ايجابية هذا الاستقلال لتحقيق الطبيعة الجوهرية للفرد، إلا أن الاستغراق في الاستقلال الذاتي على البنية الاجتماعية قد يؤدي إلى وجود تنافر حياله، وبالتالي الانفصال عنها.... حيث ينظر لها على أنها شيء مستقل وغريب عن ذاته، فينشأ بذلك ما يعرف بالاغتراب بمعناه السلبي"**[2]، فالشعور بالاغتراب يأتي من توحد الذات وانفصالها على نحو كلي عن البنية الاجتماعية، **"أما المعنى الثاني الإيجابي للاغتراب (التسليم والتخلي) فهو الذي يؤدي حسب هيجل إلى قهر الاغتراب الأول...عن طريق توقف الفرد عن استقلالية ذاته وتأكيدها...وإعادة اندماجه وتوحده مع البنية بالتسليم أو التخلي عن ذاته الطبيعية الجوهرية لصالح البنية الاجتماعية"**[3]، ولعل هذا المعنى الأخير يشبه إلى حد كبير ما أشار إليه أصحاب نظرية العقد الاجتماعي من

[1]-رجب محمود، الاغتراب، مرجع سابق، ص ص 11-13.
[2]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص ص 102-105.
[3]- المرجع نفسه ، ص ص 105-107.

خلال تنازل الفرد عن بعض حقوقه في إطار الدولة وما يخصها، أما هيجل فقد ركز على البنية الاجتماعية، فقد تعرض في مؤلفاته للجمال كحل لمشكلة الاغتراب ووسيلة للقضاء عليه، فالجمال الحقيقي عنده هو جمال العقل **"وهو الموجود في الفن لأنه نتاج العقل والمتولد عنه، فجمال الطبيعة لا يمكن استطالته، ولا يستطيع المتذوق له أن يجدده بكل كثافته وأبعاده كما حدث في أول مرة، أما الجمال الفني الناتج عن العقل، فإنه يعد ممارسة للحرية، وللطاقة والإنتاجية النابعة عن الخيال،كما هو تحرر من حزن وتناقضات الحياة الواقعية"**[1]، فتنظيرات هيجل جاءت حول الاغتراب الناتج عن الانفصال عن العمل، وقضية الإحساس الجمالي لنتاج النشاط الممارس كشرط للعمل.

4- الماركسية Marxsim:

ناقش **ماركس Marx**(1818-1883) فكرة الاغتراب التي تحدث عنها هيجل، فقد تطرق إلى العقل المغترب وفلسفته التأملية ونقلها إلى نظرة اقتصادية تاريخية، فـ**ماركس " يشدد على أن حياة الإنسان السوية مرهونة بوجود عنصرين جوهرين هما: الوجود برفقة الآخرين، والحياة الحسية للأفراد، أي إشباع وإمتاع الحواس"**[2]، فالعمل من وجهة **ماركس** يبدو غريبا عندما لا يعكس شخصية العامل واهتماماته، فيقع هذا العمل تحت إرادة وسيطرة شخص آخر (صاحب الرأسمال، أو السوق)، وهذا ما يعرف بالتسليم عند **هيجل** أي تسليم طاقة الفرد للآخر، فيحدث انفصال بين عمل الإنسان الذي يمنحه وقته وطاقته مما يشعره بعدم الانتماء إلى هذا العمل، ويتمنى الخلاص منه متى أتيحت له الفرصة، **" فنشاط العمل يجب أن يكون نشاطا عفويا وحرا وممتعا، وإذا لم يتوفر ذلك في العمل فإن العامل يصبح خادما للأجر الذي يهدف إليه، وليس العمل لذاته، فيصبح الفرد مغتربا عن نتاج عمله، ويؤكد ماركس أن الاغتراب الناتج عن**

[1]-مجاهد مجاهد عبد المنعم،جدل الجمال و الاغتراب، القاهرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، 1998، ص ص 81 -82.
[2]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص131.

العمل يؤدي بالتالي إلى اغتراب الناس عن بعضهم في المجتمعات المدنية، حيث تصبح العلاقات محكومة بالمصالح الشخصية، فتشيع الأنانية والشر المادي"[1]، فقد جعل **ماركس** الاغتراب متعلقا بالحالة الاقتصادية، فلاغتراب عن العمل يوقع الإنسان في شرك الاغتراب الذاتي، لأنه انفصل عن الحياة الجوهرية ونزع منه إنسانيته بمجرد أن قام بتسليم طاقته لقوى أخرى، فحياة الإنسان السوي حسب ماركس مرهونة بعنصرين وهما **"الاجتماعية، وإمتاع الحواس، وخسر بفعل الأنانية، التي تحكم على علاقته الاجتماعية –العنصر الأول-، فإن تهذيب حواسه –العنصر الثاني- يتعرض للنسف أيضا، إذ لا يكون لديه الوقت الكافي لأن يسمو بحواسه ليتذوق الجمال سواء من نتاج الفنون أو من نتاج عمله، بل تصبح حواسه خاضعة للحاجة المحض"[2]**، فمفهوم الاغتراب عند ماركس أخذ اتجاها ثوريا ضد أنظمة العمل في المجتمعات الصناعية الحديثة، فهو يتبنى موقف الوقوف مع الطبقات العاملة المضطهدة التي يتم استغلالها حسب مصالح أصحاب العمل، دون الأخذ بعين الاعتبار الانتماء إلى العمل الذي تشغله، والحس الجمالي بالإنتاج.

4-الاغتراب ومدرسة التحليل النفسي :

أهم مؤسسي مدرسة التحليل النفسي هو **سيجموند فرويد Freur** (1865-1939)، حيث رأى أنه **"أن الأوان للنظر في جوهر تلك الحضارة، التي وضعت قيمتها بوصفها مصدرا للسعادة موضع تشكيك"[3]**، فالحضارة تتحمل تبعية بؤس الإنسان وشقائه، فهي تمارس عليه كبت وقمع النوازع الفطرية والغريزية للإنسان، **"وهذه الغرائز الفطرية التي تجتمع في –الهو- من تكوين الإنسان، لا يمكن إشباعها أو تحررها بشكل كامل في الحياة الحضارية القائمة، بسبب وهم**

[1]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق ، ص ص134-137.
[2]- المرجع نفسه ، ص ص160-162.
[3]- فرويد سيجموند، قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص41.

القوانين والقواعد السلوكية التي تلزمه بها الحضارة، لكلك فالأنا الأعلى المشتمل على السلطات الأخلاقية المثالية، يمارس فاعلية تحريمية لتلك النزاعات، فاللاوعي في مدرسة التحليل النفسي هو نظرية الاغتراب، التي يتأسس علها اغتراب الإنسان المعاصر منذ الطفولة، ولعل الجنس بوصفه من أهم هذه الغرائز يكشف كيف أن الطبيعة الإنسانية من جهة، والحضارة أو الثقافة في المجتمعات من جهة أخرى، تقعان على طرفي نقيض"[1]، حتمية الاغتراب لما يراه **فرويد** هو اغتراب الإنسان في المجتمعات المدنية، والتي تنهض على قيم ومعايير حضارية ملزمة له.

[1]-عباس فيصل، التحليل النفسي و قضايا الإنسان و الحضارة، التحليل النفسي الفرويدي، بيروت، دار الفكر اللبنانية، 1991، ص ص150 -153.

الفصل الأول

فلسفة الاغتراب

في تحليل الشخصية المونمود رامية

المبحث الأول: جذور المونودراما عالميا وتطورها

1-الظهور الأول للمونودراما:

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

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

إذ يعد **"شسبيس مرجعا متطورا في إعطاء المسرح نفحته الأولى والتي كان يحكي فيها حكايات، يشد شغف الجمهور إلى تلك التنويعة في تقديم شخصيات حكايته من خلال الأقنعة والملابس والصوت والتكوين الجسماني،**

[1]-جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1985، ص78.
[2]- المرجع نفسه، ص342.

ومـن هنـا فهـو يعتبـر المؤسـس الأول لهـذا النشـاط البشـري"[1]، وهـذا مـا أشـارت إليـه أغلـب الدراسـات أن هـذا الظهـور الأول جـاء علـى يـد ثسـبيس Thespis الـذي تنسـب إليـه الريـادة فـي ظهـور التراجيـديا، والـذي أخـذ مـن اسـمه المصـطلح الإنجليـزي Thespian ، ويعنـي مسـرحي أو ممثـل، ورغـم عـدم عثورنـا لنصـوص مسـرحية لـه، يبقـى ثيسـبس مـن نقـل المسـرح مـن إطـاره الـديني إلـى الـدنيوي، **"فإليـه يعـزي فضـل إيجـاد الممثـل الأول الـذي أخـذ يتبـادل الحـوار مـع رئـيس** الجوقـة، **كمـا ينسـب وقوفـه علـى منضـدة، ومـن هنـاك كـان يخاطـب أفـراد الجوقـة ورئيسـها"**[2]، فالمسـرحيات الإغريقيـة القديمـة كانـت تقـدم بممثـل واحـد وذلـك قبـل ولادة الـدراما الأدبيـة، لـذا نسـتطيع القـول أنهـا كانـت تعتمـد علـى الصـوت الواحـد الـذي يلقـي بمشـاركة الجوقـة القصـائد والأشـعار التـي تسـرد لنـا الحكايـات والقصـص الأسـطورية، فـالفن المسـرحي فـي هـذه المرحلـة كـان فـي شـكله يشـبه المونودرامـا، والتـي مـرت بعـدة مراحـل مـن التطـور لتصـل إلـى الشـكل الحـالي، لكـن إذا كـان ثيسـبس قـد قـدم مسـرحياته وحـده، بغـض النظـر عـن الشـكل، فهـل يمكـن اعتبـاره رائـدا للمونودراما في شكلها الحديث؟

حسـب مـا يسـرده التـاريخ فقـد اسـتخدم ثيسـبس الأقنعـة المختلفـة للفصـل بـين الشخصـيات، كمـا اسـتعان بالأصـبغة والأدهنـة وهـو مـا يعـرف بالماكيـاج حـديثا، وهـذا مـا يؤكـده شـلدون تشـيني بقولـه عـن ثيسـبس بأنـه كـان **"يضـطلع بتمثيـل شخصـيات مختلفـة، يلـبس لكـل منهـا قناعـا وملابـس مختلفـة"**[3]، فهـو كـان يـروي القصـة الأسـطورية لا بوصـفه أحـد شخوصـها، بـل بوصـفه ممـثلا يـروي الحكايـة ويجسـد شخصـياتها مسـتعينا بالأقنعـة والماكيـاج، فهنـاك **"أكثـر مـن دليـل علـى أن ثيسـبس كـان يضـطلع بهـذا الـدور منـد 535 قبـل المـيلاد فـي أقـل تقـدير، وأنـه كـان يشـخص**

[1]-محمود أبوالعباس، المونودراما ...مسرح الممثل الواحد، الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 2010، ص15.
[2]- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، مرجع سابق،ص87.
[3]-شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج1، تر: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المطبعة النموذجية، 1963، ص52.

على المسرح أدوار الشخصيات التي يصورها في مسرحياته"[1]، ومن هنا يمكن أن نعتبر ثيسبس رائدا للمونودراما، وأن مسرحياته عبارة عن الشكل الأولي لها.

ولكن هذا الشكل الأول الذي أوجده ثيسبس سرعان ما طالته يد التغير نظرا للتطور الساري للمأساة، فكان هذا التغير على يد **أسخيلوس** و**سوفوكليس،** فكسروا دعائم وحدانية الأداء، فظهر الممثل الثاني على يد أبوالتراجيديا **أسخيلوس،** ثم استحدث **سوفوكليس** الممثل الثالث وكل هذا حسب ما روى **أرسطو،** فأصبحت المسرحيات تكتب وتجسد من خلال عدد الممثلين، وبمرور الزمن وتعاقب الأجيال من المسرحيين، صار المسرح فنا جماعا أكثر منه فرديا، وكل هذا لا يعني أن فن الممثل الواحد اندثر، وإنما كان يظهر من حين لآخر بأشكال وصيغ متباينة.

عاودت المونودراما الظهور لأكثر من مرة في تاريخ المسرح العالمي، فارتبطت بالكوميديا أحيانا، وأحيانا أخرى بالتمثيل الصامت رغم انقطاعه وغيابه لمدة طويلة، فظهر البانتوميم في العهد الروماني **" وفيها يبرز للجمهور ممثل واحد يلبس قناعا ومن ورائه كروس يحضر فيجلس، وتجلس معه فرقة موسيقية، ويأخذ الممثل يشخص وحده، يرقص ممثلا مسرحية أسطورية، بينما الكروس ينشد نصوص هذه المسرحية"[2]**، وهذا شبيه لما كان يقوم به ثيسبس، بالرغم من الاختلاف الذي يكمن في الحوار المسموع، فالممثل الروماني هنا كان يجسد الشخصيات عن طريق الحوار والحركة، كما كان **"يضع في قدمه جرسا أوصنجا يؤكد به وحدة النظم على إيقاع الموسيقى، ولا يزال هذا حتى يحدث**

[1]- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، مرجع سابق، ص342.
[2]- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مرجع سابق، ص39.

جرسا عميقا مسرحيا عجيبا، وينتج جوا نفسيا عاما يمسك به أنفاس هذا الجمهور المبهور جميعا"[1].

وهكذا كانت المونودراما متصلة تاريخا أيضا بالممثل الصامت، كما اقترنت أيضا بالعروض التهريجية التي انتشرت في الأقطار الأوربية، حيث قام الممثلون بإخراج عروضهم من القاعات إلى الساحات العمومية، فالمهرج كان يعتمد في أدائه على الارتجال لأن فيه إبداع الذات، ويشيع في نفس الجمهور الفرح والضحك، حيث كانت هذه العروض تمتزج بين المونولوج والتمثيل الإيمائي التهريجي، ومن هؤلاء المهرجين **"المهرج روتيبيف، وهو ممثل فرنسي تهريجي مضحك، كان شاعرا وكاتبا مسرحيا، وفي نفس الوقت كان يقدم مونولوجات درامية شعرية اتسمت بإثارة الشفقة والحنان"[2].**

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

2-الظهور الثاني للمونودراما:

لم تخرج المونودراما في بداياتها عن الشكل الدرامي في إطاره العام، بالرغم من اعتمادها على الصوت الواحد، فغابت الشخصية الدرامية لصالح الممثل الواحد، لارتباطها بالطابع الكوميدي والارتجال الذي أضعف من دراميتها، فبدأ **"الابتعاد عن الطابع الدرامي الحقيقي لتتحول إلى عرض ممثل واحد**

[1]- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مرجع سابق ، ص139.
[2]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص37.

Show One Man، فصارت عروض الممثل الواحد شكلا هجينا (محورا) لما بدأت به المونودراما"[1].

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

وقبل الخوض في التاريخ الحقيقي للمونودراما، فأغلب الباحثين ربطوها بالنزعة الفردية التي جاءت مع التيار الرومانسي، **"وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل فني بالفكر الرومانسي الذي يدعوإلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان 'بيجماليون' كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير جان جاك روسوعام 1760"[4]**، فهناك من يعد روسومن رواد المونودراما أدبيا، إذ **"ربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي ودرامي"[5]**، ولكن أغلب المصادر التي تطرقت ودرست تاريخ المسرح العالمي تربط ظهور

---

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق ، ص44.
[2]- المرجع نفسه ، ص45.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.
[4]-نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامية للكتاب، 1987، ص215.
[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المونودراما كشكل فني مسرحي مستقل بذاته باسم آخر ظهر في نفس الفترة، أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وهو يوهان كريستيان براندير.

فالتاريخ الحقيقي للمونودراما يبدأ من أواخر القرن الثامن عشر، حيث **"أن الشكل المونودرامي بصورته المعروفة الآن لم يظهر إلا في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ما بين 1775 و1780 على يد ممثل ألماني يعرف باسم براندير، وفيما عدا ذلك فإن هذا الشكل الدرامي لم يستطع أن يخط لنفسه تاريخا محدد المعالم واضح الأبعاد"**[1]، فقد قام براندير بإعادة إحياء فن ثيسبس من جديد واستحضره في مسرحياته التي كان يقدمها بنفسه وبشخصية واحدة وبمرافقة جوقة تكون ناطقة أحيانا وأحيانا أخرى صامتة، فهو الرائد الحقيقي للمونودراما بشكلها الحديث، حيث كان يحاول العودة بالمسرح إلى منبعه الحقيقي، عن طريق إحياء الممثل الواحد وتطويره بعد أن دخل مراحل من الانحطاط في القرون الوسطى في كل أوربا، نظرا لتحوله إلى فن للتهريج والسخرية، فصار فنا مسرحيا حقيقيا.

فالحركة الرومانسية التي اجتاحت ألمانيا وطابعها الفردي هي التي أدت إلى ظهر المونودراما الحديث، كما انتقلت أيضا إلى الأقطار الأوربية الأخرى كفرنسا وإنجلترا، فيمكن القول أن ألمانيا كانت مهدا للأفكار والأساليب الجديدة.

بالرغم من الخطوة الأولى التي قام بها براندير للتأسيس لفن المونودراما،إلا أن بريقها خفت وضعف وجودها في وجه الأساليب والأجناس الدرامية والمسرحية التي بدأت بالظهور في القرن التاسع عشر، فشهدت المونودراما انقطاعا وعزوفا، نظرا للإقبال الكبير على المسرحية الواقعية والطبيعية، فشخصياتها كانت محكمة الصنع، وبناء درامي محكم، **"وفي شكل تلك الخصائص يصعب أن يتوقع الإنسان انفراد ممثل أو ممثلة بالعرض المسرحي،**

[1]-عبد العزيز حمودة، مقدمة ل4 مسرحيات مونودرامية، تأليف أمين بكير، بغداد، مطبعة منير، 1984، ص4.

لأن ذلك ضد الخصائص الأساسية للمسرحية المحكمة الصنع"[1]، فهذا النوع من المسرح كان له استجابة وإقبال كبير، فجعل من المونودراما تتوارى مؤقتا عن خشبة المسرح، فالشخصية الواحدة لم تجد ملاذا للدخول في هذا النوع الواقعي وتحقيق أهدافها الاجتماعية والدرامية خاصة، حتى أن التيار الرومانسي ضعف لمصلحة المسرح الواقعي، وأدى إلى سقوط الفردية لصالح الجماعة **"فانسحبت المونودراما بطابعها الفردي المتأمل بعيدا عن عالم المسرح الذي يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعة"[2]**، فأصبحت المونودراما فنا محملا .

ومع عودة التيار الرومانسي للبريق مرة أخرى، وذلك في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وظهور التعبيرية، أخذت المونودراما شكلا فنيا وجماليا جديدا، وتطورت لتأثرها بعوامل ثقافية وأدبية، وغوصها في الجانب الفلسفي لفرويد وتحليله النفسي للشخصية وبيئتها، فنتج عنه المسرح النفسي، فهو**"مسرح يسحب الفرد بعيدا عن دائرة المجتمع ويصوره في إحباطه وقنوطه ووحدته، وانحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع"[3]**، فالمونودراما تعنى بالشكل أي الفردية المطلقة على خشبة المسرح.

انتشرت المونودراما في القرن العشرين انتشارا واسعا، خاصة مع ظهور تيار الوعي أو كما يطلق عليه التحرري، حيث ارتبط هذا الاتجاه بالفن الروائي **"ويعني هذا الاتجاه ما يدور في نفس الإنسان من مشاعر مختلفة مهما كانت هذه المشاعر مضطربة أو متناقضة أو غاضبة"[4]**، فهذا التيار يعتمد على الحرية والتواصل بين الماضي والحاضر، فهو يخترق ذات الشخصية وما تحمله من مشاعر وذكريات، وتجسيدها عن الطريق الانطباعات التي تحدث.

---

[1]- عبد العزيز حمودة، مقدمة ل4 مسرحيات مونودرامية ،المرجع السابق، ص7.
[2]- نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، مرجع سابق، ص215
[3]- المرجع نفسه، ص216.
[4]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص52.

فقد تأثر العديد من الكتاب المسرحيين بهذا التيار أمثال جان كوكتووصامويل بيكت، ويعد جيمس جويس وفرجينيا وولف أبز من قاد هذا التيار، فقد استعمل جويس المونولوج في أعماله ليعبر عن الشعور الداخلي وما يجول بخاطر الشخصية، وهو **"أسلوب يعكس عزلة الفنان الروحية وانفعاله عما يحيط به من أشياء، والهدف من هذا الأسلوب عند جويس أن يظهر من خلال التفاعل بين الذات والعالم الخارجي كيف يمكن أن ينبثق في الذهن شكل معين من العالم، فتكنيك تيار الوعي أو المونولوج الداخلي هو التصوير الداخلي الشكلي لتلك العزلة العقلية"**[1]، فقد أوجد كتاب المسرح من خلال هذا التيار نمطا جديدا في الكتابة الدرامية من خلال الابتعاد عن العالم الواقعي أي الموضوعية، والغوص في الذاتية ورؤيتها للعالم، وذلك بإتباع نظرية فرويد المتعلقة بالأنا والهو، **"فنظرية التحليل النفسي الفرويدية تعد من العوامل الأساسية في خلق المونودراما الحديثة ومن عناصر بنائها الفني باعتمادها الاستنباط الذي هو بمثابة فحص لداخلية النفس البشرية والتطلع إلى دواخلها"**[2].

كما نجد في بداية القرن العشرين ظهورا لحركة مسرحية جديدة عرفت بحركة المسارح الصغيرة، التي واكبت المستجدات الحضارية والثقافية الجديدة، والبحث عن أشكال مسرحية ودرامية جديدة متطورة، **"فمنذ سنة 1890 تقريبا بدأت الكتابات الدرامية الجديدة التي تحاول رفض الأشكال المسرحية السائدة ومعارضة العروض المسرحية التجارية"**[3]، فشهدت أوربا ظهور العديد من المسارح الحرة، كمسرح أندريه أنطوان في باريس عام 1887، والمسرح الصغير في أيرلندا 1889، والمسرح الحر في إنجلترا 1891، هذه المسارح أدت إلى ظهر ما يعرف بمسرحية الفصل الواحد، حيث تميزت **"بالحداثة الفردية، أو الحوادث المركزة وبالتفاصيل القليلة، والحوار الحي ، الشخصية المحدودة،**

[1]-العويطي آمينة، مقدمة في: جويس ستيفن ومنفيون، الكويت، سلسلة المسرح العامي، 1973، ص14.
[2]-د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص52.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والذروة القريبة من النهاية، دون استراحة أو تغير كثير في المناظر المسرحية كما تتميز بوحدة الأثر العام"[1]، فهذه المسرحية تكون قصيرة عن المسرحية التقليدية ذات الفصول المتعددة، فهي أسهمت في تحرير المونودراما من القيود الكلاسيكية الأرسطية، فأعطت مناخا ملائما لكتابة العديد من النصوص المونودرامية، والابتعاد عن العرض التجارية التي تتطلب إنتاجا ضخما ومدة أطول.

لعبت النزعة التجريبية التي ظهرت في روسيا في القرن العشرين إلى خلق ظروف جديدة لتطوير المونودراما بطابع فكري وفني جديد وحديث، ومن الأسماء التي برزت في تأسيس المونودراما الحديثة نجد نيكولاي نكولايفتش أفرينوف وأنطوان تشيخوف وبدر بلوخ وغيرهم كثير ممن أخذوا الريادة للتأصيل والتنظير لهذا الشكل الدرامي.

نبدأ بالمسرحي نيكولاي نكولايفتش أفرينوف (1879-1953)، والذي يعد من أهم الكتاب الروس المتميزين، فقد كان **"يعتقد في ضرورة إسباغ الصفة المسرحية على المسرح، كما أنه حاول استغلال الصفات المسرحية التي تحفل بها الحياة الطبيعية إلى أقصى حد"[2]**، فحاول كسر القيود والأشكال الواقعية، فدعا إلى مسرح يعتمد أساسا على الحركية النفسية، كما اهتم بكتابة المسرحيات القصيرة، ووضع أفكاره ومبادئه في المونودراما، حيث طرح في مقالة مطولة له تحت عنوان 'عذرا للمسرحية'، **"أن الغريزة المسرحية الكامنة داخل الإنسان، تقوده إلى تمثيل الأدوار وتدفعه للبحث عن تحويل الواقع إلى ما هو أفضل. وعليه فقد جادل أفرينوف بعدم وجوب محاكاة المسرح للحياة لأن تصبح ما يشبه**

[1]- حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص270.
[2]- الاراديس نيكولا، المسرحية العالمية، ج4، تر : شوقي السكري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، د.ت، ص270.

المسرح في أفضل حالاته"[1]، فهو يعتمد على المواقف دون محاولة التركيز على الحكاية والحبكة، فأفرينوف يدعو إلى مسرحة المسرح لأنه نوع من أنواع اللعب التي يمارسها الإنسان، **"ولهذا فهو يعتقد أن المسرح وغيره من العروض الفنية، وسائل لازمة للإنسان لكي يحيل اللعبة إلى شيء أجمل وأشهى وأكثر منطقية"[2]**، فنستطيع القول أن المونودراما اعتبرت لعبة يقدم فيها الممثل نفسه أمام المتلقي بغية إشراكه في تجربة الشخصية مباشرة عن طريق تحقيق رغباته، فقد كتب أفرينوف العديد من المونودراما أبرزها -الجدار الرابع- سنة 1915، و– فيزور- سنة 1912، وتبقى مسرحية -مسرح الروح- من أشهر المسرحيات التي قدمها والتي **"تضمنت أفكاره فيما ينبغي أن يكون عليه المسرح، فوضع لها عنوانا ثانويا هو–دراما أحادية-، وتوضع على نحوهزلي عموما مع تنوع الشخصيات التي يمكن لأي شخص أن يتقمصها في نظر مراقبين مختلفين"[3]**، فقد كتب هذه المسرحية سنة 1912، وتكحي قصة أستاذ جامعي يصر على شرح أن لكل فرد منا صورا متعددة من –أنا- لتكون شخصية الإنسان، يطرحها في فكرة (أنا=س/3)، أي مركبة من ثلاثة –أنا-، فالأولى هي العقل والثانية هي الشعور أما الثالثة هي الخلود، فكل واحدة منها تجعل من صاحبها يشرد في هذه الدنيا، فتختلف حالة الإنسان وطباعه من مرحلة لأخرى، فأفرينوف يحاول أن يبرهن **"أن الأشياء المادية تظهر لمختلف الناس في صورة مختلفة وليس هذا فقط بل حتى الشخص الواحد ينظر إلى هذه الأشياء نظرة مختلفة"[4]**، أما إذا نظرنا جليا في العنوان الثاني للمسرحية وهو دراما أحادية، فقد يتبادر إلينا أن أفرينوف قصد أحادية الشخصية رغم تنوع الشخصيات، ف**"لقد استطاع أفرينوف أن يخرج من أبحاثه الطويلة في نظرية المسرح بنظرية جديدة في**

---

[1] -Boctett , Oscar G. History of Theatre Boston, Allynand Bancon, Inc, 1974, P503.

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

[3]-جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحمن الجلبي، بغداد سلسلة المؤمن، 1990، ص194.

[4]- الاراديس نيكولا، المسرحية العالمية، مرجع سابق، ص264.

الـــدراما المســـرحية، هـــي نظريـــة الـــدراما الفرديـــة أو الذاتيـــة Monodrama وفيهـا نـرى كافـة الشخصـيات مـن وجهـة نظـر البطـل، فـإذا كـان يتصـور حبيبتـه مـثلا، رأينـاه فـي صـور مـلاك، بينمـا أباهـا فـي صـورة وحـش"[1]، إن المونودرامـات عنـد أفرينوف تحمل صبغة تعبيرية، صرخة من داخل الذات احتجاجا على أوضاعها .

كمـا نجـد أيضـا أنطـوان تشـيخوف، الـذي يعـد مـن أهـم المـؤثرين فـي المسـرحية العالميـة الحديثـة، حيـث اهـتم بالشخصـية وتحليلهـا مـن خـلال الاسـتعانة بـالمونولوج أكثـر مـن اهتمامـه بالحـدث، فاتصـفت مسـرحياته **"بأنهـا مسـرحيات تقـوم علـى الاعتـراف، أو الإفصـاح عـن الجوانـب الذاتيـة"[2]**، حيـث تـرك الشخصـيات المعروفـة فـي المسـرح القـديم، مجتنبـا جـرائم الحـب والمـؤامرات، وأوجـد لمسـرحه نوعـا آخـر مـن الشخصـيات، عبـارة عـن **"أنـاس يضـنيهم السـأم وركـود الحيـاة فيشـرعون فـي الانتحـار، وآخـرون يثرثـرون بـلا غايـة وقـد غفلـوا عـن إدراك المفارقـات المؤسـية التـي تنطـوي عليهـا حيـاتهم، بينمـا تحلـم مجموعـة أخـرى بـأحلام بسـيطة ولكنهـا مسـتحيلة التحقـق"[3]**، فشخصـياته عبـارة عـن أنـاس يائسـة لا يـدخلون فـي صـراع مـع الأقـدار، يستسـلمون بـدون المحاولـة وإرادتهـم ضـعيفة، ذلـك أن **"مأسـاة العصـر الحـديث فـي نظـره هـي مأسـاة الضـياع والمهمـة التـي تشـتعل إلا ريثمـا تخبـو، مأسـاة الـذين لا يهبـون لمقاتلـة القـدر، بـل يتلقـون صـفعاته صـاغرين، لا يملكـون إلا أن يـأملوا فـي مسـتقبل لا يوجـد فيـه قـدر أولا توجـد فيـه صـفعات"[4]**،فكـل هـذه الأفكـار، قادتـه إلـى كتابـة مسـرحيات مـن فصـل واحـد **"وظـف فيهـا خبرتـه الفنيـة بوصـفه كاتـب**

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص226.
[2]- ريموند وليمز، المسرحية من إبسن إلى إليوت، تر: د. فايز إسكندر، مر: سعد محمد خطاب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، ص207.
[3]-صبري حافظ، مسرح تشيخوف، بغداد، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، 1973، ص181.
[4]- المرجع نفسه، ص175.

قصة قصيرة بما تنطوي عليه من قدرة فائقة على التركيز وعلى خلق الشخصية الإنسانية"[1].

من أبرز كتاباته في هذا النسق مسرحية -ضرر التبغ- سنة 1886، كما كتب -أغنية التم- سنة 1887 حيث تدور حول ممثل هرم وسط الوحشية والإهمال والانكسار، وهي مونودراما يبوح من خلالها الممثل العجوز فاسيلي فاسيلفيتش بحالته ومعاناته، فتبدأ المسرحية وهو جالس وسط المسرح مرتديا ملابس مهرج محاط بكومة من الملابس، ويكون مخمورا، وعندما يستفيق يجد نفسه وحيدا كممثل عجوز لا قيمة له، وهو الذي قدم أعظم الشخصيات وأفضل الأدوار على خشبة المسرح، فيشرع فاسيلي باستذكار أهم وقائع حياته، ويفضي بهمومه واغترابه عن محيطه الاجتماعي الذي كان السبب فيما هو عليه، **"ويظل إيقاع الذكريات في التصاعد خلال مونولوج ستفيتلوفيدوف الطويل ويكشف لنا تصاعده عن أماكن جديدة وعن مناطق جديدة من حياته، وحينما نبلغ ذروة إحساسه بالتبدد والضياع ولا ينزلق بنا الكاتب في وهاد العاطفية الزائفة، ولكن يغرق هذا الشجن العاطفي المرتفع في مجموعة من المونولوجات المتقطعة من المسرحية الشهيرة"[2]**، فيقوم الممثل باستحضار شخصيات المسرحيات التي قدمها في حياته الفنية من خلال البوح الذاتي المباشر، فنسمع من خلاله صراخ الملك لير وغضبه وصوت عطيل النادم ، كل هذه الأصوات في ذات الممثل تجعلنا **"نستمع إلى صوت سفيتلوفيدوف وهو يعاني من الضياع والتبدد والوحشة، وهو يودع عالمه كما ودع عطيل تاريخه ومعاركه وأمجاده من خلال هذه**

[1]- علي الراعي، مقدمة ترجمته للشقيقات الثلاث، سلسلة روائع المسرح العالمي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1961، ص10.
[2]- صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مرجع سابق، ص55.

الأغنيــة الأخيــرة الجميلــة ذات الإيقاعــات الثريــة المتداخلــة"[1]، فهـذه المسـرحية ومـا فيها من الإنسانية من خلال تمثل الماضي الزاخر والاستغاثة الأخيرة له.

كمـا يعـد بـدروبلوخ (1914-...) مـن أشـهر الكتـاب المسـرحين ذوي الأصـول الروسـية، الـذين اهتمـوا بفـن المونودرامـا حيـث **" نـال الجـائزة الأولـى للتـأليف المسـرحي فـي البرازيـل والميداليـة الذهبيـة مـن اتحـاد النقـاد"[2]**، فنجـد لـه العديـد مـن المونودرامـات منهـا –الأعـداء- و-لا ترسـل الأزهـار- ، ومـن أشـهرها مونودرامـا - إيدي يوريدس- التي كتبها سنة 1950.

ومـن أبـز الكتـاب أيضـا الـذين بـرزوا بمونودرامـاتهم نجـد: الروسـي فلاديميـر ماكايوفسـكي فـي (مأسـاة) 1913، والألمـاني ديـوروكس فـي (الكبـت)، والألمـاني بـايرل فـي (فخـور بثمـاني عشـرة سـاعة) 1973، واليونـاني يـانيس ريتـوس فـي (سـونت فـي ضـوء القمـر)1985، والإنجليـزي أيـان فروسـت فـي (اعترافـات الشـاعر اللـورد جـورج بـايرون) 1987 ، والإسـكتلندي رينوسـيتنا فـي (نبـي)، والفرنسـي جـان كوكتـوفي (الصـوت البشـري) 1957، والفرنسـي باتريـك سـيمون فـي (سـقطة حـرة) 1982، والفرنسـي باتريـك سـيمون فـي (سـقطة حـرة) 1982، كمـا كتـب صـامويل بيكـت (فصـول بـلا كلمـات) 1957م، و(شـريط كـراب الأخيـر) 1958م، و(الأيـام السـعيدة) 1961م، و(ارتجاليـة فـي أوهـايو) 1987م، و(الجمـرات)، ف**"لقـد وجـد بيكيـت فـي المونودرمـا أصـلح الأشـكال المسـرحية لصـياغة رؤيتـه العبثيـة التـي تقـوم على عزلة الفرد، واستحالة التواصل، واليأس من الحلول الاجتماعية "[3]**.

ويتضـح مـن هـذا كلـه بـأن المونودرامـا لـم تنشـأ إلا فـي حضـن الثقافـة الغربيـة وحضارتها. وبعد ذلك، انتقلت إلى باقي مناطق العالم في صيغ درامية شتى.

[1]- صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مرجع سابق ، ص64

[2]- المرجع نفسه، ص65.

[3]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصر، هلا للنشر والتوزيع القاهرة، ، الطبعة1، 1999م، ص149.

3-عوامل ومقومات المونودراما الحديثة:

لقد أسهمت في ظهور المونودراما الحديثة العديد من العوامل ساعدت على إرساء قواعدها وبلورتها، ومما سبق يمكن حصرها في:

1. ظاهر ة فن الممثل الواحد التي ابتدأ بها الفن المسرحي، واستمرت معه لتأخذ أشكالا وموضوعات مختلفة.
2. الاتجاه الرومانسي، ودعوته إلى الفردية والبحث في التجربة الشخصية، ليجدد حاجة الدراما إلى شكل فني من نمط خاص وملائم للاتجاه الفكري.
3. تقنية المونولوج الدرامي التي تأصلت في الأدب المسرحي العالمي منذ زمن الإغريق التي كرستها العديد من الاتجاهات والتيارات المسرحية.
4. التجربة المسرحية للممثل الألماني يوهان براندیز في القرن الثامن عشر.
5. ظهور نظريات علم النفس وأهمها نظرية فرويد في التحليل النفسي.
6. ظهور تيار الوعي الذي اعتمد على التداعي الحر التي تأثرت بأثرها بنظرية فرويد، وتأثر بها بيكيت وكزكتووبدروبلوخ وآخرون.
7. حركة المسارح الصغيرة التي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر، والذي أفرز حاجة ماسة إلى مسرحيات تناسب حجم وجغرافية تلك المسارح (مسرحيات بشخصيات محدودة وبفصل واحد).
8. الطابع التجريبي للمسرح الروسي مطلع القرن العشرين، والذي أفرز أساسا مناسبا لفن المونودراما من خلال نيكولاي أفرينوف الذي يعتبر المنظر الأول للمونودراما.

- مقومات المونودراما:

تستند المونودراما على مستوى الكتابة والعرض، إلى مجموعة من المقومات الفنية والجوانب الجمالية، حيث يمكن ذكرها في مجموعة من الخصائص:

1-الممثل الواحد أو الشخصية المونودرامية: تعد المونودراما مسرحية الشخصية أكثر منها مسرحية الحبكة، **"فضلا عن أن الشخصية في المونودراما هي التي تقود الحدث، فهي العنصر السيادي الذي يتحكم في الأحداث والجوالدرامي"[1]**.

تمتاز الشخصية المونودرامية بتغيرها خلال أطوار المسرحية كما تميل إلى التنوعات الدرامية التي تؤكدها من خلال تغير المشاعر والأفكار والانفعالات. **"فجريان الشخصية يعطي لنا أمواجا متنوعة من الطباع والانفعالات والعواطف التي تنقلب بين مد وجزر، بين صمت وصراخ، بين ضعف وقوة، بين يأس وأمل"[2]**.

فالشخصية المونودرامية تعبر عن الضعف الإنساني، ففي الغالب تكون محبطة، يائسة وعاجزة رغم امتلاكها لوعي متقدم –في بعض الأحيان- لحقيقة أزمتها ومشكلتها، فهي لا تملك إلا أن تتكلم بعد أن فقدت قدرتها على الفعل غالبا، وإذا كانت الشخصية المونودرامية ضعيفة تواجه مصيرها بشكل فردي فهي تتلقى ضربات دائمة من الآخرين.

تبدأ الشخصية المونودرامية متأزمة منذ اللحظة الأولى لظهورها، ولكن هذا التأزم أحيانا قد يظل خفيا، **"ولا تتكشف لنا إلا بعد أن تقطع المسرحية شوطا تعرض فيه الشخصية الموقف المسرحي الذي هي فيه"[3]**، فتسرد لنا الأحداث

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص321.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- محمود أبوا العباس، المونودراما.... مسرحية الممثل الواحد، كواليس، العدد 8 يناير، 2003، ص22.

ووقائع لا يربطها تسلسل زمني، وتكشف عما بداخلها وما تعانيه من صراع بين وضعها الفعلي وما كان ينبغي أن تكون عليه.

تعيش الشخصية المونودرامية كينونة مزدوجة عبر تحركها المضطرب وتأرجحها بين منطقة الوعي وساحة اللاوعي التي تشهد هذياناتها وتداعياتها. **"وعبر هذا الصراع النفسي الداخلي تتحول تجربة الشخصية المونودرامية إلا (اللاشعور) بانتقالها إلى العقل الباطن، ومن ثم تتم استعادتها من الشخصية بعد أن اكتسبت مسحة من اللاشعور"**[1]، فتمثل الشخصية المونودرامية على نحولاشعوري، الكثير من الوقائع والأحداث التي تعبر عن واقعها وتجربتها الاغترابية.

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

2-المونولوج: يتحول العرض المسرحي المونودرامي إلى مونولوج طويل، فنجد الشخصية المونودرامية تعيش في غالبية العرض المسرحي صراعات داخلية تعبر عنها عبر المونولوج، الذي يقوم على الاسترسال الانسياب والاستطراد، وتوظيف السرد المحكي، وفضح الذات وتعريتها من واقعها، من خلال نقد هذه الذات لواقعها، بواسطة البوح والاعتراف والهذيان والتداعي الحر.

يكون المونولوج حافلا بمفردات من المؤلف تشير إلى مكانية وزمانية ونفسية متباينة في الطبيعة الدرامية للشخصية وعلاقتها مع ذاتها ومع المحيط

[1]- المونودراما، مواجهة عميقة مع دواخل الذات بلا أقنعة، مجد القصص، جريدة الغد الأردنية، 24 تشرين الثاني، 2008 ، ص03.

(الآخـــر)، وإنشـــاء صـــراعاتها الثانويـــة المتشـــظية مـــن صـــراعها المونـــودرامي الأساسي بين الواقع المفروض عليها والحقيقة التي تنتمي إليها.

ينطـوي المونولـوج فـي معظـم النصـوص المونودراميـة علـى تنويعـات دراميـة (فنيـة)، وحـواري وذلـك **"عبـر اسـتخدامه فـي مسـتويات مسـرحية مختلفـة تسـهم فـي الكشـف عـن الشخصـية وأزمتهـا وخلـق مواقـف مسـرحية تنطـوي بأثرهـا علـى صـراع درامـي مجسـد"**[1]، حـوار مـع شخصـية وهميـة، حـوار مـع قطعـة ديكـور أوإكسسوار أو صورة، حوار مع الذات وحوار مع جمهور مفترض.

إن هـــذه المســـتويات الفنيـــة تحـــاول تطعـــيم الـــنص المونـــودرامي بتعدديـــة مســـرحية لكســـر أحاديـــة الصـــوت المونـــودرامي (المونولـــوج) وإثرائـــه بشـــبه تعدديـــة للأصوات.

3-الحكـي أو السـرد: يعتبـر السـرد مـن أهـم الأركـان والعناصـر التـي تعتمـد عليهـا المونودرامـا، لأن الممثـل يكسـر حـواره الـداخلي أو المنولـوج المسترسـل، بسـرد حكايـة أو حكايـات مختلفـة ضـمن عمليـة الاسـتطراد والانسـياب لتكسـير نمطيـة الحـوار، معتمـدا فـي ذلـك علـى تقنيـة التضـمين أو التوليـد. بمعنـى أن الممثـل العـارض يسـتنبط مـن القصـة الأم قصصـا فرعيـة، أو يخـرج مـن القصـة الرئيسـية قصـص مسـتقلة أخـرى، ليشـد بهـا انتبـاه المتفـرج إلـى الحبكـة الدراميـة التـي يعتمـد عليهـا هـذا الفن.

فالسـرد هـو جـزء مهـم مـن البنيـة الداخليـة للمونودرامـا، **"إذ يحمـل السـرد وظيفـة مسـرحية ودراميـة تقتـرن بالأهـداف الدراميـة للشخصـية، إذ يبتعـد السـرد عـن الطبيعـة التقليديـة (الروائيـة) عبـر تصـوير درامـي يحقـق السـرد المشـهدي الـذي**

[1]- أحمد قشقاري، العناصر والتقنيات المسرحية في عرض المونودراما، مداخلة في الندوة المسرحية حول المونودراما في مهرجان اللاذقية الأول، "منتدى مسرحيون"، دوت كوم، 2005/05/25، مجلة فكرية ثقافية تعنى بالفنون المسرحية، سوريا، ص02.

تقترن به الجملة السردية بالفعل الحركي المقابل له، وبذلك يتحول فعل السرد (الماضي) إلى فعل حاضر ومستمر"[1].

فالسرد ينقل الشخصية المونودرامية من المونولوج إلى الديالوج لتعود إليه مرة أخرى، وبتكرر هذه الانتقالات يكتسب السرد أفعال مسرحية ودرامية تكشف لنا عن الصراعات الداخلية والخارجية لهذه الشخصية. فالأحداث التي تسردها الشخصية المونودرامية تأخذ طابعا مسرحيا يخرجها من دائرة السردية المغرقة، **"ويمنحها طابعا دراميا من خلال ممارسة الشخصية المونودرامية لعملية المسرحة الذاتية، أي مسرحة أعماق الشخصية ودواخلها"[2].**

ابتكر المؤلفون المونودراميون وسائل فنية لإثراء السرد وكسره فنيا، ومن هذه الوسائل الرسائل والصحف والهاتف. **"ولقد اكتسب الهاتف وظيفة درامية، فكان رمزا لطغيان الآلة وتسيدها ومنحها لطبيعة وتلقائية العلاقات الإنسانية الحميمية، فضلا عن أسلبة الصوت الإنساني وتقنية آلية وخضوعة لمتطلبات وقوانين العصر المادي"[3].**

فبهذه التقنية يكون السرد غير موجه مباشرة للجمهور والمتلقين، بل إلى أخر مغيب منحه الهاتف فاعلية الحضور، وسخره لمصلحة الصوت المونودرامي.

يفضي السرد بالشخصية في كل مرة إلى الهذيان مفتوح، وسرعان ما تقطعه هذه الشخصية بصحوة ويقظة لاإرادية من أجل تنشيط الوعي، حتى تعود ثانية إلى هذيان جديد في حركة دائرية.

---

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص324.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- أحمد قشقاري، العناصر والتقنيات المسرحية في عرض المونودراما، مرجع سابق، ص02.

يلجأ العديد من المؤلفين في نصوصهم المونودرامية إلى تقنية السرد المشهدي **"الذي يعتمد على العرض المباشر للحدث لأعلى عملية رويه بالنيابة من قبل الشخصية المتكلمة (الراوي)، وهنا لا تسرد الشخصية لنا ما تقوله بلغة الماضي (قلت له فقال لي...)، بل تعمد إلى اللجوء إلى لغة حاضرة وتصور فعلا حاضرا"**[1]، فالسرد المشهدي يحمل طبيعة مسرحية تعمل على تصعيد درامية الشخصية والمشهد المونودرامي، فالشخصية المونودرامية لا تسرد لنا واقعها بل هي تعمل على مسرحة تلك الوقائع أنيا، باستعمال قطع الديكور والإكسسوارات بوصفها عناصر مسرحية حية.

4-الارتجال: يستند المسرح الفردي إلى الارتجال والإبداع الذاتي، بمعنى أن الممثل قد لا يلتزم بنص ما، بل يخلق نصه ويرتجله بشكل عفوي وتلقائي وطبيعي. بيد أن هناك من الممثلين من يلتزم بالنص مطابقة أو تفسيرا أو إبداعا، وذلك حسب رأي الدكتور حسين علي هارف الذي يقول: **" الارتجال الذي كان عنصرا من عناصر فن الممثل الواحد في القرون الوسطى، قد تخلت عنه المونودراما الحديثة التي تحولت إلى فن أدبي باعتمادها على الدراما المكتوبة والمخطط لها، مع الإبقاء على مساحة محدودة لاجتهاد الممثل الآني (في الارتجال المنظم) عند مواجهته الجمهور في أثناء العرض المسرحي"**[2]

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

5-تعدد الأدوار: من خلال اللعب المونودرامي، حيث يقوم الممثل الواحد بتقمص أدوارا متعددة ومختلفة، ليكسر الشخصية ويتحول إلى شخصيات متعددة

[1]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، 2003، ص58.
[2]- د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها،مرجع سابق ، ص30.

ومختلفة. بمعنى أن الممثل يحاكي شخصيات متعددة افتراضا وغيابا واحتمالا وإيهاما.

6-الصراع النفسي الداخلي: إذا كان المسرح العادي يمتاز بالصراع الخارجي، أي صراع بين شخصية وشخصية أخرى، فالمونودراما تمتاز بصراعها النفسي الداخلي مع ذاتها، الذي يتنامى ويعيش معها من خلال أحداث المسرحية، ف**"غياب الند (الأخر) في المونودراما باعتباره أحد أطراف الصراع، هو غياب ظاهري وغير حقيقي سرعان ما يبطل حين نتأمل صراعات الشخصية المونودرامية مع الشخصيات المفترضة والمستحضرة"**[1]، ويجعل هذه الشخصية تعيش صراع مع ذاتها وسط شخصيات افتراضية تعيش في داخلها.

فالصوت (الأخر) في المونودراما لا يمتلك حضورا دراميا مباشرا وحيا، بل هو أحيانا **"مجرد صدى يردده الصوت المونودرامي فيتحكم فيه وفقا لمنظوره فيفنده أو يستنكره أو يعيد صياغته، وبذلك يحافظ الصوت المونودرامي على نزعته الأوتوقراطية رغم الحضور الافتراضي للصوت الأخر الذي يظل حضورا ظليا مغيبا ومسخرا للأهداف الدرامية للصوت المونودرامي"**[2].

7-تداخل الأزمنة: إذا كانت أمكنة المونودراما تتأرجح بين التشخيص الواقعي والبعد الافتراضي السريالي والعجائبي والعبثي، فإن الزمن النفسي هو الطاغي على المونودراما بامتياز. أي: يهيمن الزمن الذي ينطلق من الذات، ويتخذ أبعادا انفعالية ووجدانية وعاطفية وتعبيرية. ومن هنا تكثر الانحرافات الزمنية أوما يسمى كذلك بالمونتاج الزماني(استرجاع الماضي، واستشراف المستقبل، ورصد الحاضر)، والاعتماد على الزمن الذاتي النفسي البعيد عن الزمن المنطقي التعاقبي، فالمونودراما إعادة للماضي وفق الحاضر والمستقبل. ويعني هذا أن

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، مرجع سابق، ص147.
[2]- المرجع نفسه ، ص148.

زمن المونودراما يوجد في المنطقة الوسطى بين الماضي المعاش والمستقبل المشوش غير المرئي. ويعني هذا كله ارتباط المونودراما بزمن كينونة الشخصية (كما كانت) في صراعها مع الحاضر والمستقبل.

فالزمن في المونودراما زمن ذاتي- نفسي بعيد عن منطقة الزمن التعاقبي، فهو **"توقف في لحظة ما، أو أنه جريان متصل للحظة واحدة ممدودة أو متشظية. فالمونودراما إعادة تأسيس الماضي وفق وعي الحاضر أو لاوعي المتحكم"**[1].فالماضي يؤكد وجوده وهيمنته على كل حاضر الشخصية عبر حاضر مسرحي يتحرك في المكان (وهو غالبا ما يكون افتراضيا وذو طبيعة مسرحية).

كما نجد في بعض النصوص المونودرامية عدم الإشارة إلى زمن الفعل المونودرامي سوى تلك التي ترد على لسان الشخصية حين تشير إلى الليل مثلا، فالليل هنا عبارة عن زمن نفسي غير واقعي يرتبط بدلالات تعكس لنا عالم الشخصية الداخلي.

8-المكان المونودرامي: عادة ما يكون المكان في المونودراما عبارة عن اللامكان، **"حيث يتداخل المكان المونودرامي مع المكان المسرحي (الخشبة والصالة)، لتبدولنا الشخصية المونودرامية وكأنها تتحرك في اللامكان"**[2]، فغالبية كتاب المونودراما يميلون إلى تأكيد المكانية المسرحية لمونودراماتهم، كما تشكل صالة المتفرجين جزءا من هذه المكانية، فالمكان يتوزع وفق عالم افتراضي من خلال مكان ذهني ذي طابع مسرحي يخضع لنزوات الشخصية وهذيانها وعالمها الداخلي المضطرب.

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص329.
[2]- المرجع نفسه، ص330.

وفي بعض النصوص المونودرامية تتوزع في المكان (الأشياء) على وفق **"تأسيس افتراضي تتمظهر فيه الشخصية المونودرامية، وتنطلق في هواجسها وتداعيات، لتحيل المكان إلى مكان ذهني ذي طابع مسرحي يخضع لنزوات الشخصية وهذيانها وعالمها الداخلي المضطرب والمشوش"[1].**

فالمكان الذهني هو مكان مغلق يعكس عزلة الشخصية عن العالم الخارجي وهو عبارة عن مكان اعترافات الشخصية المستوحدة، أي انعكاس لعالم الشخصية المونودرامية المحدود. رغم الملامح الواقعية للمنظر المسرحي الظاهرة في بعض النصوص المسرحية، **"فإنه يحمل دلالة نفسية من خلال قلة موجوداته "[2].** فهو يعبر عن غربة الشخصية وعزلتها من خلال أجواء تعبيرية، فيتحول المكان المغلق إلى فضاء للغربة لا مجرد مكان واقعي الأبعاد والملامح، وبذلك يفقد المكان في المونودراما ملامحه بوصفه مكانا محددا.

ويحرص الكتاب المونودراميون على تزويد المكان المونودرامي بقطع من إكسسوارات تحيط بالشخصية المونودرامية، لتوظفها مسرحيا ودراميا، فهي تعطي حيوية درامية وفاعلية مسرحية.

9-المؤثرات الصوتية: تلعب المؤثرات الصوتية في النص المونودرامي وظيفة درامية في الكشف عن أبعاد الشخصية المونودرامية وعالمها الداخلي المشحون بالمكبوتات والأسرار. ويكثر المؤلفون المونودراميون من الإشارة إلى المؤثرات الصوتية ليقحمها على البطل خلال عزلته وحدته.

10-الحدث: ويكون نفسي، وهو عبارة عن مجموعة من التراكمات والتفاصيل التي قد تبدو غير مترابطة في ظاهرها ولكن تبقى متصلة ومتداخلة في عمق الشخصية المونودرامي، حيث **"يرتبط الحدث المونودرامي بالبناء**

[1]- د.حسن علي هارف، المونودراما، دار الحرية، بغداد، العراق، ط1، 1997، ص97.
[2]- المرجع نفسه، ص98.

الداخلي للشخصية المونودرامية، وما يعتمل في داخلها من حركة أو توتر أو سكون"[1].

يكون الحدث المونودرامي في الغالب ذو بنية دائرية من خلال تعاقب الحالات واستمرار الحكاية وتنوع أحداثها، فهي تؤسس إلى منطلق نفسي وفكري واحد (الاغتراب) فتعود إليه الشخصية المونودرامية في كل محطة من محطات سردها.

ومن كل ما سبق يمكن حصر مجموعة من الخصائص الفنية للمونودراما:

- المونودراما مسرحية شخصية، حيث تبدأ المسرحية المونودرامية بالشخصية المونودرامية، وهي في ذروة أزمتها.
- البناء الدائري، إذ يكشف النص المونودرامي بنيته الدائرية المعبرة عن عدمية الشخصية المونودرامية وسكونية واقعها.
- ينطوي النص المونودرامي على تقسيم داخلي غير مباشر، يمكن لمسه من خلال محطات درامية انتقالية تمر بها الشخصية المونودرامي. فتتغير الحالة الدرامية (التعبيرية) والحالة المسرحية (الحركية والصوتية) للشخصية المونودرامية وفقا لهذه الوحدات.
- يكون المكان في المونودراما افتراضيا في الغالب، حيث يرتبط بالعالم الداخلي للشخصية المونودرامية وأزمتها الاغترابية.
- معظم النصوص المونودرامية تكون نهايتها مثل بدايتها، فهي نهاية مفتوحة تدعو إلى تأويلات وقراءة جديدة ومتغيرة لكل شخص (الجمهور).
- نجد الكثير من النصوص المونودرامية مزودة بمجموعة من التوجيهات الحركية (إرشادات ذات طبيعة إخراجية) من شأنها سرد الشخصية طابعا مسرحيا.

[1]- د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق ، ص332.

- تستمل جل النصوص تقنيات مسرحية ذات طابع درامي، كاستخدام الهاتف والمرآة، واستخدام النوافذ والأبواب، للاتصال بالعالم الخارجي.
- الزمن في المونودراما ذاتي نفسي.
- تنطوي المونودراما على صراع درامي يكون داخلي نفسي ولا تعتمد الصراع الخارجي.
- يعتبر السرد جزءا مهما من بنية النص المونودرامي، فيكتسب السرد طابعا مسرحيا يحقق السرد المشهدي للشخصية.

4/إشكاليات في المونودراما:

1-الوحدانية في المونودراما:

يقف عدد من الكتاب والمسرحيين في وجه المونودراما، متسلحين بفكرة يمكن أن يختصرها بيتر بروك في **"أن المونودراما تفقد المسرح الكثير من ألقه ووهجه الخاص، لأنها تعتمد الممثل الواحد الذي يبنى عليه العرض بأكمله، فلا تفاعل بين ممثل وممثل ثان ضمن ثنائية الأخذ والرد، التي تؤسس لفعل درامي حقيقي على الخشبة"[1]**، فما ذهب إليه "بوك" حاول الكثير من الدارسين في حقل المسرح معالجته ومن أبرزهم د.فاضل خليل حيث أسماه بإشكالية الوحدانية في المونودراما.

فالموضوعات في المونودراما جلها تتحدث عن الغائب، وتتناول العقد المزمنة والمستعصية، فالبطل في المونودراما دائما ما يعيش عزلة وانفصال عن العالم الخارجي، فغالبا **"ما نرى أن الممثل عندما يدخل المحنة وحيدا على خشبة المسرح يبحث له عن من ينقذه من هذه الورطة. فيوجه الحديث إلى آخر متخيل يساعده على قتل غربته، فيكون هذا المتخيل هو نفسه حين يوجه لها الحديث،**

[1]- مفتش (بيتر بروك) يطلق العنان لسؤاله!!...، لميس علي-جريدة الثورة السورية، الأربعاء 2008/6/18م.

أو من الأشباح الذي تحيط به وهي كثيرة. وفي أحسن الأحوال يكون الحديث موجها إلى متخيل عبر المرآة أو الهاتف"[1].

فالوحدانية في المونودراما هي الغربة التي يعيشها البطل المونودرامي، غربته عن عالم أحس بأنه استلب منه كل شيء، فيحاول الخروج من هذه الغربة الموحشة، مبتكرا وخالقا شخوصا يحكي لهم مشكلته ويخرج من هذه المحنة (الوحدانية)، فيبحث عن المنقذ الذي يكون دائما غائبا.

فالبطل يعتقد بأن هذا المنقذ هو الذي سوف يعطيه أجوبة عن تساؤلاته، فيبقى الحديث عن الغائب هو أكبر المشكلات في مسرحيات المونودراما **"فالوحدانية تتحقق في موضعين يتمتعان بحالة الغياب الكامل، ويتمثلان في حالتي الموت أو الجنون"[2]**، فيحاول دائما إيجاد الحلول للتخلص مما يعانيه، والبحث عن أشكال أخرى تنسيه غياب الأخر **"كما في مقترح الكاتب (تشيخوف) للخلاص من محنته في الوحدانية ، حين اقترح تعويض ذلك الغياب باعتبار حضور العرض من جمهور المشاهدين في صالة المسرح في مسرحية (ضرر التبغ) حضورا للمحاضرة التي يلقيها البروفيسور في أضرار التدخين على الإنسان، وهي مشكلة تشكل مجتمعا كبيرا من الناس المدخنين لا فردا أو مشكلة ذاتية لا تهم الكثيرين"[3].**

فلابد من البحث عن الحلول لتعويض الغياب القصري للآخر، وتأسيس فعل درامي داخل العمل المونودرامي، وإيجاد مقترحات قادرة على خلق الصراع الذي ينتجه الحوار التبادلي بين شخصيات المسرحية ولتعويض الغياب الذي تفرضه مسرحية الممثل الواحد. فإن بطل المونودراما يبحث عن شخصيات وعناصر يشركها معه كي يستطيع أن يؤدي لعبته السردية التي خاطر باختيار

[1]- د.فاضل خليل، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما ، مجلة الفوانيس المسرحية الالكترونية.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- نفسه.

نفسه لوحده ممثلا واحدا يقوم من خلالها بكل المهمات نيابة عن باقي الممثلين الذين لم يشاركوه اللعبة.

2-المونودراما بين السرد والدرامية:

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

فالمسرح يجسد في شكله الدرامي حدثا، وأما الشكل الروائي فيقوم برويه، **"فالشخصية المونودرامية تقوم بالروي (السرد) وإذا كان ثمة تجسيد مادي (درامي) للحدث، فإن هذا يحدث بالإنابة عن الشخوص المعنية في تجسيد الحدث المعبر عن الصراع"**[1]، ومعنى هذا أن الشخصية المونودرامية تجسد شخصيتها (الرئيسية) وتجسد الشخصيات الأخرى، فيتداخل عنصر التجسيد مع عنصر الروي **"ليولد في المونودراما ما يمكن أن تسميته بالروي الدرامي"**[2].

نجد المونودراما تشترك مع الشكل الملحمي للمسرح العادي في الجعل المتفرج متأملا، وهذا لوجود عنصر الروي. **"لأن عنصر الروي بحد ذاته يفرز مسافة بين الشخصية المتحدثة والمتفرج، ويتحقق على وفق ذلك نوع من المباعدة الجمالية لدى المتفرج"**[3]، فالشخصية تحاول من خلال توجهها المباشر نحو الجمهور (المتفرج) إخراجه من حالته ومساعدته، ومشاركته في تحليل تجربتها وماضيها.

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص ص 318-319.
[2]- المرجع نفسه، ص319.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

فالمتفرج في المونودرامي يقترب في بعض الأحيان مع المتفرج في المسرح البراختي **"من خلال عدم الوقوع في الاندماج العاطفي مع الشخصية ووضع مسافة بينه وبينها"**[1]، وكل هذا من خلال السرد والروي الذي يخلق هذه الحالة ويحطم في بعض المونودرامات الجدار الرابع الفاصل بين الجمهور والممثل. فالمونودراما لا تنقل المتفرج إلى داخل الشخصية المونودرامية، بل تضع أمامه الشخصية ليتأمل فيها، فالأحداث ليست آنية لكي ينفعل معها، وإنما هو أمام شخصية وحسب، شخصية تنقل له وبوسائل مختلفة تجربتها فلا يملك إلا المراقبة.

فالمتفرج إذا في المونودراما لا يساق إلى داخل التجربة الدرامية للشخصية، بل ينتقل إلى وضع المواجهة مع الشخصية بوصفها كيانا حيا يثير في نفسه التأمل مع القدرة على التعاطف النسبي. فهناك تقنيات في النص المونودرامي من شأنها أن تحقق كسرا نسبيا للإيهام لدى المتفرج، **"ولا سيما من خلال تقنية الاسترجاع والمشهدية التي تقوم بها الشخصية المونودرامية في رواية تجسيدية لحدث ماض والتمثيل بالنيابة"**[2].

من المعروف أن المسرح الدرامي يغوص في العالم والشخصية كما هي، ويبحث عن العلاقة بينهما من حيث الصراع الخارجي الذي يكون طاغيا أكثر من الصراع الداخلي، أما المسرح السردي أو الروائي فهو يبحث في ما سيكون عليه حال الشخصية مع ذاتها. فالمونودراما تبحث داخل الشخصية ومحاكمة ذاتها وفق منظور مستقبلي، ومحاولة الخروج من الضياع الذي هي فيه.

كما تمتاز الأحداث في الدراما الملحمية (السردية) باستقلاليتها، أي أن كل مشهد من المسرحية مستقل بذاته، وفي شكل درامي ترتبط هذه المشاهد ببعضها

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص319.
[2]- المرجع نفسه، ص320.

البعض ترابطا زمنيا، فيكون المشهد التالي سببا في المشهد الذي يسبقه والمشهد الذي يليه. أما في المونودراما فالأمر مختلف فالمشاهد تفتقر إلى الترابط الزمني المتسلسل، **"غير أن ما يربط بين المواقف الدرامية المستحضرة من الشخصية المونودرامية هو ترابط سيكولوجي"**[1]، فالمواقف التي تمر بها الشخصية والمحطات والأحداث التي تقف عليها تفرز أفعالا نفسية متراكمة هي التي تؤدي إلى التماسك في البناء الدرامي الداخلي للشخصية ويحقق وحدت الأحداث.

3-التلقي في المونودراما (الجمهور):

يعتبر الجمهور عنصرا أساسا في عروض المونودراما، فهو يكون في بعض الأحيان جزء خفي في ذات الشخصية، ويلعب دورا هاما، فمرة يكون مشاهدا للأحداث التي تدور على خشبة المسرح (متفرج عادي)، وأحيانا أخرى يكون ضميرا للشخصية (يشارك في اللعبة المونودرامية)، ويبقى أهم دور يلعبه الجمهور هو الأخر الذي يتعاطف مع الشخصية ويصغي لاعترافاتها، فيعطيها بذلك فرصة للتعبير عن ذاتها. فهذا التوظيف (الأخر) هو بمثابة تعويض للآخر الغائب عن دائرة الاتصال المنقطعة الذي يكون بين الشخصية المونودرامية وبينه (الآخرين).

فالجمهور هو الحكم الأول للعروض المونودرامية، فيقرر نجاحها من عدمه، من خلال الاستجابة ومشاركته العرض، لذا تعتبر مشكلة التلقي أكبر مشكلة تواجه المونودراما، فقد تؤدي إلى نخبوية هذه العروض. إشكالية التلقي تنبع من القصور في مميزات وخصائص المونودراما، تلك التي تعطي للمونودراما ألقها وجمالها، وتعطيها حالة الخلق. هذه الإشكالية تنبع من نص يتناول موضوع ليس ذي أهمية، أو نص لا يحمل مقومات الجمال، نص لا يحمل سحر نص المونودراما وفرادته، ونص ذي حوار سردي مترهل لا حيوية فيه،

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص320.

وهذه الإشكالية تنبع أيضاً من فقر مخرج في رؤية خلاقة لعرض مونودراما، وفقره في أدوات المسك بكل عناصر المسرحية وترجمتها إلى عرض مبدع، وتنبع أيضاً، من أولئك الممثلين العاديين في أدائهم، المشغولين في فهمهم للشخصية التي يلعبونها، فالمونودراما تحتاج للممثل الذي لا يستطيع أن **"يحقق تناصاً حداثياً مع الأداء المسرحي إلا إذا ابتلع دوره، ويقوم بلوك وهضم الدور، يفكك روح جسده وعادات وإشارات الشخصية التي سيلعبها في جسده هو، وصولاً إلى كيمياء روحي وجسدي بينه وبين الشخصية. إذ يمضي إلى أبعد من قشرة الدور الخارجية وحتى يصل بوعي بصري ووعي فكري إلى نبش قيعان الشخصية"**[1]، والإشكالية تنبع أيضاً من غياب الهرموني في العناصر المسرحية والممثل. كل هذا يرخي ذلك الخيط الوهمي الموصول بين العرض والجمهور، فيفقد هذا الجمهور إنشداده للعرض واستجابته لمفرداته.

ومع شيوع هذا الفن المسرحي ورواجه، ودخول قائمة طويلة من المسرحيين في مغامرته، فإن الأصلح هو من سيبقى، هو من سيترك أثراً يذكره به التاريخ المسرحي، كما ترك فنانون أعطوا لهذا الفن من روحهم وفكرهم، فأعطاهم خلودا لاسمهم، فالمونودراما رديف حقيقي للإبداع.

[1]- جواد الأسدي، الموت نصاً- حافة النص، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1999، ص16.

المبحث الثاني: جذور المونودراما عربيا وتطورها

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

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

ويروي ابن أبي عون الكاتب في مخطوطة (الأجوبة المسكتة) نقلا عن الشابشتي قائلا: **"أنشد جرير شعرا فقال له مخنث ويل لي يا بابا، فقالوا له أسكت ويلك هذا جرير، قال وأي شيء يقدر لي؟ إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية"[4]**، فهذه الرواية تدل وإن لم يكن بطريقة مباشرة عن وجود المحاكين أو بعبارة أخرى الممثل الهزلي، **"القادر بمفرده**

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص38.
[2]- زهير كاظم فرج، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي، رسالة ماجستير، بغداد/ جامعة بغداد، 1987، ص38.
[3]- محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت، ص65.
[4]- محمد يوسف نجم، صورة من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة أفاق عربية: بغداد، ع3، 1977، ص61.

على تقديم مشاهد تمثيلية (مونودرامية) أمام حشد من الناس بهدف السخرية والتهكم على خصومه"[1].

وقد تناولت العديد من كتب التراث والتاريخ العربيين في العصر العباسي مكانة المحاكين والمقلدين، ودورهم في رسم الفرجة والبهجة على الناس، حيث تذكر تمارا ألكسندروفا هؤلاء المحاكين بأنهم **"كانوا في البدء يستعرضون فنونهم في أوقات الأعياد الإسلامية فقط، وبالتدريج توسع أفق عروضهم حتى اتخذ شكلا دنيويا اعتياديا بحتا"[2]**، وجاء في كتاب 'البيان والتبيين' للجاحظ، أخبار عن المحاكين، فيذكر منهم أبا دبدوبة والمسعودي، ومن أبرز المحاكين الذين ذكرهم ابن المغازلي الذي كان يتجمع حوله أكبر عدد من الناس فيحكي لهم النوادر بأسلوب تمثيلي هزلي، ف **"كان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه إلا يضحك"[3].**

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

فيمكننا أن نعد فن المحاكي شكلا من أشكال فن الممثل الواحد، رغم محدودية الجانب الفني فيه، فضلا أنه لم تطرأ عليه تغيرات فنية من حيث الشكل والمضمون، فلم يتطور ولم تتغير أساليبه أو حتى مضامينه التمثيلية، فانتهى كما بدأ، شأنه شأن العديد من الفنون التراثية الأخرى.

ومع بداية القرن العشرين ظهرت عروض هزلية للممثل الواحد، كانت عبارة عن فواصل فكاهية تقدم في الحفلات، أيضا في مدة استراحة ما بين الفصول المسرحية

[1]-عواد علي، جذور المونودراما في التراث العربي، جريدة القادسية، بغداد، 1987، ص4.
[2]- تمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، بيروت، دار الفرابي، د ت، ص60.
[3]- المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الأندلس، 1966، ص163.

الطويلة، **" ومن هؤلاء الممثلين نجيب الريحاني وعزيز عيد وعلي ألكسار، الذين مارسوهذا النشاط في مستهل حياتهم الفنية"**[1]، وشهدت مصر إقامة حفلات داخل نادي الأهلي، حيث كانت عبارة عن قصائد تمثيلية، فيقول محمد تيمور في هذا الصدد: **"شاهدنا زكي طليمات يؤدي قصيدة المنفلوطي في تمثيل الموقف بين عبد الله ابن الزبير وأمه يوم حصاره، وكذلك شاهدنا يوسف وهبي في تباشير فنه، فكان يلقي مناجيات (مونولوجات) غنائية هزلية أشهرها مناجاة هتش كو"**[2].

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

كانت أوربا هي المنشأ الحقيقي لفن المونودراما ، ولكن ما عرفه تراثنا العربي وعلاقة الشخصية العربية بفن الراوي والحكواتي وغيرها من الفنون الشعبية الأخرى، أدى إلى شيوع عروض الممثل الواحد خاصة في مصر والعراق وأقطار عربية أخرى، حيث كانت هذه العروض عبارة عن عروض هزلية لتلك الفنون الشعبية، مهدت لمعرفة فن المونودراما عربيا واكتشافه، وتحمس المسرحيين العرب لهذا الشكل المسرحي الذي ينفرد به الممثل الواحد مع الجمهور، **"حتى بات اهتمام المسرحيين العرب في مصر والعراق وأقطار المغرب العربي بالفن المونودرامي يفوق اهتمام الكثير من الأقطار العربية، فصارت تقام مهرجانات مسرحية خاصة بهذا الفن"**[4].

---

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص62.
[2]- ريتا عوض، أدبنا بين الرؤيا والتعبير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص15.
[3]- محمود تيمور، طلائع المسرح العربي، القاهرة، المطبعة النموذجية، د.ت، ص67.
[4]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص64.

كما هناك أسباب أخرى قد تكون هي السبب أيضا في ظهور فن المونودراما في الوطن العربي، لعل منها الارتكان إلى عامل الاقتصادي الذي دفع الكثير من الممثلين والمخرجين لهذا الفن، وهذا بسبب غلاء الديكور والسينوغرافيا، وأيضا التكليف الباهظة التي تستلزمها المسرحية الدرامية متعددة الشخوص، كما يعد التجريب عاملا مهما لظهور هذا الفن، علاوة على سهولة كتابة المونودراما مقارنة بالمسرحية الحوارية ذات الفصول العديدة. فنجد نهاد صليحة تتساءل: **" أتكون دلالة الإقبال على المونودراما هي أن الإنسان العربي قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره، والالتحام مع هيئاته ومؤسساته في صراع بناء، والإمساك بتلابيب التاريخ، فالتف بفرديته، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي، بعد أن يئس من الخلاص الجماعي؟ "**[1].

إذا ما تعمقنا في تاريخ المونودراما العربية، فنجد أن المسرحيين العرب في بداية الستينيات **"لم يطلعوا على النصوص المونودرامية الحديثة التي تلجأ إلى العناية في رسم الشخصية المونودرامية والغور في دواخلها وتحرير طاقتها الداخلية من خلال زجها في جونفسي وطقسي خاص"**[2]، وتعد مسرحية للشاعر الدكتور أحمد زكي أبوشادي تحت عنوان 'ابن زيدون في سجنه'، التي كتبها عام 1954 **"حيث نشرته مجلة البعثة في الكويت في عددها الثاني الصادر في شباط 1954. كما أن هذا النص منشور أيضا في كتاب مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية لمؤلفه خالد سعود الزيد الصادر عام 1982 عن شركة الربيعات للنشر والتوزيع"**[3]، تحمل مواصفات عامة للنص المونودرامي، فهي تتضمن شخصية واحدة متمثلة في الشاعر ابن زيدون الذي يناجي وحيدا في السجن طيف حبيبته، **"غير أن هذا النص يفتقر إلى الكثير من الشروط الدرامية الرئيسة، إذ هو يميل**

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص153.
[2]- د.حسين علي هارف، المونودراما ، مرجع سابق، ص ص 64-65.
[3]- المرجع نفسه ، ص65.

إلى الشعر أكثر منه إلى الدراما ومتطلباتها"[1]، فاستخدم الشعر العمودي فبدا نص المسرحية أقرب إلى شكل القصيدة منه إلى الشكل الدرامي المسرحي.

فهي لا تتوفر على معالجة سيكولوجية للشخصية المونودرامية، ولكن رغم هذا تبقى من المحولات المبكرة في تاريخ المونودراما العربية، التي مهدت لظهور نصوص أخرى.

تعد السنوات الأخيرة من الستينيات المرحة التأسيسية الحقيقة للمونودراما، حيث شهدت تجارب مسرحية مهمة كانت مؤهلة دراميا وفنيا لتؤسس لمونودراما عربية وحديثة، ومن أهم هذه التجارب نذكر منها حسب التسلسل الزمني:

"1-مسرحية بيت الجنون، تأليف توفيق فياض، وقد نشرت عام 1965 وصدرت عن مطبعة الاتحاد التعاونية حيفا- فلسطين.

2-مسرحية بقبق الكسلان، تأليف ألفريد فرج، ونشرت عام 1965 وعرضت في موسم 1966.

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

من خلال هذا نلاحظ أن المسرحيتين الأوليتين قد تزامن نشرهما، وهما في منطقتين عربيتين مختلفتين، فيمكننا القول أنهما تحملان الريادة لتأسيس فن المونودراما عربيا، أما مسرحية النقشة للطيب صديقي كانت أول مسرحية مونودرامية في منطقة المغرب العربي، وهذا ما يؤكده الباحث الزبير بن بوشتي في قوله: **"إن الصديقي بحكم ريادته وسبقه للتعريف بشتى المدارس الغربية وعمله على إضافته إلى الحكم الإبداعي للمسرح المغربي تلهمه صفة الباحث والمنقب والداعية الأول للتجريب والتجديد، من خلال مساهمته، على صعيد الاقتباس والإخراج وتحت ضوء هذا المعطى، أمكننا الوقوف على**

[1]- د.حسين علي هارف، المونودراما ، مرجع سابق، ص 65..
[2]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق ،ص ص67-68.

الحقيقة التي ألهمت هذا الفنان صفة الريادة لتجربة مسرح الممثل الواحد التي تمثلت في عمله النقشة"[1]، وقد اقتبس مسرحيته عن يوميات أحمق للروسي غوغول، فأدخل عليها تقنية المناجاة من خلال مناجاة نفسية للشخصية المونودرامية مليئة بواقع الحياة وذلك **"عبر كابوس تتخللها هلوسات ومطامح مجهضة، فكل شيء يبدو كقداس انفرادي وكشعيرة ملؤها الاغتباط أو كاستعاضة على الواقع الذي يشع في ثنايا الحلم ويواجه الواقع المبتذل"[2]**، فهذه المسرحية اقتربت كثير من موصفات المونودراما الحديثة من خلال الحدث النفسي والشخصية المركبة التي تفيض هذيانا وأحلاما، **"وهذا الرأي كان قد تأكد نقديا وفنيا عندما أخرجها الصديقي في المهرجان المسرحي الإفريقي عام 1969 مستعينا بالقدرات الهائلة للمثل الجزائري سيدي أحمد أكومي الذي أضاف إلى الشخصية بالقدر الذي أضافت له الشخصية بالمقابل"[3]**.

كما كتب ألفريد فرج مسرحية بقبق الكسلان من فصل واحد تم نشرها أول مرة في مجلة آخر ساعة سنة 1965، وهذه المونودراما عبارة شخصية بقبق الكسلان وهو شاب حالم وبائع متجول، **"ولقد استلهم ألفريد هذه الشخصية من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة "[4]**، وتدور حول شخصية البائع الجوال الذي يتميز بالكسل وتطلعات إلى أحلام مستحيلة، فضلا عن الجشع والحمق الشديد. ولكن المؤلف كثيرا بتعمق الشخصية بسبب ميله إلى الطرافة والفكاهة ، فألفريد حاول مسرحة الشخصية واكسباها صفات وأبعاد جديد **"وقد استخدم هذه الشخصية لعرض حبكة قصصية معروفة تكاد أن تكون دارجة، تكرر في كل القصص الشعبية تقريبا، هي مرة حكاية بائعة لبن تحلم بالثراء فيستغرقها الحلم حتى ترقص فتزل قدمها وتنكسر قدرة اللبن وتنسكب أحلامها على الأرض، وهي مرة أخرى بائع زجاج تستغرقه أحلامه فيركل كل زجاجة فيكسره.."[5]**، فقد حول ألفريد

---

[1]- خال سعود الزيد، مسرحيات يتيمة في مجلات كويتية، الكويت، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، 1982، ص131.
[2]- الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، جريدة الأنوار، المغرب، ع46، 19 سبتمبر 1987، ص1
[3]- د.حسين على هارف، المونودراما ، مرجع سابق، ص69.
[4]- المرجع نفسه، ص70.
[5]- الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، مرجع سابق، ص1.

إكساب شخصيته طابعا مسرحيا، بإدخال الحوار والأفعال الحركية والتمثيلية، فظلت الشخصية تسرد لنا أحلامها وتمنياتها دون أن تتوقف جديا عن هونها أو معاناتها،**"ودون أن يربط المؤلف بين أحلام اليقظة التي تعيشها الشخصية وبين التركيبة السيكولوجية للشخصية، وهي تركيبة مميزة تنطلق من غرابة الشخصية ذاتها بقبق واغترابها اجتماعيا واقتصاديا ونفسيا"**[1].

تبقى مسرحية بقبق الكسلان محاولة مسرحية قدمها ألفريد مستفيدا من الحكاية الشعبية، فاستغلها استغلالا كوميديا مسرحيا، **"وربما كان تلك المحاولة استجابة لتلك الدعوة التي أطلقها الكاتب المسرحي توفيق الحكيم للبحث في مصادر التراث الربي عن قوالب مسرحية ودرامية يمكن اعتمادها في خلق مسرح ذي هوية عربية خاصة"**[2].

ومع بداية السبعينيات اتخذ العديد من الكتاب المسرحين مجال كتابة المونودراما ملجأ لهم، وخاصة في أقطار المغرب العربي ومصر وسوريا والأردن، حيث تأسست العديد من الملتقيات التي تدرس المونودراما والعديد من المهرجانات التي تعتني بهذا النوع، وكان **"أول ملتقى للمسرح الفردي المنظم من طرف جمعية الفن السابع سنة 1977 بالرباط"**[3]، فقد كان المسرحيون المغاربة متحمسين لتجربة المسرحية المونودرامية، وهذا يعكس **"مدى تمرد وتحايل المسرح الطليعي الطموح إلى تغيير جذري يوفر له ظروفا صحية لممارسة مسرحية تتمتع بحرية الرأي والتفكير والمعالجة بإمكانات مادية ومعنوية وفكرية تعمه أثناء إبحاره الإبداعي الشاق"**[4].

ومن أبرز الكتاب والمخرجين العرب الذين أبدعوا في ميدان المونودراما نجد:

1-**الطيب الصديقي:** الذي كتب مسرحية النقشة سنة 1969.

---

[1]- د.حسين على هارف، المونودراما، مرجع سابق، ص71.
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3]- محمد اسماعيل محمد، مسرح ألفريد فرج، تقديم لكتاب في: ألفرد فرج: صوت مصر، أربع مسرحيات في فصل واحد، القاهرة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص11.
[4]- الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، مرجع سابق، ص1.

2-**نبيل الحلو:** حيث كتب العديد من النصوص المونودرامية، ولعل من أبرزها مونودراما شريشماتوري، حيث يذكر أن **"مسرحية شريشماتوري لنبيل الحلوهي أقرب ما تكون من ألوان One Man Show منها فن السامر والمداح أو الحكواتي"**[1]، وتناولت هذه المسرحية الإمبراطور الذي تخيل الحرب التي خاضها مختلف الأعداء الطامعين في إمبراطوريته، بأنها حرب فاشلة، فقد أجاد نبيل الحلو**"في البحث عن لغة مسرحية متميزة في شكل مسرحي منفرد، ليجعل من قضايا الناس في كل أنحاء الدنيا فضيحة الإنسان الفرد، وخاصة منه الذي يشعر بالظلم والاضطهاد والتسلط"**[2]، فنجد أن الشخصية المونودرامية شريشماتوري **"قد لاحت بإدانة كل الطحالب المجتمعية المساهمة في إحباط ظروف واقعة، مع أخر صيحاته المفجعة وهذيانه الفلسفي، لتضمحل كل قواه وتتبخر كل أماله في الانعتاق، مستسلما لواقع هزيمة إمبراطوريته"**[3].

3-**شفيق السحيمي:** وله العديد من النصوص المونودرامي من أبرزها مونودراما حيمدو، التي استفاد من الشكل التراثي الحلقة الشعبية، فأخذ مهام ووظائف الراوي، وهذه المونودراما تتحدث عن موضوع اجتماعي وإنساني، فقد وجدت الشخصية المونودرامية نفسها تنطوي تحت غطاء الغربة والنفي، و**" هذه الغربة هي غربة مكانية، لأن البطل وهو عامل مهاجر لفرنسا يجد نفسه في مكان غير مكانه. وبهذا يفقد جذوره التي تمسك إلى الأرض"**[4]، فهذه الظروف تحيله إلى اغتراب نفسي وآخر اجتماعي يقضي به إلى العزلة والانفصال عن العالم المحيط به، فيخلق له شخصيات وهمية يتواصل معها .

4-**محمد الكغاط:** ومن أهم نصوصه المونودرامية بشار الخير، حيث تعيش الشخصية المونودرامية غربة زمنية تأثر نفسيا عليه، وتجرها نحوالصوفية، **"أسبوعكم أيها المحترمون سبعة أيام، هذا شيء تعرفونه. ما لا تعرفونه أسبوعي أنا. أنتهم لا**

---

[1]- الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، مرجع سابق ، ص2.
[2]- عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مرجع سابق، ص86.
[3]- الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، مرجع سابق، ص2.
[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تهتمون"[1]، فيلجأ البطل في هذه المونودراما إلى الرقص والغناء في عالم فلسفي من أجل علاج نفسه.

كما ظهرت المونودراما في الخليج متأخرة عن ظهورها العربي، ففي الإمارات كانت أول مونودراما للمسرحي الدكتور حبيب غلوم في العام 1989م، وهي نصه "لحظات منسية" المعدة عن نص للكاتب العراقي جليل القيسي، وأدت دورها الممثلة سميرة أحمد، وقبلها بأربع سنوات وتحديداً في العام 1985م قدم المسرحي البحريني إبراهيم خلفان المونودراما الأولى في مملكة البحرين (عطسة بومنصور) وجسد شخصيتها الوحيدة عبد الله ملك، بينما كانت بدايات المونودراما في المملكة العربية السعودية من الطائف، إذ قدمت جمعية الثقافة والفنون بالطائف مونودراما (صفعة في المرآة) عام 1985م، وكانت من تأليف عبدالعزيز الصقعبي وإخراج عبدالعزيز الرشيد وتمثيل راشد الشمراني. ومنذ تلك البدايات أفتتن بهذا الفن عدد من المسرحيين الذي وجدوا فيه مغامرة فنية، أو صرعة مسرحية، أو حتى محاولة حقيقية للتجريب على هذا الفن وتأصيله في المسرح العربي.

كثرة عدد العروض المونودرامية نتج عنه إقامة مهرجانات لها، لذا أطلقت دولة الإمارات مهرجان الفجيرة للمونودراما والذي يستضيف فرق مسرحية عربية وأجنبية العام 2003م، تبعتها جمعية الثقافة والفنون بالطائف وأقامت مهرجانها الأول للمونودراما في ذات العام، ومهرجان المونودراما التي أعلنت فرقة الخليج بالكويت عن إقامته في مايو2008، ومهرجان المونودراما في العاصمة السعودية الرياض والذي نظمته جمعية الثقافة والفنون بالرياض في يوليو2008م.

ومن أهم المونودرامات العربية نذكر: (بيت الجنون) للفلسطيني توفيق فياض، و(النقشة) للطيب الصديقي، و(الوجه والمرآة) و(ماجدولين) و(جنائزية الأعراس) و(رحلة العطش) و(عكاز الطريق) و(سرحان المنسي) و(برج النور) و(زكروم الأدب) لعبد الحق

[1]- عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مرجع سابق، ص87.

الزروالي، و(الناس والحجارة) لعبد الكريم برشيد، و(أوفيليا لم تمت) و(شريشتاموري) و(يوميات مجنون) و(بلوبالبوف) لنبيل لحلو، و(السباق) و(افتحوا النوافذ) و(الزغننة) لحوري الحسين، و(اندحار الأوثان) لمحمد قاوتي، و(بشار الخير) لمحمد الكغاط، و(حميدو) لشفيق السحيمي.

وكذلك(صمت له كلامه) لعبد الرحمن بن زيدان، و(تارت) للمصري السيد محمد علي، و(الحصان) للمصري كرم النجار، و(يوم جديد) و(الإشاعة) و(من العطس ما قتل) و(ويوميات عصفور) للمصري أمين بكير، و(لحظة صدق) للمصري مجدي فرج، و(فنفان الصياد) للمصري رحمين ياسين، و(عديلة) للمصري نهاد جاد، و(بقبق الكسلان) للمصري ألفرد فرج، و(الأيدي البيضاء) و(نادي النفوس العارية) للمصري محمد الباجس، و(القيامة) و(الزبال) و(حال الدنيا) للسوري ممدوح عدوان.

و(لقمة الزقوم) للسوري وليد إخلاصي، و(شيء يهبل) للتونسي رؤون بن يغلان، و(حبة رمان) لناحية الورغي، و(سراب) للتونسي محمد عفيف اللقاني، و(رسالة التربيع والتدوير) للتونسي عز الدين المدني، و(حكاية بلامعنى) و(ليلة دفن الممثلة جيم) للأردني جمال أبوحمدان، و(الشارع العام) للأردني عايد الماضي، و(غرفة بمليون دولار) للسوداني النعمان حسن أحمد، و(ريش النعام) للسوداني خالد المبارك مصطفى.

و(صفعة في المرآة) للسعودي عبد العزيز الصقبعي، و(بم) للإماراتي مؤيد شباني، و(الجاثوم) للبحريني يوسف الحمدان، و(النظارات) للبناني بول شاؤول، و(مجنون يتحدى القدر) للعراقي يوسف العاني، و(أصوات من نجوم بعيدة) للعراقي صباح عطوان، و(منقار من حديد) و(ماري) و(مذكرات ميم) و(لن أقلع أسنان أبي) للعراقي سعدون العبيدي، و(مرحبا أيتها الطمأنينة) و(ومضات من خلال موشور الذاكرة) و(انهزامية حزينة) و(مساء السلامة أيها الزنوج البيض) لجليل القيسي.

1-أهم المهرجانات والملتقيات حول المونودراما:

يعد مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما الأشهر خاصة بعد حصوله على التصنيف الدولي من الهيئة العالمية للمسرح، وتنصيب مديره محمد سيف الأفخم رئيساً للرابطة الدولية للمونودراما، فهو تظاهرة مسرحية تقيمها الإمارات كل سنتين، وهو احتفال بالمسرح ومحاولة الارتقاء بوعي الناس والفكر لديهم والتحسين من ذوقهم الفني، وتبقى الغاية الكبرى والأهم لدا المهرجان هو إحياء وإعادة ترسيخ عروض المونودراما (مسرح الممثل الواحد) في الحياة المسرحية العربية، وكذلك العمل على النهوض وتطوير هذا الفن المسرحي الصعب، ومحاولة دعم التجارب الجديدة لدى الشباب.

من هذا المنطلق يشكل هذا المهرجان مناخا فاعلا ومثمرا لنموهذا الفن وازدهاره من خلال إقامة عروض مسرحية تستوفي المستوى الفني المطلوب، وذلك بمشاركة دول عربية وأجنبية كثيرة إضافة إلى ندوات تطبيقية وحوارية تثقيفية تقام على هامش المهرجان، ومن أهم المواصفات والشروط التي يطلبها هذا المهرجان للعروض المونودرامية:

1. التزام العرض بمواصفات المونودراما التي تعتمد على الممثل الواحد.[1]
2. ابتعاد العمل عن الطرح والمعالجة التقليدية الخالية من التوهج الإبداعي وتلبية العرض للطموحات الفنية الإبداعية لهذا الفن المسرحي.

ومن أهم النشاطات التي تقام على هامش المهرجان:

1. إقامة ندوات تطبيقية تعقب كل عرض مسرحي الغاية منها إضاءة جوانب من العمل المسرحي، وبلورة رؤية فنية علمية ترفد الحركة المسرحية المونودرامية بإضافات فاعلة.
2. إقامة ندوة رئيسية عن فن المونودراما يساهم فيها كوكبة من أساتذة هذا الفن.

[1]- ينظر : مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما/https:// ar.wikipedia.org/wiki.

3. إصدار نشرة يومية تغطي جميع فعاليات المهرجان وتوثق نشاطاته وتؤسس لاستقطاب الجماهير إلى الثقافة المسرحية بعيدا عن الرتابة وبرودة المصطلحات النقدية.
4. إقامة لقاءات تعزز التواصل والتحاور بين الوفود المشاركة.
5. القيام بمجموعة من الرحلات السياحية لتعريف الوفود المشاركة بأهم المواقع الأثرية والعمرانية والسياحية في ربوع دولة الإمارات العربية المتحدة.
6. إقامة لقاءات حية ومباشرة بين كل من الفنانين المشاركين والحضور لتحقيق رسالة المهرجان في تشكيل حضور جماهيري لهذا الفن المسرحي والاستفادة أيضا من التجارب المسرحية الناضجة [1].

-دورات المهرجان وأهم ما جاء فيها:

***الدورة الأولى:**

كانت سنة 2003، وهي بمثابة فاتحة مرحلة مختلفة في مسرح منطقة الشرق الأوسط عموما، فضلا عن دولة الإمارات العربية المتحدة والخليج العربي على وجه الخصوص، حينما تحوّل الخطابي المسرحي إلى أحد أهم وأرقى فنون الأداء المسرحية في العالم ، وهو فن المونودراما .

الفنّ الذي لم يسبق أن كان له حضور بالشكل المهرجاني المنهجيّ التوجّهي ، بما يعكس دور وأفق وإنسانية وتوافقية الرسالة المسرحية الكونية ، التي هي جزء لا يتجزّأ من مهمة الإنسان السويّة في علاقته بالثقافات والشعوب على اختلاف أعراقها وثقافاتها وأديانها..

[1]- ينظر : مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما/https:// ar.wikipedia.org/wiki.

وقد شارك في الدورة الأولـى للمهرجان ضيوف من (15) دولة، هي : مصر، الكويت، العراق، الأردن، البحرين، قطر، لبنان، السودان، تونس، عمان، سوريا، ألمانيا، إيران، إيطاليا، وروسيا.[1]

***الدورة الثانية:**

كانت سنة 2005، بعدما أن توالت النجاحات على مهرجان الفجيرة الدولي بعد انتهاء دورته الأولى، بدايةً بالاعتراف الدولي الذي سرعان ما حصل علية المهرجان من قبل الهيئة العالمية للمسرح، ليحجز له موقعاً متميزاً في خارطة المهرجانات الدولية على مستوى العالم، ومروراً باختيار المهندس محمد سيف الأفخم مدير المهرجان عضواً في الهيئة العالمية للمسرح ونائباً لرئيس رابطة الممثل الواحد الدولية، وصولاً إلى افتتاح المقر الإقليمي للهيئة العالمية للمسرح في إمارة الفجيرة.

كل تلك المؤشرات دلت على أن الدورة الثانية لمهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما التي أقيمت في الفترة ما بين 8 – 20 ديسمبر 2005 كانت أكثر رونقاً وتألقاً، واتجهت جميع الأنظار إلى إمارة الفجيرة التي فتحت ذراعيها لتستقبل ضيوفها المثقفين والمسرحيين، الذين أتوا من كل حدب وصوب من أنحاء العالم ليشاركوا الفجيرة في عرسها الثقافي. واستضاف المهرجان عدد كبير من الفنانين والمسرحيين يندرج تواجدهم في تظاهرة أخرى، وزاد عددهم عن (133)ضيفا قدموا من (17) دولة.

وقدم في المهرجان (13) عرضا من عدة دول عربية وأجنبية وهي: الإمارات، السعودية، سوريا، الأردن، مصر، العراق، تونس، الكويت، المغرب، بنغلادش، ليتوانيا، اليونان، الكاميرون، تشيلي، أرمينيا. [2]

[1]-ينظر : مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما/https:// ar.wikipedia.org/wiki.
[2]- ينظر : المرجع نفسه.

ولكي يكتمل المناخ الثقافي والتواصل الإبداعي زخرت هذه الدورة بكثير من الندوات التطبيقية والبحثية شارك فيها ضيوف المهرجان بأطروحاتهم وأفكارهم لتحقيق أكبر فائدة ممكنة.

***الدورة الخامسة:**

كانت سنة 2012، وقد شهدت الدورة الإعلان عن الفائز بجائزة "الفجيرة للإبداع المسرحي " التي تم استحداثها لأول مرة تزامناً مع دخول المهرجان سنته العاشرة، ونالها المسرحي البريطاني الشهير بيتر بروك.

الدورة التي استمرت حتى 28 يناير، بحضور أكثر من 400 ضيف شرف من نجوم الفن والأدب من مختلف أنحاء العالم، استضافت عروضاً لمسرح الممثل الواحد من 12دولة عربية وأجنبية، قامت باختيارها لجنة متخصصة للمشاهدة.

وأقيم حفل الافتتاح في ساحة قلعة الفجيرة، وضم استعراضاً فنيا مبهرا وضخما بعنوان: "الفجيرة..العالم يمر من هنا" من تأليف وأشعار الكاتب المسرحي الشاعر محمد سعيد الضنحاني وبمصاحبة فرقة أورنينا للمسرح الاستعراضي الغنائي، وقد وضع ألحانه الموسيقار وليد الهشيم، وأخرجه إياد الخزوز، فيما قامت بتنفيذه شركة عالمية متخصصة من بريطانيا.[1]

وجاءت الندوة الرئيسية للمهرجان تحت عنوان "المونودراما بين المصطلح والحداثة"، شارك فيها كل من الدكتور عبد الكريم جواد من سلطنة عمان، والدكتورة هدى وصفي من مصر، والدكتورة ملحة عبد الله من السعودية، والأستاذ محفوظ عبد الرحمن من مصر، ونضال الأشقر من لبنان.

[1]- ينظر : مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما/https:// ar.wikipedia.org/wiki.

أما إصدارات الدورة فكانت: كتاب "المسرح في العالم" الذي صدر عن الهيئة الدولية للمسرح وتولى مركز الهيئة في الفجيرة ترجمته وإصداره باللغة العربية، كما أصدرت هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام كتاب "عشر مسرحيات" وهو عبارة عن النصوص الفائزة بالمسابقة العربية لنصوص المونودراما 2010-2012 وكذلك قامت بترجمته وإصداره باللغة الانجليزية. وكتاب عن "فن المونودراما "للكاتبة آلاء عفاش، كما تم توزيع كتابين يضمان الأعمال المسرحية للكاتب محمد سعيد الضنحاني.

وضمن فعاليات الدورة، اجتمعت الهيئة الإدارية للرابطة الدولية للممثل الواحد "المونودراما"، لنقاش الخطط المقبلة للرابطة الدولية للمونودراما، وتم الاتفاق على المقترح المقدم من قبل رئيس الرابطة المهندس محمد سيف الأفخم، بشأن إنشاء مكتبة توثيقية خاصة بمطبوعات المونودراما من كل أنحاء العالم، على أن يكون مقرها الفجيرة.[1]

ومن كل هذا نستطيع القول أن مهرجان الفجيرة للمونودراما كان اللبنة الأساسية لوضع الأسس للمونودراما العربية وإيجاد متنفس للممثلين والمهتمين بها النوع المسرحي.

بالرغم من أن مهرجان الفجيرة يبقى الرائد عربيا وحتى عالميا في فن المونودراما إلا أن هناك مهرجانات في كل بلد عربي للمونودراما، ففي سوريا هناك مهرجان اللاذقية للمونودراما، المهرجان الأول للمسرح الفردي بالرباط عام 1976م، والملتقى الأول للمسرح الفردي المنظم من قبل جمعية الفن السابع سنة 1977 بالرباط، والمهرجان الثاني للمسرح الفردي بفاس سنة 1983م.

ومهرجان الكويت للمونودراما، ومهرجان بيروت للحكايا والمونودراما، ومهرجان القاهرة لفنون المونودراما... وأخيرا، مهرجان الناظور الدولي الأول للمونودراما سنة 2014م...

[1]- ينظر : مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما/https:// ar.wikipedia.org/wiki.

فكل هذه المهرجانات ساهمت في إسراء قواعد هذا الفن وتطويره، وأنه ليس حكرا على الغرب فقط.

2-آراء النقاد العرب حول المونودراما:

مما لا شك فيه، أن الإنسان الفرد، هو الذي يصنع الحياة من خلال الفكر والرؤى التي تتبلور لديه، وتنبت تلك الرؤى بعدا اجتماعيا من أجل خدمة الإنسان من خلال الفرد، ربما هذا يقودني إلى القول أن النظرة إلى مسرح المونودراما من زاوية الفردية في التعاطي الركحي، من خلال فرد واحد وهو الذي ينقل في الوقت ذاته رؤية فرد من خلال نص مكتوب. فتباينت الآراء والأحكام في أحقية المونودراما كفن درامي متكامل ومستقل.

هناك مجموعة من المواقف المختلفة حول المونودراما، فمنها من يؤيد حركية هذا الفن، ويدرجه في خانة التجريب والتأصيل. وهناك من يرفض هذا الفن لفرديته، ومونولوجيته، وعزلة شخصيته المحورية؛ لأن المسرح فن جماعي بامتياز. ومن ثم، فالممثل الفرد عاجز عن إنجاز عرض مسرحي متكامل بمفرده من البداية حتى النهاية.

فيرى بعض الباحثين أن المونودراما هي دراما كاملة تتوفر على جل العناصر الدرامية التي تبنى عليها المسرحية الهادية (متعدد الشخصيات)، فإن آخرين ينكرون هذا الرأي ويعتمدون على آراء مختلفة تماما، ويشككون في مدى أهليتها وفعاليتها فنيا وجماليا.

يتكلم الناقد والباحث ثامر مهدي في إطار فعليات مهرجان بغداد الثالث للمسرح، عن قيمة وأهمية العروض المسرحية المونودرامية من خلال طرحه العديد من التساؤلات:

"أيصح أن ندير ظهورنا لتراث مسرحي امتد لأكثر من ثلاثة آلاف عام، وأن نحتضن أشكالا مسرحية طارئة بدعوى البحث عن هوية مفقودة، أو تلفيقات لتأصيل مزعوم، أيسد هذا الهذيان سد روائع الحوار السردي التي أنتجتها قرائح شكسبير وراسين ومن قبلهما سوفوكليس ويوروبيدس؟ نضحي بذلك البناء المعماري الشامخ المشاد بالدهشة

والشفقة والفزع، والقائم على المفاجأة والمفارقة والانقلاب الدرامي من أجل سرد منفلت لا يمكن التكهن بنهايتها، لأن بدايته نفسها جاءت بشكل اعتباطي. وهل نحن محل (التطهير) هذه التغذية السوداء المشؤومة للسخط المتبادل بيننا"[1].

إن هذه التساؤلات تحمل في طياتها تساؤلات واضحة بجدوى المونودراما كشكل درامي، وعدم وجود قيمة فنية له، فهي تحمل انحيازا للمسرح التقليدي (ذوالشخصيات المتعدد)، وكره للمونودراما الذي يجده الناقد مجرد هذيان أو سرد من دون قيمة، فهو يحاول أن يقلل من قيمة المونودراما وأهميتها، مبررا هجومه بطمس الهوية العربية والتي تكون في تراثها.

إن اللجوء إلى المونودراما لا يعني الابتعاد عن التراث المسرحي، ويكفينا القول أن التراث العالمي بدأ بالممثل الواحد على يد الإغريقي ثيسبس، فالمونودراما هي عودة الأصل الأول للمسرح والدراما، كما أن الشخصية المونودرامية من خلال أزمتها ومشاكلها العاطفية والنفسية دائما ما تحقق عن طريق المناجاة تطهيرا نفسيا وعاطفيا عبر المونولوج واستحضار الشخصيات والمواقف لتتخلص من ضغوطها.

كما أن هناك مجموعة من الباحثين يرون أن المونودراما تقتل الجماعية في الفن المسرحي من خلال ميله إلى الفردية، فيرى لطفي فام: **"أن المسرح أصلا فن جماعي، بل هو جماعي بصورة مزدوجة إن جاز هذا التعبير، جماعي بين الممثلين أنفسهم، ثم جماعي بين الممثلين والجمهور، فمن العسير أن نتخيل مسرحية يقوم بها ممثل واحد، وإن اتفق أن انفراد ممثل واحد مع الجمهور، فإن ما يقوله أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحي بأشخاص آخرين، ويشير إلى شخصيات متعددة"[2].**

صحيح أن المسرح فن جماعي، ولكن في المونودراما ليس كذلك، وهذا حسب رأي الباحث. وإذا كانت الجماعية غائبة في شكلها المادي (تعدد الممثلين) في العروض

[1]- ثامر مهدي، برج النور، جريدة العلم المغربية، 11مارس1988.
[2]- لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر، د.م، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964، ص77.

المونودرامية، فإنها تتحقق في جانها المعنوي وهذا من خلال الشخصية المونودرامية وكذا علاقتها المباشرة مع الجمهور بواسطة السرد الدرامي الموجه والمونولوج، الذي يكون في هذا الموقف شريكا بصفة غير مباشرة في العملية الدرامية والمسرحية، مما يعطي هذا العمل صيغة تركيبية تبعد الشخصية عن الطبيعة الفردية، وهكذا تأخذ المونودراما بعدا جماعيا، وهذا ما يؤكده عبد الكريم برشيد بقوله: **"المسرح هو فن الاختزال وفن الاختصار، ووجود الفرد في المسرح هو في الحقيقة تعبير عن الجماعة"**[1]. هو إلغاء للفردية الظاهرة وتأكيد على الجماعية المخفية.

ويضيف أيضا برشيد، أن المونودراما **"ليست مسرحا فرديا، لأن الجماعة حاضرة وهي التي يشكلها الجمهور، إذ إن الفرد المتطوع هو جزء من هذه الجماعة، وبالتالي فإنه لا يمكن أن ينفصل عنها ليسبح في الفراغ"**[2]، فالجماعة (الجمهور) تجد نفسها في زمان ومكان محددين في ما يشخصه هذا الفرد وما تمثله هذه الشخصية.

كما نجد بعض النقاد والباحثين وعلى رأسهم الباحثة نهاد صليحة قد اعتبرت أن المونودراما هي عبارة عن تعبير عن العزلة والفردية، فيكون خلاصها الفردي فوق الخلاص الجماعي، فالشخصية المونودرامية تحاول إيجاد حلول أنانية بإنقاذ نفسها فقط، ولا يمكن أن يقبل بها المجتمع ، فتقول الباحثة في هذا الصدد: **"ولكن المونودراما كشكل فني اكتمل في أحضان النزعة الفردية، التي وصلت بها الحركة الرومانسية إلى مرحلة التقديس، تحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس في انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها.**

وحتى عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعا من النقد الاجتماعي الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل المسرحي المونودرامي الذي يصل بالنقد إلى

[1]- عبد الكريم برشيد، مقابلة صحفية، مرجع سابق، ص68.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

طريق مسدود- فهي حدود تعزل الفرد عن محيطه التاريخي، وتسجنه في دائرة الحلم واجترار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحي عن طريق الفعل الحالي. لذلك، لا تطرح المونودراما كشكل فني إمكانية التغيير الاجتماعي، وأقصى إنجاز إيجابي يتحقق من خلالها هو تعرية البطل الفرد (الذي يصبح بحكم الشكل الذي يطرحه وحده على المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزا للإنسانية جمعاء)، دون أن تستشرف طريقا لرأب الصدع الذي تعريه.

والمونودراما بطبيعة شكلها تفتقر إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر. إن إلحاح الممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المتفرج طول فترة العرض يخلق نوعا من التعاطف تنتفي في إطاره إمكانية النقد، خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفذة بحيث تضيع الرسالة النقدية أو تبهت"[1].

فالشخصية المونودرامية تحاول في إطار نزعتها الفردية الخلاص من العزلة التي تعيشها، فتسترجع الأحداث الماضية بدلا من التفاعل معها (حسب رأي الناقدة)، وهذا يبعد المونودراما عن الشكل الدرامي والمسرحي.

ويعلن المخرج حاتم السيد موقفه السلبي من المونودراما بأنها غير ديناميكية بقوله**:" أنا ضد المونودراما، لأن المسرح حركة وحياة، وشكل المونودراما لا يمكن دائما من تقديم حياة بكامل أبعادها وعرضها على المسرح"[2].**

وفي إطار المسرح الجماعي، يرى لحسن قناني بأن المسرح لا يمكن أن يكون فرديا، بل هو مسرح جماعي، حيث يحضر الآخر دائما في مخيلة الذات والأنا. بمعنى لا وجود للذات في غياب الآخر. وفي هذا الصدد،يقول الباحث**:" إذاً، لا وجود لمسرح**

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع نفسه، ص ص 150-151.
[2]- خيرة الشيباني: (المونودراما (كذا) حالة مسرحية متكاملة)، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد الرابع،شتاء1985م، ص:75.

فردي، بل سيظل المسرح جماعيا، لأنه حتى في المونودراما حيث يتم الاعتماد على قدرات الممثل الواحد، فإن هذا الممثل لا يعيش الحدث كظاهرة تأمل.

وحتى إذا عرض لهذا الممثل أن يعوض الذوات الإنسانية بالأشياء الجامدة فيتوجه لها بالكلام، فإن هذه الأشياء تكون حينئذ قد اكتست بالنسبة لهذا الممثل شكلا جديدا لـ" أنا" قائم مقام الإنسان، لأن الشيء يكون قد شخص ليصير آخر وطرفا محببا في الحوار وفاعلا في الصراع، إنها النزعة الإحيائية إذاً (Animisme)، وقد صارت قابلة للتجسيد العملي على الخشبة "[1].

كما كتب الباحث والناقد عواد علي مجموعة من المقالات النقدية في موضوع المونودراما في المسرح العراقي، حيث تطرق إلى تحليل العديد من النصوص المونودرامية المحلية (العراقية)، فيقول في صدد تحليله: **"إن عنصر الحكاية ملغى تماما، إذ ليس ثمة حدث درامي بالمفهوم الأرسطي، ولا حبكة ولا تعقيد ولا أزمة، وإنما كل ما تقوم عليه المسرحية هو: الشخصية والصراع الداخلي، والحوار، ولذلك فهي تقترب كثيرا إلى ما يسمى بالسيكودراما "[2]**، فهو يرى بأن المونودراما نوع من السيكودراما التي تقوم على الاستبطان الداخلي والتحليل النفسي للشخصية.

فهو يتحدث في الشق الأول على أن عنصر الحكاية ملغى تماما، ويعتبر الحكاية في المونودراما، تفتقر إلى التسلسل الزمني، ولكنها تتضح جليا في نهاية المونودراما، فهي سرعان ما تكتمل في ذهن المتفرج.

أما بخصوص الشق الثاني، فهناك إصرار من الباحث على أن المونودراما خالية من معظم العناصر الدرامية بالمفهوم الأرسطي (لا حبكة، ولا تعقيد، ولا أزمة)، فصحيح أن المونودراما تقوم على شخصية واحدة وتعتمد على الصراع الداخلي، إذن يوجد حدث

[1]- لحسن قناني، المفاهيم الإجرائية للنقد المسرحي في المغرب، سلسلة الكوميديا الصادمة، المغرب، وجدة، مطبعة الجسور، ط1، 2012، ص ص217 -218.
[2]- عواد علي، المونودراما في المسرح العراقي، القسم الثاني، جريدة القادسية، بغداد: 1986/12/20، ص4.

نفسي، لأن الشخصية المونودرامية أكثر ميلا إلى التعقيد منها إلى الشخصية الدرامية في المسرحية الحوارية، وهذا ما يعطي المونودراما الحبكة اللازمة ومحاولة حل العقدة.

أما فيما يخص اقتران المونودراما بالسيكودراما، فهو نوع من المبالغة. فصحيح أن المونودراما تعتبر نوع من الدراما النفسية **"لاعتمادها الكبير على البعد النفسي التحليلي في بناء شخصيتها الوحيدة"**[1]، إلا أن السيكودراما هي مسرح علاجي ذو هدف خاص، وهي ترجمة مختصرة لPsychodrama أي المسرح النفسي، **"لكن المعنى الأوسع والتطبيقي له هو علاج المرضى النفسانيين عن طريق المسرح، أي أن السيكودراما تعد طريقة من طرق العلاج النفسي الجماعي. وهي وسيلة تسعى إلى استنباط أو استخراج المشاعر الكامنة في النفس وعلل المشكلات الشخصية وتعابيرها، وذلك عن طريق أدوار مسرحية تتسم بالعفوية، وهي بذلك عما جماعي يتركز حول تمثيل المشاعر العاطفية"**[2].

فمسرح السيكودراما هو مسرح علاجي نفسي بحث، له غاية صحية وطبية، وهي مساعد المريض الذي يكون في الغالب بطل المسرحية أو أحد أشخاصها من خلال زجه في نشاط تمثيلي من أجل تحليل عقدته وأزمته النفسية ومحاولة التخلص منها لاحقا، **"والحقيقة أن أسلوب التحليل النفسي الذي يتمثل بمنظور فرويد للشخصية أسلوب سابق لطريقة السيكودراما في التعامل مع الحالات النفسية المرضية، وهو يختلف عن السيكودراما، بأن المريض في حالة التحليل النفسي التقليدي (الفرويدي) عنصر غير متحرك، في حين أن المريض في السيكودراما منهمك بفعل معين (التمثيل) الذي سيعيشه في التعرف على ذاته أو مشكلته"**[3].

إن المونودراما تعتني بماضي الشخصية وتعطيه أهمية كبيرة، ولكن السيكودراما تسعى إلى استنباط مستقبل الشخصية (المريضة) من خلال النشاط التمثيلي للتعرف على أحداث المستقبل، لأن **"أسلوب السيكودراما يساعد الفرد لا على أن يرى ما هو كائن في**

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص103.
[2]- بدرخان السندي، السيكودراما مسرح العلاج النفسي، مجلة أفاق عربية، بغداد، ع10، 1987، ص75.
[3]- المرجع نفسه، ص76.

شخصيته، بل على ما يكون أن يكون، أو ما يكون أن تؤول إليه الحالة في وضعها الجديد، أي حالة شفائها"[1]، فاستبصار المستقبل هو خطوة مهمة وضرورية لتحقيق الهدف الأساسي (العلاجي) للسيكودراما في شفاء المريض. لهذا لا يمكن اعتبار السيكودراما مرادفا للمونودراما.

كما يعد الباحث العراقي حسين علي هارف من المدافعين عن فن المونودراما باعتبارها من أهم الاتجاهات الرئيسية في مسرحنا المعاصر، وقد قال:**" إن للمونودراما بوصفها شكلا دراميا خاصا ومتميزا خصائص فنية وتقنية تجعل منها مشروعا يحمل في داخله عناصر النجاح أدبيا وفنيا أحيانا "[2]**.

ويرى فاضل ثامر معقبا على إحدى التجارب المونودرامية:**" أنا أرى أن تجربة المونودراما ليست تجربة ملفقة وغريبة على الدراما، كما يخيل للبعض، فلقد كان العرض المسرحي منذ بداياته الأولى يكشف في داخله عن مشاهد مونودرامية متكاملة...**

إن فن المونودراما فن يمتلك شرعيته داخل حقل الدراما الحديثة، وإنه ليس نبتة شيطانية طارئة يجب استئصالها"[3].

ووفقا لما تقدم من آراء وملاحظات، فالمونودراما قد أثارت اهتمام المسرحيين والكتاب إليها، بوصفها شكلا دراميا أثبت حضوره الفاعل، فقد كانت بعض الأحكام سلبية قابلتها في نفس الوقت أراء إيجابية، في حين أبدت بعض الآراء تحفظا حول هذا الموضوع.

فهناك من اعتبرالمونودراما فن درامي جليل يستجمع كل الآليات والتقنيات المسرحية في يد الممثل الواحد. وبالتالي، فالمونودراما شكل صالح للحاضر والمستقبل معا، مادام يحمل رؤى فلسفية انتقاديه ثرية، ويصيغها الممثل الفرد أو الممثل النجم ضمن

[1]- بدرخان السندي، السيكودراما مسرح العلاج النفسي، مرجع سابق، ص76.
[2]-د.حسين علي هارف، المونودراما ، مرجع سابق، ص18.
[3]- نقلا عن د. حسين علي هارف،المرجع نفسه، ص ص 99-100.

منظوره الذاتي، من خلال الانتقال من حدث إلى آخر أو من مشهد إلى آخر، مع استغلال آلية التنويع، وآلية الالتفات، وآلية التقطيع، وآلية المونتاج، وآلية التهجين.

أما من ناقد الرأي السابق فقد اعتبر المسرح، في عمومه وجوهره، لا يمكن إلا أن يكون فعلا جماعيا قائما على التواصل والمشاركة الجماعية الحية. وبالتالي، فالممثل الفرد عاجز عن إنجاز الفرجة الدرامية الشاملة بمفرده.

فتباين هذه الآراء ساعد على تطور المونودراما وإرساخ قواعدها.

المبحث الثالث: ملامح الاغتراب في تحليل المونودراما العالمية والعربية

1-الاغتراب:

-مظاهر الاغتراب:

إن مجمل الدراسات والتصنيفات المعاصرة تتفق مع تصنيفات **ميلفين سيمان Seeman** لمظاهر الشخصية المغتربة، حيث حددها ب **"العجز، اللامعيارية، العزلة الاجتماعية، فقدان المعنى أو المغزى، الاغتراب الذاتي، ويتناول سيمان هذه المظاهر، أو الأبعاد من وجهة نظر سيكوسسيولوجية (نفسية، اجتماعية)"**[1]، ويمكن تفصيل هته الظواهر على النحوالتالي:

1/العجز أو فقدان السيطرة، حيث مجمل الدراسات التي تناولته جاءت متأثرة من مناقشات ماركس للاغتراب في المجتمعات الصناعية الخاصة، ويشير هذا المعنى إلى **"إحساس الفرد بالعجز والفشل اتجاه تحقيق ما يطمح إليه، وشعوره بالإحباط الناتج عن وجود فجوة بين ما يتوقعه من نتائج، وما يتمناه حقيقة"**[2]، من هذا التوصيف لمظهر العجز سنلاحظ سهولة في تحقيق معظم أنماط الاغتراب.

2/اللامعيارية أو ما يسمى بانعدام المعاير، فقد قام العالم الفرنسي دوركايم Durkiem بمناقشة هذا الجانب من خلال الأنومي أي تشتت المعايير وانهيارها، حيث **"يفشل الأفراد بالافتقار للمعايير الاجتماعية التي تضبط سلوكهم، أو عدم قدرتهم على الاندماج في القيم الجديدة للمجتمع، أو شعورهم بضياع المعايير، التي كانت تحظى لديهم بالاحترام"**[3]، نستطيع القول أن الحالات الطارئة المتعلقة

[1]-اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، مرجع سابق، ص205.
[2]- النوري قيس، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، ع1، 1979، ص15.
[3]- المرجع نفسه، ص16.

بتحول مجتمع قروي إلى مجتمع مدني، كما حدث في مجتمعات الجزيرة العربية، هي أكثر الحالات التي تعطي نموذجا لهذا المظهر.

3/العزلة الاجتماعية وتعني **"انعزال الفرد عن المجتمع وثقافته العامة، أو عدم الشعور بالانتماء إلية والتكيف معه، وافتقاد مشاركة المجتمع وتبني أهدافه...كثيرا ما يجري هذا المعنى في وصف حالة المثقف أو المفكر، الذي لا يشعر بالاندماج النفسي الفكري مع ثقافة المجتمع السائدة"[1].**

4/فقدان المعنى أو انعدام المغزى وهو **"شعور الفرد بعدم وجود معنى لقيمة حياته، أو مغزى حقيقي للأشياء التي تحدث أمامه أو للممارسات التي يقوم بها، ولا يكون راضيا عنها، أو للقناعات التي يتبناها أفراد مجتمعه كالتمييز العرقي"[2]**، فغياب الهدف أو المعنى الحقيقي سواء إذا كان له صلة مع الفرد، أو ما يصدر عن المجتمع، هو الذي يحدد هذا المظهر.

5/الاغتراب عن النفس، وينطوي تحت شعور الفرد بالانفصال عن ذاته، وعدم الانتماء إليها، حيث تعد مناقشات إيريك فروم من أكثر الدراسات التي عالجت هذا النمط من الاغتراب، حيث تناوله من زاوية تكوين الشخصية، فهو يرى **"أن الاغتراب هنا يمثل نمطا من التجربة، يرى الإنسان فيها نفسه كما لوكانت غريبة عنه، وقد تبدوالظاهرة مدرجة ضمن التكوين النفسي للشخصية منذ الصغر، أو نتيجة مرور المجتمع المدني بظروف الاستهلاك المادي الغير عقلاني، أو افتقاد المغزى الحقيقي لما يؤديه الإنسان"[3].**

[1]- النوري قيس، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا ، ص ص17-18.
[2]- المرجع نفسه، ص16.
[3]- نفسه ،ص ص18-19.

إن هذه المظاهر تحدد سمات الشخصية المغتربة، أو قد تجتمع بعضها في شخصية واحدة، أو تنفرد الشخصية بمظهر واحد تحددها وتعطيها بعدا محددا من الانفصال والتوحد والعزلة عن المجتمع.

-أنواع الاغتراب:

1/الاغتراب الاجتماعي:

يدخل في إطار علاقة الفرد مع مجتمعه ، أي **"اغتراب الشخصية عن البنية الاجتماعية والعلاقة المترهلة بين المواطن والسلطة"[1]**، حيث يمكن أن يكون هذا الاغتراب ناتجا عن فقدان الأمن والحرية التي يطلبها كل فرد ليعيش في المجتمع، **"فيجد الفرد نفسه عاجزا تماما أمام ما يسود المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة، هذه الأنظمة تقف حائلا دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته، مما يدخله في مجال العزلة الاجتماعية بانعزاله عن مجتمعه"[2]**، فانتماء المواطن لمجتمعه مرهون بمدى حصوله وتمتعه بحقوقه الإنسانية والاجتماعية التي أبرزها شعوره بالأمن والحرية، وفي المقابل هو يشعر بالعزلة والاغتراب إذا فقد هذه الحقوق.

2/الاغتراب النفسي:

يسمى أيضا الاغتراب الذاتي أي اغتراب الذات، وهو علاقة الفرد مع ذاته أو جانبا منها فيفقدها **"ومن ثم يكون اغتراب الذات هو انفصال الذات عن الفرد، واغتراب النفس من وجهة نظر إيريك فروم وهو رني يتضمن انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه وذاته"[3]**، فعندما لا يثق الفرد في نفسه

[1]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص111.
[2]-حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص18.
[3]-المرجع نفسه، ص150.

فهو يفقد الثقة في كل شيء من حوله فيحس بالغربة والعزلة الناتجة عن عدم التواصل مع ذاته.

اغتراب النفس يعني ضياعها، وإذا ضاعت النفس فهو يعني غربتها **"فالإنسان يضيع نفسه عندما يصبح غريبا عنها، أي عندما يفقد حريته، ويصبح مصهورا في مجتمع لا يعترف له بأي استقلال ذاتي"**[1]، فالحرية والاستقلالية هي أساس الوجود.

3-الاغتراب السياسي:

إن التأثر بالنظم السياسية المعاصرة والحياة السياسية، يولد ضغطا على الفرد، خالقا منه ذاتا مغتربة ومتمردة، ومن هنا يتكون الاغتراب السياسي فيشعر الفرد بالعجز، وهي **"استجابة مزدوجة تتألف من الارتياب في أولئك الذي بيدهم مقاليد السلطة واللامبالاة السياسية، إن الاغتراب السياسي يتضمن اللامبالاة كاستجابة للعجز السياسي، وكذلك الارتياب العام في الزعماء السياسيين الذين يقبضون على زمام السلطة"**[2].

4-الاغتراب الاقتصادي:

إن تأثيرات النظم الاقتصادية المختلفة كالاشتراكية والرأسمالية يسقط الفرد في ضغوطاتها، **"وفي ظل هذه النظم المتعاقبة المتضاربة الأفكار المختلفة في الأداء يتيه الفرد في مجتمع ما عن تلبية حاجاته الملحة"**[3]، فهذا الاغتراب يشعره بعدم التواصل مع عمله، مما يؤدي إلى الانفصال عنه.

---

[1]-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب العامي، 1994، ص765.
[2]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص227.
[3]-حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص21.

-الدراما والاغتراب:

هناك تساؤل مهم لابد من طرحه وهو، هل يعتبر الاغتراب حالة مرضية؟ إذا اعتبرناه كذلك فسيكون من الصعب تحديد الإنسان السوي في العصر الحديث، لأن الاغتراب أصبح فيه السمة الجوهرية لكل وجود إنساني، فانعكاس شعور الإنسان بالاغتراب من خلال إرهاصاته الفنية والعلمية والفكرية، أحاله إلى غربة تحاصره عبر مختلف النشاطات، فكان توجه الإنسان نحوالنشاط الفني محاولا التواصل مع الطبيعة والتكيف معها، **"فمعظم الفنانين هم شديدي الغربة كدافنشي ومايكل أنجيلوورينوار ودوستوفسكي على سبيل المثال، وذلك بسبب طبيعة الفنان الانعزالية"**[1]، نتيجة عدم رغبة الفنان في التواصل مع الآخرين والبنية الاجتماعية التي تمثل العقل المتموضع المغترب عنه. فالفن هو عبارة عن صيغة من أجل التواصل وتكيف الإنسان مع الطبيعة.

وجد الإنسان من ابتكار الدراما منفذا يواجه له الاغتراب، فكانت كتابات **أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس** زاخرة بالشخصيات المغتربة عن ذاتها أو عن ماضيها، فتعتبر شخصية أوديب التجسيد الحقيقي لنموذج الاغتراب في انفصاله عن ذاته وعن ماضيه وعن جوهره وحتى عن الآخرين، أما عند شكسبير فنجد اغتراب هاملت هو الاغتراب الأعظم الذي يعبر عن اغتراب الإنسان في هذا العصر، فهاملت وأوديب يمثلان صورة حية للاغتراب ف**"مسرحية هاملت تقدم كافة الأشكال التي يعتقد بوجودها للاغتراب بصورة تقريبية، فهاملت ينظر إلى نفسه ورفاقه والمجتمع الذي يعيش فيه بنوع من المقت، ووجدت أجيال من القراء أن حالته تنطبق عليه"**[2]، فاغتراب الإنسان في عصر شكسبير هو نفسه الاغتراب في العصر الحالي، فليس من الغريب أن نجد شكسبير يدفع بهاملت إلى العزلة عن محيطه وأقربائه بل على أقرب الناس إليه حبيبته، وكل ذلك من أجل

[1]- د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص114.
[2]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص32.

تأكيد حالة الاغتراب التي دفعت هاملت نحو الانفصال عن الآخرين، فاغتراب هاملت من جانب عدم الثقة بالآخرين (أمه وعمه وأصدقائه وحبيبته) أدى به إلى الهروب من الذات ومن الآخرين والانطواء على نفسه وانفراديته وعزلته.

لم يقتصر الاغتراب عند شكسبير في هاملت فقط بل تعداه ليصل إلى مكبث الذي يجمع بين البطولة والنذالة، فيبتعد عن وحدته الداخلية وتوافقه مع ذاته ليدمر في النهاية نفسه، فشكسبير يجعل من مكبث يعيش غربة تشعرنا بالأسى عليه، فهو يصفه لنا إنسانا مستوحدا منفصلا في ذاته بين الفعل والعمل، فهناك إرادات خارجية تضغط عليه ويحاول التخلص منها، ولكن هي التي تقوده إلى تدمير ذاته المغتربة، ويبين لويس فيوير أن كلمة الاغتراب تستخدم لوصف الطابع الذاتي لتجربة مدمرة للذات، حيث يقرر أن **"اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل الحالة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص على التصرف بشكل مدمر للذات"**[1].

استخدم شكسبير الاغتراب كوسيلة درامية من خلال أبطاله المستوحدين، ليشكل بذلك البداية الأولية لأشكال فنية لاحقة ارتبطت بفلسفة الاغتراب، متطرقا إلى وسائل فنية أسهمت في بناء شخصياته وعيشها صراعا داخليا، ومن هذه الوسائل:

أ-الحديث الجانبي حيث نجده جليا في مسرحيتي هاملت ومكبث، فشكسبير يركز على عزلة الشخصية لنفسها حتى ولوكانت محاطة بشخصيات أخرى.

ب-المونولوج ويكون من خلال مناجاة الشخصية لنفسها، حيث تعكس هذه المونولوجات الطبيعة التأملية للذات من خلال عزلتها الفردية ، فهي تعطي أثرا

[1]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق ، ص61.

مرضيا ونفسيا في علاقة الشخصية بالمحيط في **"ضمير المفرد المتكلم يسود المونولوج بإيحاءاته بالعلاقة الطوعية الناجمة عن الأنانية وحب الذات"**[1].

ج-الجنون أو الادعاء، وهو عبارة عن الهذيان الذي يعكس اضطراب الشخصيات وعدم توازنها وانفعالها مع نفسها ومع الآخرين، كإدعاء هاملت بالجنون.

د-الأشباح والأطياف فهي تعبر عن الصراعات الداخلية وطغيان اللاوعي، كما أنها تعكس اضطراب الشخصية وقلقها، فهي تمثل انعكاسات سيكولوجية مادية لعوالم الشخصية وصراعاتها الداخلية.

الاغتراب في دراما شكسبير يشكل السمة الواضحة والغالبة للشخصية الدرامية الأساسية.

أما بريخت فقد استخدم الاغتراب لينقل الفعل من الشخصية الدرامية إلى المتفرج، فتقنية التغريب التي استعملها أدت إلى حدوث اغتراب عند الجمهور، فهو يهدف من خلالها إلى **"إبراز الاغتراب من خلال توظيف اجتماعي يحدد وعيا اجتماعيا لدى المتفرج من خلال أيديولوجيا معينة تعالج الاغتراب من زاوية محددة"**[2]، فقد قام بريخت بإزالة الاغتراب وفقا لنظريته الملحمية، من خلال التأثير على المتفرج وإخراجه من عالم الخيال والإيهام، **"فالمتفرج يكتشف اغترابه ويكتشف نفسه كمغترب، وهذا يجعله يتخذ موقفا يهدف إلى التغير ورفع الاغتراب"**[3]، فجوهر الاغتراب عند برخت هو جعل المألوف غير مألوف لغرض التحليل والتأمل، فاللاوعي يحقق الاغتراب، لذلك بريخت يرى أن **"الدراما تعمل على إزالة الاغتراب، حيث تولد داخل المتفرج حالة من الوعي**

[1]-جانيت ديلون، شكسبير والإنسان المستوحد، تر:جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، ص80.
[2]-حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص150.
[3]- المرجع نفسه، ص17.

تجعله يشارك في الحدث الدرامي الممثل أمامه، مما ينتشله من عالم اللاوعي إلى عالم الوعي"[1]، فهو يحول تحقيق التطهير الفكري الذي من شأنه أن يقوده إلى العمل والفعل، من خلال وعي اجتماعي مع ضرورة التغير.

كذلك نجد سارتر وموضوع الإحساس الذي حاول معالجته من خلال مسرحياته، حيث تناول شعور الإنسان **"فيصبح العالم منفي لا مفر منه، فقد فيه الإنسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل وهذا الانفصال بين الإنسان ومنفاه الاضطراري بين الممثل وخشبة المسرح، يسبب الإحساس بالعبث"[2]**، فالعبث نوع من أنواع الاغتراب حيث يعطي إحساسا باللاجدوى من الحياة ومن الأشياء الموجود، فيكون الاغتراب بنوعين اغتراب مع النفس وآخر مع الآخرين، فمسرح اللامعقول أو العبث يعزز شرعية الشخصية المستوحدة أي المونودراما، فهو يتداخل معها في بعض الخصائص، **"ولو فحصنا الكثير من أعمال مسرح اللامعقول لوجدناها تنطوي على مواقف مونودرامية خالصة، خاصة بعد أن تكف الشخصيات المسرحية عن التواصل والحوار الفعلي، مقتصرة على حوارها الذاتي المونولوجي المقطوع عن الآخر"[3]**، فعدم التواصل بين الشخصيات في مسرح العبث ومشاكل الإنسان داخل المجتمع، أرست قواعد لظهور المونودراما الحديثة وتمهيد الطريق لها، فالاغتراب وتقطع الحوارات أدى إلى **"مجتمع صارم يقمع فيه الحوار وتضعف فيه القدرة على التواصل، وتصادر فيه حرية الفرد وتستلب بقسوة لا يبقى مجال إلا للمونولوج، والمونولوج الداخلي، فعندما يكف الديالوج (الحوار) عن السيرورة بطل المونولوج الداخلي – ذلك هو جدل الفن**

[1]- حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق ، ص13.
[2]-نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه، في مسرح العبث، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970، ص398.
[3]- فاضل ثامر، مونودراما لعبة الشاطر (تعقيب نقدي) في أحمد فياض المفرجي، مهرجان بغداد للمسرح العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1991، ص209.

الـدرامي"[1]، فالشخصـيات فـي مسـرح اللامعقـول تعـيش موقفـا دراميـا مقطـوع عـن الآخرين.

-اغتراب الشخصية في المونودراما:

تعـيش الشخصـية المونودراميـة حالـة مـن التوحـد، وهـذا وفقـا لمعنـى الأحاديـة (مونـو) فـي المونودرامـا، فهـي تعـيش الغربـة والاسـتلاب، حيـث يشـكل الاغتـراب العنصـر الأساسـي فـي الـنص المونـودرامي، لأنـه يشـكل الأزمـة الحقيقيـة ويعطـي الصـراع مسـتويات متعـددة، فالانفصـال والانعـزال الـذي يحـدث بـين الفـرد والأشـياء الأخـرى أو مـع ذاتـه تتضـح معالمـه مـن خـلال طبيعـة المكـان التـي توجـد فيـه الشخصـية المونودراميـة. فهـذا المكـان يحمـل دلالات نفسـية تجعـل منـه إطـار للغربـة فهـو لـيس مكانـا واقعيـا، فنجـد ينحصـر بـين السـجن، بيـت مهجـور، غرفـة النـوم...الـخ فينـتج عنـه عـدم الانـدماج النفسـي والفكـري بـين الشخصـية والمجتمـع، فغالبـا مـا تشـعر هـذه الشخصـية بأنهـا أقـل إنسـانية **"لأنهـا أخفقـت فـي إقامـة نـوع مـن العلاقـة الإيجابيـة مـع الآخـرين وأحيانـا ذاتهـا أو بعـض ذاتهـا"**[2]، فالشخصـية المونودراميـة تحـاول تحقيـق الـذات والوصـول إليهـا، حيـث تحـول تجـاوز العجـز الـذي يرافـق البحـث عـن المثالية أو تحقيق الحلم.

كمـا يأخـذنا الاغتـراب فـي المونودرامـا إلـى انعـدام الثقـة وعـدم القـدرة علـى المواجهـة، فهـو يـدفع بالشخصـية إلـى العزلـة والهـروب مـن الآخـرين أو مـن ذاتهـا، فانعـدام الثقـة يولـد فقـدان الهـدف المرجـو تحقيقـه مـن الحيـاة، فتصـبح هـذه الشخصـية غريبـة عـن العـالم، فيخلـق فـي ذاتهـا عـدة تسـاؤلات فيـأتي علـى لسـانها **"أن العـالم كموضـوع للمعرفـة هـو شـيء غريـب، أننـي أقـف علـى مبعـدة منـه، وهـو بالنسـبة لـي آخـر، إننـي موضـع لامبالاتـه. ولا أشـعر بـالأمن فيـه لأنـه لا يتحـدث لغـة شـيء غريـب**

[1]- فاضل ثامر، مونودراما لعبة الشاطر (تعقيب نقدي) في أحمد فياض المفرجي ،مرجع سابق، ص209.
[2]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص124.

مني، وكلما اقتربت منه يحسم على صعيد معرفي شعرت بالضياع في هذا العالم الذي يبدو لي قفرا كآخر، وكآخر فحسب"[1]، فالشخصية في المونودراما تعيش وتشعر بالضياع من خلال محاكاة الواقع بأحداثه، فكلمة اغتراب تصف لنا حال الذات المدمرة حسب لويس فيوير، ويقرر أن **"اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل السمة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص في إطاره على التصرف بشكل مدمر للذات"**[2]، فالشعور بالاغتراب هو السمة الانفعالية التي تغلب على حديث وهذيان وسلوك الشخصية المونودرامية، إذ تعترف من خلال تجربتها ومحاكمتها للذات والوقائع بأنها تصرفت بما يفضي بها من أجل تعذيب وتدمير ذاتها.

استعمل الاغتراب بمختلف أنواعه في المونودراما، ولكن يبقى الاغتراب الجماعي هو الأكثر تداولا في النصوص الحديثة كالتي كتبها تشيخوف وبريخت وسترند بيرج، وكذلك استعمل الاغتراب السياسي خاصة عند العرب **"وهنا نشير إلى التجربة المونودرامية الرائدة للكاتب الفلسطيني الشاعر توفيق فياض في مسرحية –بيت الجنون-ومسرحية –الناس والحجارة- لعبد الكريم برشيد، ومسرحيات المغربي عبد الحق الزروالي"**[3].

كما يحاور الاغتراب الجنون لاعتباره أهم المراحل للوصول إلى الانعزال والانفصال عن الحياة، لتشكل الشخصية عالمها الخاص المنغلق، فيعطي جمالا تعبيريا تفجر من خلاله هذه الشخصية الطاقة الكامنة بداخلها، وكان عنصر الجنون حاضرا في المسرح منذ الدراما الإغريقية، فهو يكشف عن القيمة النفسية والفكرية، ويعبر عن الصراعات الداخلية والخارجية، كما كان واضحا في جنون أوليفيا والملك لير وكاليجولا، حتى ادعاء هاملت للجنون كان وسيلة للدفاع

[1]- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص260.
[2]- المرجع نفسه ، ص61.
[3]-د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص126.

وصراع الآخرين،**"فالكلام الحقيقي المنطوق للمجنون، هو في تضاعيفه سمات اجتماعية، تاريخية، لكنها محتجبة، باحتجاب العقل متعثرة، وقل متشيظية بفعل غياب النظام المنسق بين الكلام، وبين مرجعيته اللغوية الاجتماعية من جهة، والتاريخي الذي يستقبل الرسالة من جهة أخرى"**[1]، فيعتبر الجنون وما يحمله من طاقة تعبيرية ومميزات جمالية مشروعا للشخصية المونودرامية المغتربة، فالمونودراما تعتمد على السرد والمونولوج للبوح عن الحقائق الداخلية، **"فالسمة الرئيسية الفاعلة للمجنون في المساردة، هي أنه صاحب كلمة وبلاغ، والجنون ذاته حالة تتيح قولا، وتهيئ لكلام يشير إلى الحقائق ويكشف المغيب والمستور، بينما يهبط الصمت في بزوغ العقل"**[2]، فالموقف السلبي للجنون هو الانسحاب من العالم الخارجي احتجاجا لما يحدث فيه إراديا ولا إراديا، حيث يجعل من المونودراما قائمة بذاتها، وذلك بجعل الشخصية المونودرامية المستوحدة تتمركز حول ذاتها المنفصلة عن الآخرين، ف**"لكلمة المجنون تأثيرا تحويليا سحريا مباشرا على الأشخاص ومواقفهم، بل وعلى الطبيعة"**[3]، فالمونودراما هي الوعاء الدرامي الأمثل والأعمق لاحتواء صوت المجنون الاغترابي الناطق بالمضمر، والمعبرة عن الذات المغتربة والمستلبة.

2/تحليل نماذج مونودرامية:

2. 1 نماذج من المونودراما العالمية:

1/مسرحية ضرر التبغ:

هذه المسرحية من تأليف أنطوان تشيخوف، كتبها سنة 1886، وهي تقع في ستة صفحات، جاءت بصيغة المونولوج. حيث تطلب زوجة إيفان إيفانوفيتش

[1]- محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، لندن-قبرص، الريس للكتاب والنشر، 1993، ص69.
[2]- المرجع نفسه، ص74.
[3]- نفسه ، ص80.

نيوخن منه أن يلقي محاضرة حول مضار التدخين، حتى وهو شخصية مدخنة، فكل ما يقوم به إيفان كان عبارة عن أحاديث مشتت غير متناسقة، فتناول في محاضرته كل شيء إلا أضرار التدخين، تحدث مثلا عن أضرار الحشرات وذاته وزوجته وعن عمله.

كان إيفان من خلال إلقائه المحاضرة وعدم حضور زوجته، خائفا، منها فيعترف بذلك بقوله **"يظهر أن زوجتي لم تأت بعد، وما دامت هي غائبة، فسأحدثكم بكل شيء عنها. إنني أخشاها جدا، أخشاها عندما تستطلع وجهي بعينيها الملتهبتين....أما بناتي فلن يتزوجن لأنهن محتجبات في البيت، في بيتها، إنها امرأة بخيلة، سريعة الغضب سليطة اللسان، وهذا ما ينفر منها الناس"**[1]، فيعطي النزعة التسلطية لزوجته، فهو يعاني من الاستلاب الاجتماعي لسوء معاملة زوجته، وتحكمها بالبيت فهي تمحي سلطته كرجل وزوج، وهي تستغله في كافة الأعمال، فهو الذي يشتري المواد الغذائية ويحاسب الخدم ويتصيد الفئران، كما ينزه كلب زوجته.

كما تقوم بتوبيخه وتحقره حيث تصنع مثالا لغير الإنسانية، فيضرب مثالا بقوله **"بالأمس مثلا حرمتني زوجتي من الغذاء قائلة: ليس من داع لإطعامك أيها المغفل"**[2]، فزوجته تلعب دور رب العمل المستغل، فهي تتقاضى نقود الدروس الخاصة التي يقوم إيفان بتدريسها، فهو يحس نفسه مستلبا من محيطه ليأت الدور على عائلته، فانفصاله عن الحالة العائلة يحقق الاغتراب، فيفقد التواصل مع أفراد العائلة، ويعجز مع القيام بأدواره كزوج وأب معا، فتصير علاقته مع بناته في غير توافق، فيسخرن منه ضاحكات في وجه أثناء حديثه.

[1]- تشيخوف، ط2، بيروت، عويدات، 1972، ص80.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إيفان يعيش اغترابا اجتماعيا فيكره مهنته لأنه يحسها مفروضة عليه، وكذلك الأعمال التي يقوم بها لأنه يرها غير مناسبة لطبيعته كرجل، كما يشعر بالاغتراب المكاني لأنه وجد نفسه في مكان فرض عليه، **"لقد طلبت مني زوجتي أن ألقي في هذا الحفل محاضرة توجيهية، فلم يسعني إلا أن ألبي الطلب.. وإليكم المحاضرة ما دام لا بد منها، فالأمر عندي على حد سواء.. إنني في الواقع لست أستاذا، بل بعيد كل البعد عن العلماء"**[1].

كما يعيش إفيان اغترابا اقتصاديا، لعدم التواصل مع عمله الذي يمارسه (أعمال المطبخ، التسوق...الخ) فهو لا يأخذ الأجر المناسب لعمله، مثلما تستحوذ زوجته على الإرادات (اضطهاد اقتصادي من رب العمل)، كما نجد كلام إفيان كلمة بيتها، ويقصد بها بيت الزوجية : **بإمكان كل شخص منكم يريد مفاوضة زوجتي بصدد إدخال بناته في المدرسة أن يزورها في بيتها، في أي وقت يحلوله"**[2]، كما يقول في مكان آخر **"إن زوجتي لا تقيم الحفلات والسهرات في بيتها"**[3].

ولكن يبقى الاغتراب النفسي هو أهم ما تعيشه هذه الشخصية المونودرامية، من حيث انعدام الصلة بين الفرد وجزء من نفس ذاته، فهو زوج مستلب فقد ثقته بنفسه، فنجده عاجزا يقول" **إنني تعس، لقد انقلبت رجلا أحمق، وتحولت إلى شيء تافه"**[4]، فانعدام المغزى الذاتي والجوهر العملي يؤدي لهذا النوع من الاغتراب، فضلا عن فقدانه رجولته الضائعة بوصفه زوجا وأبا.

من خلال المسرحية نجد مقطعا أساسا لا يمكن التخلي عنه لأنه يعبر أو بالأصح يعتبر الذروة الرئيسية للمسرحية، فإفيان ينزع (الفراك القديم) متخليا عن

[1]- تشيخوف،المصدر السابق، ص78.
[2]- المصدر نفسه ، ص81.
[3]- نفسه، ص82.
[4]- نفسه، ص81.

ماضيه وصارخا **"أود ألا أذكر شيء عن الماضي، أود أن أنزع عني هذا الفراك القديم القذر الذي يلازمني ثلاثين سنة خلت (ينزع عنه الفراك)، إليك عني أيها الفراك (يدوسه بقدمه)، إليك عني.. إنني رجل مسن فقير حقير،آكل علي الدهر وشرب مثل هذه الصدرية (يعرض ظهره للجمهور) لا أريد شيء بتاتا.. أنني أسمى وأشرف من أي طلب"**[1]، فهذا التوتر الدرامي يحيلنا إلى أمر واحد، وهو أن إفيان يحاول الدوس ونسيان ماضيه الكريه، فيتحدد اغتراب الشخصية هنا، كونها فقد حريتها نتيجة التبعية الكاملة والقوية من زوجته، كما يشعر بعدم استكماله لشروط الرجولة، وعدم القدرة على القيام بدوره الأسري، فهو شعور بالانفصال الذاتي، **"لقد كنت يوما فتى ذكيا تلقيت علومي في الجامعة، فراودتني أحلام جمة وراودتها واعتبرت نفسي شخصا مستكملا شروط الرجولة، وأما الأن..."**[2]، وهو أيضا يشعر بأنه أقل إنسانية عن الآخرين، فقد عجز عن إقامة علاقة مع عائلته المجتمع.

كما وظف المؤلف بعض التناقضات من أجل البعد المناسب للشخصية وسماتها، فإيفان يعيش تضاربا بين ما يجب فعله، بين رغبة زوجته وبين محاولته التخلص من هذه السيطرة، فيأتي على كلامه: **"أما موضوع محاضرتي لهذا اليوم فهو عن الأضرار التي تلحق بالإنسانية من جراء استعمال التبغ، إنني من المدخنين، إلا أن زوجتي أرادت أن ألقي عليكم محاضرة عن ضرر التبغ، إذا لا مفر من ذلك"**[3]، فهو يعيش تناقض، بين الحزن والألم في داخله، ويختفي وراء طريقته الساخرة ألم كبير وأسى عميق، **"أحيطكم علما بأني أسكر من كأس واحدة، وأشعر براحة في النفس، يلازمها في الوقت نفسه حزن أعجز عن وصفه"**[4]، فهذه الشخصية متأزمة منذ ظهورها الأول، ولكن هذا التأزم يظل

[1]- تشيخوف،المصدر السابق ، ص83.
[2]- المصدر نفسه ،ص83.
[3]- نفسه، ص78.
[4]- نفسه، ص82.

خفيا ولا ينكشف إلا بعد أن تقطع المسرحية شوطا كبيرا، بعد سرد الأحاديث والكشف عن ما يجول في داخلها، فهناك صراع بين وضعها الفعلي والوضع الذي يجب أن تكون عليه، فهو يواجه نفسه بحقيقة مؤلمة **"إنني تعس، لقد انقلبت رجلا أحمق وتحولت إلى شيء تافه"**[1].

من خلال استحضار الشخصية لذكرياته، فهي تقوم بمحاولة فهم الذات وإعادة تنظيمها، فيحاول إيفان الهروب إلى دائرة اللاوعي ليغير من نفسه ، ويواجهها تدريجيا عن طريق نوع من التوتر والانفعال، ونجده أحيانا يعيش نوعا من الصحوة الفكرية والشعورية من خلال إيقاظ إرادة الشخصية المونودرامية وفاعليتها، وهي التي تحثه على رفض واقعه ومحاولة الهروب منه، ففي مشهد تصل المسرحية إلى ذروتها وتتصاعد درامية الشخصية وتوترها، يبدأ إيفان بالبوح **"كم أعشق الهرب.. أو أن ألقي بكل شيء وأهرب دون أن أتطلع إلى الوراء... أريد هجران هذه الزوجة الشريرة الحقودة التي أذاقتني مر العذاب خلال ثلاث وثلاثين سنة، أريد الفرار من دروس الموسيقى والمطبخ، ومن دراهم زوجتي، وغيرها من صغائر الأمور، أريد أن يستقر بي المقام في مكان ناء في الخلاء البعيد، فأنقلب هناك شجرة أو عمودا أو ألعوبة حقل، وأقبع تحت السماع الواسعة، وهناك أنسى، أنسى كل شيء"**[2].

إن مونودراما ضرر التبغ تنتهي ببساطة من حيث بدأت، لنجد البطل المونودرامي في الوضع نفسه الذي كان عليه في مستهل المسرحية، دون أن يغير من حاله أو يتخذ قرارا يقوم به بالفعل، فمثلا كان إيفان منذ البدء ضعيف الإرادة ومضطهدا من زوجته، فنجده في الجزء الأخير على نفس الحال بالرغم وجود ما يشبه الصحوة، فهو يعود إلى وضعه الأول، رغم كل ما أخبرنا به من أحاسيسه وموقفه السلبي، وكل هذا يظهر من خلال شعوره بوجود زوجته رغم بعدها،

[1]- تشيخوف،المصدر السابق ، ص81.
[2]- المصدر نفسه، ص ص82-83.

"إنني لأرى زوجتي بين الستائر، فهي تنتظرني هناك.. لقد انقضى الوقت، فرجائي إليكم إذا سألتكم عن المحاضرة أن تقولوا لها إنها كانت موفقة، وإن المغفل كان خطيبا مفهوما (ينظر يمنة ويسرة ويسعل)، إنها تطلع إلى ناحيتي (يرفع صوته)، أجل وكما كان التبغ يتضمن ذلك السم المريع الذي حدثتكم عنه الآن، فإنني لا أنصح أحدا بالتدخين"[1]، وبهذا تنتهي المسرحية دون أن تضع المسرحية حلا حاسما لمعاناتها ومشكلها، فتكون النهاية مفتوحة قابلة لكل التأويلات.

اعتمد المؤلف على البناء الدائري في مونودرامته، وهو من خلال عودة الشخصية من بدايتها وترك النهاية مفتوحة، بعد أن نكون قد عشنا مع هذه الشخصية تجربة حية ، **"فالبناء الدائري هو الذي يعبر في الكثير من الأحيان عن دائرية الواقع الاجتماعي وتوقفه عن التطور أو عودته باستمرار إلى النقطة نفسها التي تحرك منها"**[2]، فالشخصية المونودرامية ترتبط بنسق دائري يحدد علاقتها بالواقع الاجتماعي.

امتازت مونودراما ضرر التبغ بالانتقال السريع والمفاجئ في الزمن، فيبقى البطل ثابتا في مكانه رغم تحرك وعيه في الزمان المفتوح، فأحداث المسرحية لا تتقدم إلى الأمام، وإنما تعود إلى الوراء، فتارة يروي لنا البطل حادثة وقعت له في الأيام الأخيرة، ثم ينتقل إلى أحداث حدثت منذ ثلاثة وثلاثين سنة، ويمكن أن نسميه بالمونتاج الزمني الذي **"يؤدي إلى إثراء زمن السرد، وتقديم الحياة الخارجية والداخلية للشخصية معا"**[3].

اعتمد هذا النص المونودرامي على السرد الذي تقوم به الشخصية، فيستعمل الفعل الماضي في عملية القص التي يقوم بها، فإفيان يروي لنا أحداث

[1]- تشيخوف،المصدر السابق ، ص83.
[2]- شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص221.
[3]- المرجع نفسه، ص41.

وقعت له مع زوجته في زمن مضى، فهو يقول مثلا **"بالأمس مثلا حرمتني زوجتي الغذاء قائلة: ليس من داع إطعامك أيها المغفل"**[1]، فهو يستحضر شخصية زوجته ويتكلم بالنيابة عنها، ويعمل استنطاق الجمهور وإشراكه في اللعبة المسرحية، من خلال الأدوار المختلفة، فالجمهور هنا يمثل الأخر الغائب عن البطل المونودرامي، فهو يحتاج إلا من يسمعه ويشركه في أمره، ويكون شاهدا على اغترابه.

اعتمدت مونودراما ضرر التبغ على حدث نفسي تعيشه الشخصية الدرامية وتتصرف وفق لمعطياته، حيث ترتبط بحركة النفس الداخلية للشخصية المونودرامية، التي تسرد لنا قصتها المؤلمة مع الزوجة المستبدة، من خلال مونولوج يعكس هذيانها وبوح الشخصية بمكنوناتها، ف**"تقوم بمسرحة أعماقها وعرض كل ما يدور بداخلها في إطار خلاب"**[2].

فالحدث عند تشيخوف هو أن **"يكتمل من خلال تراكم مجموعة من التفاصيل غير المترابطة للوهلة الأولى، ولكنها في حقيقة الأمر تكشف قدر كبير من التشابك والتعقد وتنطوي على ترابطها الخاص"**[3]. وهذا ما كان موجود في بناء الحدث النفسي في المسرحية، من خلال البناء الداخلي للشخصية المونودرامية إيفان.

2/مسرحية الاستيقاظ:

هذه المسرحية من تأليف الإيطالي داريوفو، حيث تتناول تجربة امرأة عاملة تسلبها الآلة في المجتمع الرأسمالي الحياة العائلية، فتصير هذه الآلة كابوسا ينغص عليها حياتها ونومها، فبينما وهي نائمة بعد يوم عمل مجهد، يطبق علها

[1]-تشيخوف، مصدر سابق، ص80.
[2]- صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مرجع سابق، ص139.
[3]- المرجع نفسه ، ص184.

كـابوس فـي شـاكلة اليـوم الشـاق، فتسـتيقظ مـن نومهـا، فتجـد يومـا جديـدا، فتقـوم بإعـداد طفلهـا وتهيئتـه للروضـة، ثـم إعـداد الفطـور لزوجهـا، ومـا إن تهـرع إلـى البـاب مسـرعة خشـية عـدم التـأخر عـن العمـل حتـى تجـد نفسـها وقـد أضـاعت مفتـاح البـاب، فترتبـك وهـي تحـاول إيجـاده، وخـلال عمليـة البحـث تبـدأ ببـوح مـا فـي داخلهـا مـن همـوم ومـا تعانيـه مـن أزمـة، وفـي نهايـة المسـرحية تعثـر علـى المفتـاح، وتكتشـف أن هـذا اليوم هو يوم عطلة.

تبـدأ هـذه المونودرامـا بـالمرأة وهـي نائمـة بجانـب زوجهـا، الـذي يظـل نائمـا طـوال المسـرحية، فتـرى كابوسـا يجعلهـا تتخـبط وتقـوم بحركـات عنيفـة وهـي تصـرخ **"الثقـب، برغيـان.. اقطـع.. يـا إلـه الكـون.. بتـرت كـل أصـابعي.. التقطوهـا.. لا تتركوهـا مبعثـرة فـي كـل مكـان، رب العمـل يحـب الأشـياء مرتبـة ونظيفـة، اجمعوهـا بسرعة قبل أن يأتي بسرعة"**[1].

إن هـذه المسـرحية تبـدأ وهـي فـي الـذروة مـن خـلال الكـابوس، الـذي جـاء نتـاج مخـاوف الشخصـية المخزنـة فـي لا وعيهـا، فهـي تعـيش الضـياع وفقـدان فـرص العـيش بالحـدود الإنسـانية، فهـي تعـيش فـي ظـل الرأسـمالية، فتتحـول إلـى مجـرد وسـيلة للإنتاج، تعمل بطاقتها القصوى، دون الأخذ بعين الاعتبار طبيعتها الإنسانية.

وبعـد الاسـتيقاظ مـن هـذا الكـابوس، تهـرع للعمـل كعادتهـا، محاولـة تجنـب التـأخير الـذي يكلفهـا الكثيـر، فتقـوم بطريقـة آليـة، وحركـات لا إراديـة بغسـل الطفـل وتبـديل ملابسـه، وإعـداد الفطـور، وكـل هـذا وهـي تكلـم نفسـها، معبـرة عـن تـذمرها مـن آليـة مـا تقـوم بـه، **"الآن سنغسـل وجهـك يـا صـغيري، لا، لا تبـك، سـتوقظ أبـاك، أبـوك محظـوظ لديـه نصـف سـاعة نـوم أخـرى قبـل أن يـدخل معتـرك الحيـاة بصـرخته**

[1]-دار يوفو، الاستيقاظ، تر : أحلام عرب، بغداد، جريدة القادسية، 1986/08/29، ص4.

الطرزانيـة"[1]، فـالمؤلف يعطـي للشخصـية المونودراميـة حركـات كثيـرة مـن أجـل إضفاء نوع من الحيوية للمسرحية، حيث تحمل بعض الحركات طابعا كوميديا.

وبعـد أن تنتهـي المـرأة مـن الأمـور الصـباحية التـي تقـوم بهـا، تكتشـف ضـياع المفتـاح الخـاص بالبـاب، فتبحـث عنـه فـي كـل أرجـاء البيـت دون جـدوى، **"لقـد اختفـى- اختفـى، أيـن وضـعته، أيـن هـو، أيـن هـو؟ الثـواني تمـر وأنـا لـم أجـد المفتـاح بعـد، لا أطيـق ذلـك، سـأجن، (تقـف جامـدة تسـحب نفسـا) حسـن، خـذي الأمـور ببسـاطة تامـة، مـاذا فعلـت بالضـبط حـين عـدت ليلـة أمـس، سأسـترجع مـا حـدث خطـوة خطـوة"**[2]، فتبـدأ باسـتعادة التفاصـيل الدقيقـة، محاولـة أن تتـذكر أيـن وضـعت المفتـاح، ومـن خـلال السـرد للأحـداث تقـوم بحركـات، لغـرض محـدد وهـو إنعـاش ذاكرتهـا، وكـل هـذا أمـام طفلهـا، **"أهـرع إلـى المصـنع، أركـض وراء البـاص، ثـم إلـى المحطـة، أقفـز إلـى القطـار، وبعـدها لـويجي القـرد المسـتعرض لخطـوط الإنتـاج، إلـى الأعلـى، إلـى الأسـفل، قـدمك علـى الدواسـة، هـذا صـحيح، إضـحك علـى أمـك، تحـب أن تراقبنـي وأنـا أجعـل مـن نفسـي قـردا"**[3]، فهـي تحـاول أن تتـذكر موضـع المفتـاح الـذي يعـد هـدفا معلنـا، إذ يمكـن أن يكـون لاوعـي الشخصـية المونودراميـة قـد عمـد إلـى نسـيان المفتـاح الـذي سـيرمي بهـا إلـى عـالم تكـره، ومـن خـلال تطـور الحركـات التمثيليـة يصـبح السـرد مقترنـا بالفعـل الحركـي المطـابق لـه، فنجـد علـى سـبيل المثـال فـي جـزء مـن المسـرحية يقتـرن فيـه فعـل الماضـي بالفعـل الحاضـر، **"دخلـت المنـزل، لـويجي قـد عـاد بعـد، فكـان علـي ألا أغلـق البـاب (تحمـل الطفـل وتمثـل)، طفـل مـا تحـت ذراهـا الأيمـن، حقيبـة مـا فـي الـذراع الأيسـر، لقـد وضـعت الحقيبـة هنـا، وضـعت الطفـل فـي سـريره، ثـم عـدت إلـى البـاب لأجلـب كـيس المشـتريات (تعـود إلـى البـاب، تلـتقط كـيس المشـتريات، تنظـر إلـى يـدها)، المفتـاح مـا زال فـي يـدي، أجـل، وعلبـة الحليـب تحـت ذراعـي، دخلـت مـرة أخـرى، وضـعت الكـيس علـى المنضـدة، وضـعت**

[1]- دار يوفو، الاستيقاظ ، مصدر سابق، ص4.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه.

الحليب في الثلاجة (تقف عند الثلاجة) أوه أراهن على أني وضعت المفتاح في الثلاجة"[1].

فضياع المفتاح يعطي دلالات حول انغلاق الشخصية وعالمها المونودرامي المستلب والمغلق بدوره، فكل المحاولات التي تقوم بها من أجل الاستذكار تأتي بالفشل، فيزداد توترها وتبدأ بالهذيان، وهذا ما يحيلنا في المونودراما بالجنون، فتقوم المرأة بتصرفات جنونية لتنشط نفسها وذاكرتها، فهذه المشاهد الافتراضية التي تقوم بها، تكشف لنا عبودية أخرى مضافة إلى عبودية العمل في المصنع، وهي عبوديتها في المنزل كأم وزوجة، ففي مشهد تستعيد خلافتها مع زوجها، **"كان يشتم المجنون، لأنني عندما دخلت أغلقت الباب وتركت المفتاح فيه (تمثل ذلك)، لذلك حملت الطفل وتوجهت لفتح الباب، ليدخل لويجي، كان على وشك أن يرتكب جريمة ساعتها، وأخذت المفتاح بيدي، لوحت به أمام وجه وقلت حسن، حسن، ترك مفتاحي في الباب، لم لا تقتلني، هيا أقتلني، اقتل زوجتك ليملأ اسمك جميع الصحف؟ (اتركني) هكذا قال (أنا لا أعنيك): بل هذا القطار، هل تعتقدين أن صاحب المصنع يشعر بأهمية تلك الساعات المهدورة في رحلت الوصل إلى المصنع الرهيب؟ كل هذا لأعمل من أجله، حسن، لا تفرغ هذا في رأسي، تصاب بالجنون لمجرد ألا يدفعوا لك أجر الساعات التي تقضيها في الطريق.. ماذا عني، إذا هل يدفع لي أجر عبوديتي في المنزل، لا.. لا"**[2]، فالمرأة هنا تكشف لنا عن غربتها التي تعيشها داخل بيتها، وعدم قدرتها على التواصل مع زوجها الذي يعيش معها في مكان واحد، وفي علاقة بدأت تفقد جوهرها الإنساني العميق، فتستحضر زوجها في حوار افتراضي، **"نحن نعمل بدأب، ليست لدينا دقيقة واحدة لنتحدث إلى بعضنا أهذا زواج؟ هل خطر لك في يوم ما أن تسأل عما يدور في داخلي؟ بماذا أشعر؟ أن**

[1]- دار يوفو، الاستيقاظ ، مصدر سابق، ص4.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تسألني إذا ما كنت متعبة، أن تمد لي الوسادة –هه- من يطبخ؟ أنا من يغسل الملابس، أنا من يذهب إلى السوق؟ أنا من يقوم بترتيب الميزانية بشكل بهلواني حتى توصلنا إلى أخر الشهر؟ أنا هذا إضافة إلى عملي في المصنع"[1]، ففي إطار محاولة التذكر تنتقل المرأة لتحكي مشاكلها مع زوجها، وما إن تصل المحاولة إلى ذروتها حتى نجد المرأة قاد عادت من جديد إلى محاولتها في البحث عن المفتاح، وهذا من خلال الانتقال من المونولوج إلى الديالوج، فهذا الانتقال يكسب السرد ثراء فنيا، وصراعات درامية داخلية وخارجية للشخصية المونودرامية.

فالمؤلف لم يوظف السرد لغرضه التقليدي، أي الروي والبوح، بل استعمله ليربط الشخصية المونودرامية وأزماتها، فالمرأة في هذه المونودراما لا تقوم باستذكار التفاصيل التي حدثت في يومها سابق من أجل الاستذكار وفقط، وإنما تقوم بذلك من أجل حل مشكلتها وهي إيجاد المفتاح والذي وضعها في مأزق كبير، فهي من خلال إعادة تمثيل الماضي وتجسيده، والإفصاح عن الواقع المادي والخارجي، يتحول فيه الأمس إلى الآن بقدر من الإقناع الفني والمعقولية الدرامية.

فهذه المونودراما تبدأ بنوم يأتي بعده استيقاظ ثم تنتهي بنوم، فهي تدور بدائرة تتحدد فيها لاوعي الشخصية مع وعيها في سرد الأحداث ثم تعود إلى لاوعيها مرة أخرى، فالوعي يأتي في الجزء الأخير من المسرحية بعد أن استنفذت كل معطيتها ليتداخل تدريجيا مع اللاوعي الذي يعبر عن الهذيان والمكبوتات، فتكتشف بعد كل محاولات البحث أن اليوم عطلة ولا يوجد عمل، **"إنه الأحد، لا شك أنني مصابة في عقلي، لقد أردت الذهاب إلى العمل في يوم الأحد، أنا مخبولة.. (تغني) الأحد ليس يوم عمل، الأحد هو يوم النوم لنعد إلى سريرنا يا صغيري، لنعد، أنا ذاهبة لأحلم حلما جميلا عن عالم جميل كل يوم فيه**

[1]- دار يوفو، الاستيقاظ ، مصدر سابق، ص4.

هو يوم أحد، حياة كاملة من أيام الأحد، الأحد إلى الأبد، قانون الأحد رائع جدا، لقد شنقوا الاثنين، أطلقوا الرصاص على الثلاثاء، وماذا ترى حدث للجمعة العجوز، لنعد إلى سريرنا يا صغيري، لنحاول النوم"[1].

لتعود بذلك الشخصية المونودرامية إلى نقطة الصفر، من خلال نسق دائري، مفصحة عن عجزها رغم وعيها الحقيقي، ومعرفتها لأزمتها، فهي تستلب للواقع الاجتماعي والاقتصادي، رغم ما حصل من استيقاظ مؤقت، فهي تبقى شخصية عاجزة، يمثل الاغتراب جوهر أزمتها.

3/مسرحية الصوت البشري:

هذه المسرحية من تأليف الفرنسي جان كوكتو التي كتبها سنة 1957، حيث تتحدث هذه المونودراما عن امرأة مغرمة جدا، وتكشف لنا نوع من الذكاء والعاطفة القوية، فتكافح هذه المرأة من أجل الحصول على اعتراف الرجل الذي تحب، والذي قرر إنهاء علاقة معها.

فتبدأ هذه المسرحية بالبطلة وهي تجري مكالمة هاتفية، تحاول فيها إيجاد الطرف الآخر وسماع صوته: **"ألو- ألو- ألو- يا سيدتي، هناك أصوات كثيرة على نفس الخط"[2]**، فمنذ البداية تكون البطلة في اتصال مقطوع، فتجد صعوبة في التواصل مع الطرف الأخر، فالبطلة مهجورة من حبيبها الذي تحاول عبثا الاتصال به، **"ألو- أهذا أنت؟ أنت نعم أني أسمعك جيدا، أنت بعيد؟ جدا، بعيد جدا، ألو، هذا أمر فظيع"[3]**، إذ تتداخل أصوات عدت على نفس الخط تصعب من أمر التواصل.

[1]- داريوفو، الاستيقاظ، مصدر سابق، ص4.
[2]- جان كوكتو، الصوت البشري، تر : كاظم مؤنس، مجلة أسفار، بغداد، كانون الأول، 1986، ص266.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بعد محاولات عدة تتمكن المرأة من الاتصال بحبيبها، وتقوم بإخباره بوقائع يومها بالتفصيل الممل، فتخبره بأزيائها، وعدد السجائر التي دخنتها..الخ، ولكن يبقى هاجسا الكبير هو انقطاع الاتصال، **"تكلم، إذ يبدو أنه سينقطع، اسمع، إذا ما انقطع الخط اتصل بي مرة أخرى، وبسرعة، طبعا، ألو، هل تسمعني؟ ألو، نعم"**[1]، فالأخر (الصوت) هو عبارة عن صدى يردده الصوت المونودرامي ويتحكم فيه، فتشبث المرأة بحبيبها هو تشبث بالحياة التي فقدت القدرة على التواصل معها إنسانيا، فأدت بها إلى العزلة والانفصال عن العالم، فالمكالمة هي تواصل الصوت الإنساني وسعيه للاتصال بصوت إنسان أخر عبر وسط معين (الهاتف)، حيث تجد صعوبة لتحقيق هذا الغرض، من خلال صعوبة حصول على الخط، وتداخله مع مكالمات أخرى، كما أن تكرار كلمة ألوعدة مرات يدل على ضعف سماعة الصوت، فكل هذه الدلالات تمثل الغربة والعزلة التي تعيشها هذه المرأة، أما توظيف الهاتف جاء للكشف عن التحولات التي تحدث في السلوك وردة الفعل، فكان السرد غير موجه للجمهور مباشرة، بل إلى أخر مغيب جاء حضوره عن طريق الهاتف، فاستطاع المؤلف بالسرد الذي تقوم به الشخصية المونودرامية عن المستوى الأحادي المباشر وعرضه بصورة مسرحية ليكون السرد من خلاله **"كالسرد بضمير المتكلم ذات طبيعة درامية قادرة على مسرحة فكرة الشخصية وعرضه بصورة درامية"**[2]، كما نجد عدد من الحركات والإيماءات التي تكشف لنا الموقف الدرامي للشخصية، والتي بدأت متأزمة منذ البداية، وكذلك التوتر واضطراب العالم الخارجي المملوء بالأسرار والمخاوف.

واستخدم الكاتب مجموعة من الإرشادات ذات طبيعة إخراجية مثل (المرأة تضع سماعة التلفون من دون أن ترفع يدها، لحظات وسرعان ما يدق جرس التلفون مرة أخرى، ترفع السماعة)، (المرأة تبكي) حيث استعملت هذه الملاحظة

[1] - جان كوكتو، الصوت البشري ، ص267.
[2] - شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق، ص18.

عدة مرات، (المرأة تغطي وجهها بطريقة كأنها تمنعه أن يراها)، (تضع سماعة التلفون وتنضر بصمت، يطول الانتظار فترفع السماعة)، (تغلق سماعة التلفون، تتحدث بسرعة وهي تنظر للأسفل، كأنها تصلي)، تترك نفسها تسقط وسط السرير، وهي تحتضن بأذرعها جهاز التلفون)، كل هذه الإرشادات من شأنها إكساب السرد والشخصية طابعا مسرحا، فالمؤلف يجد لشخصيته اقتراحات إخراجية، فيغير من وضعها الجسماني، فتكون مرة في مواجهة الجمهور، ومرة جالسة أو راكعة على ركبتيها، أو واقفة أو تمشي فوق سريها.

فهذه الحركات عبارة عن لغة أخرى، تكون أحيانا منفصلة بين ما تعكسه الكلمات والسلوك الحركي، بين توازن نفسي ظاهر يكمن في الحديث المتواصل وبين القلق والاضطراب النفسي الناتج عن اليأس والعجز، فالكلمات واللغة الحركية تنعكس من خلال سلوكات المرأة وقلقها واضطرابها، التي تحاول إخفاءه لتبدومتماسكة في حديثها وحالتها النفسية.

إن تغير الحالة الدرامية في مونودراما الصوت البشري يندرج في إطار التغير الذي يمس الشخصية، فهي مرة بعدة مواقف، بدأ من انتظار المكالمة، ثم سرد التفاصيل، والإجابة عن الأسئلة، حتى تودع حبيبها، فهذا التوديع يوحي بأنها تودع الحياة.

4-مسرحية إيدي يوريدس:

المسرحية من تأليف البرازيلي بدروبلوخ ذوالأصول الروسي، حيث تدور أحداثها بين خشبة المسرح والصالة، فلم يحدد لها مكان معين. يقوم بطل المونودراما وهو كميل بالدخول من الباب الخلفي للصالة، أو من الباب الذي دخل منه الجمهور إن لم يكن هناك باب خلفي، فالمؤلف يريد أن يؤكد أن صالة

الجمهور جزء من مكانية المونودراما، ليعمل علاقة بين الجمهور والشخصية المونودرامية وإشراكها في العمل المسرحي.

فعند دخول كميل نلاحظ شخصية غريبة متوترة، ذولحية طويلة بعض الشيء، ثوبه متسخ، على وجهه خوف وعذاب ويأس شديد، وباقترابه إلى خشبة المسرح يستدير إلى المتفرجين وينظر إليهم بنظارات من الخوف والتحديد، ويحيي بعضهم، ثم ينظر إلى المسرح بحزن ويصعد عليه، متجها نحوالباب فيدقه بعصبية، ثم يعود الكرة مرة ومرة أخرى. يفتش عن شيء ما في جيبه، ولكن لا يجده، ثم يأخذ كرسي ويجلس قرب الباب، ويبدأ كميل يصفر لحنا جميلا لشوبان، ثم يبدأ بالحديث، **"شوبان، البارحة، أمس، أول أمس، سبع سنوات هنا، كنت هنا... مريم، عفيفة، جورج، والسيد يوريدس.. كلا، يوريدس؟ كلا ألفرد.. نادي النساء.. هاتيك الاجتماعات، فلس شوبان، المومياء، أحذية، أحذية"**[1]، فمنذ الكلمات الأولى تتضح النزعة الجنونية لكميل ودخوله في هذيان واختلاط الكلام. وبعد نهاية هذيانه يبدأ كميل بقراءة شعر: **"صلي لأجلنا نحن الفقراء – نحن المبرحون على أخشاب الزوارق – نحن الذاهبون وراء الرغيف – صلي لأجل أحباب تركناهم وراءنا في اليابس – صلي، صلي لأجلنا يا سيدة البحار"**[2].

ثم يغني كميل لحنا من ألحان شوبانر وهو يحرك يديه كأنه يعزف على البيانووهو غير موجود، **"وبيانوابنتي، (ويغني من دون أمل)، دوري مي ، فا صول فا مي دوري فا صول فا مي ، ري.. سأحطم البيانو(يخاف فجأة) وفجأة مومياء رمسيس الثاني، واكتشاف قبر توت عنخ أمون (مستهزئا) سارتر والوجودية، (بصوت خطيب) سادتي، أريد أن أشرح لكم الوجودية، في البدء أقول أن الوجودية.. أعني..كلا.. لا شيء من هذا النوع"**[3]، ثم تعود اضطرابات

[1]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق، ص1.
[2]- المصدر نفسه، الفصحة نفسها.
[3]- نفسه، ص3.

كميل وهذيانه من جديد، ليعكس لنا تأزم الشخصية، وهو يمر بمرحلة خوف شديد، وكذا رأيته للأشباح، **"الفراعنة باحتفالاتهم.. هيروكليس..ساركوفاجي.. كليوباترا.. رمسيس.. أزوريس.. (بسخرية) وفرعون كان يصيح: أسود 29.. سيداتي سادتي، العبوا، العبوا.. (بلحن آخر) هيردوتس، مصر، مصر هبة النيل، النيل الأبيض، النيل الأحمر، النيل الأزرق، نيل جميع الألوان، الألوان، بيكاسو"**[1].

فمنذ بداية المونودراما تجسد لنا انفصام في شخصية كميل عبر أعراض مرضية وسلوكية متعددة، فالاضطراب في التفكير يؤدي إلى فقدان القدرة على التركيز، فضلا عن الهلوسات السمعية والبصرية المتمثلة في رؤية خيالات للأشباح تفزعه رغم أنه لا وجود لها. كل هذه الأعراض تبين لنا الحالة التي يعيشها كميل وخاصة الانفصام، فهو **"مرض يتميز بانعزال المصاب به عن العالم الخارجي وبالتفكك المستمر في كل جزء من أجزاء شخصيته، ويؤثر هذا المرض بصفة خاصة على ملكات الوجدان والعاطفة والسلوك والتفسير"**[2]، فانفصام كميل يتضح من عدم قدرته على التكيف مع الظروف البيئية المحيطة به، فهذا يحقق العزلة عن الآخرين والانغلاق على النفس، ثم يبدأ كميل بالكشف عن عالمه الخارجي: **أنا كميل (مستعطفا) أنا كميل.. (ثائرا) سترون أنه ما من أحد في البيت – هذا ما كان يزعجني أكثر من أي شيء آخر.. مريم لم تكن تستقر في البيت، كانت تكلمني هاتفيا من المدينة، هكذا فقط، ترين – ترين – هالو– هالو– مريم هالو– بلا.. بلا.. بلا.. لا شيء"**[3].

إن علاقة الشخصية المونودرامية مع شخوص عالمه الواقعي لا تتضح في سياق منتظم ومتسلسل، بل تأتي في عملية سردية مشوشة وغير منتظمة يختلط

[1]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق ، ص2.
[2]- أنيس فهمي إقلاديوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص168.
[3]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق، ص3.

فيها ما هو واقعي بما هو غير واقعي، من خلال هذيان وتداعيات وفق انتقالات غير منظمة، فهو لا يعتمد في سرده على التسلسل الزمني، **"الذي يؤدي إلى إثراء زمن السرد، وتقديم الحياة الخارجية والداخلية للشخصية معا"**[1].

شيئا فشيئا تبدأ وقائع الحكاية والعلاقات بالوضوح، فالزوجة وهي مريم دائمة الانشغال بزيارة المتاحف والمعارض الفنية، لكن كميل يكشف لنا جزء من الماضي، فعندما تزوجها كانت فتاة بسيطة لم تكن تملك من الثقافة شيئا، مريم لم تكن تميز بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الزيتية، لم تكن تميز بين الدو والصول، وهي كما وصفها كميل أصبحت بين ليلة وضحاها تعطي أراء في الموسيقى، حتى أنها أصبحت عضوا في مدرسة الفنون الجملية، فيقوم كميل بتقليدها وهو يروي جانب من زيف زوجته المدعي بسخرية، **"في يوم من الأيام أخذت مريم تفسر بيكاسولبيكاسو(يقلدها) كلا، مسيوبيكاسو، لا يمكن النظر إلى صورتك.. من هنا، بل يجب أن ينظر لها من مسافة ثلاثة أمتار على الأقل مسيوبيكاسو "**[2].

كميل يلخص لنا مشاعره وموقفه من هذه الزوجة المتهكمة المدعية للمعرفة، وعن غضبه وآلامه، وعن تجربته التي أرهقته كثيرا، **"جهنم، جنون كانت تزعجني كأنني في جهنم، لم تقل لي كلمة عطف أو حنان، بل كانت تنعتني بالجنون"**[3]، كما يصف لنا أجواء البيت المزعج بفضل والد زوجته الدكتور ألبرتوالبيطري والأخصائي بعلم الفراعنة، والسيدة الثرثارة والدة زوجته، ومحيطه، فصارت حياته لا تطاق **"من لا تراه يهرب من بيت كهذا – كهذا البيت.. إنه لا يحتمل (...) لم أتكلم من الكلام أبدا.. كيف أتمكن.. ومريم حركة دائمة، والسيدة بديعة الكلام دائما، والدكتور ألبرتوحديث إثر حديث؟ كيف أتمكن**

[1]- شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق، ص41.
[2]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق، ص4.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والبيت كله صياح وثرثرة، صراخ.. نباح.. نهيق، زعيق وقيامة لا تقعد.. جهنم"[1].

ثم يقوم كميل وهو يسرد حالته الزوجية والعائلية الفاشلة، بإخراج صورة فوتوغرافية ويقرأ ما على ظهرها: **"إلى حبيب قلبي كمول، من حبيبتك المخلصة يوريديس.. (بخجل) أدعى كميل ولكن ليوريديس كنت كمول"[2]**، يوريديس هي حبيبة كميل التي كان يهرب بحبه لها من خواء وجفاء حياته الزوجية ، ففي مشهد يحمل طابع مسرحيا يتحول فيه الجمهور، عن طريق أحد المتفرجين إلى الآخر المخاطب الذي يصغي لاعترافات الشخصية المونودرامية، فيعطي كميل صورة يوريديس، لهذا المتفرج ويقول له: **"تأمل الرسم ولا تقل شي، حدق باليدين خاصة (يبدأ بالوصف) إيدي يوريديس تعبر عن الخوالج.. تضحك، تغضب، تبكي، تضم للدعاء وتسكت دون أمل (فجأة يرجع لحالته الطبيعية) أفكاري كلها مشوشة، وأخالني ما عبرت عن كل ما يضرب ببالي، هناك أشياء وأشياء عني لا أجرؤ على البوح بها، ولكن حاول أن تفهم سيدي"[3]**، وفي لحظة يحاول كميل أن يفصح عن أزمته بكل عناصرها ومكونتها الاجتماعية والنفسية، والتي حولته إلى زوج تعس ومحطم ضعيف الشخصية، **"جل ما أريده من الحياة أن أكون مفهوما، أن أحيا مثلكم سيداتي سادتي، أن أجد شريكة لحياة ليس إلا.. ولكنني لم أحصل على شيء من ذلك، كنت أترك مكان عملي قاصدا إلى البيت ليس إلا.. ولكنني لم أحصل على شيء من ذلك، كنت أترك مكان عملي قاصدا إلى البيت أبحث عن السلام فلا أجده، كنت أدخل البيت بهدوء بانتباه، ببطء، وإذا فتح الباب يكون الدكتور ألبرتو أول شخص إلتقيه، ويقفز من أمامي ذلك الرجل الذي ما التقيته مرة إلا وضننت نفسي أمام مومياء تتحرك (بيأس متابع)، وبعدئذ كانت تنتصب السيدة بديعة وكأنها ظل الموت، مع الدكتور ألبرتوكنت أشعر أني منحط،**

[1]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق ، ص5.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه ، ص6.

مع حماتي السيدة عفيفة (عزرائيل)، كنت مشردا محطما ممزقا شر تمزيق، وأخيرا مريم (يقلدها) أحلق ذقنك ولا تخجلني بمنظرك هذا، رتب ثيابك على الأقل، لا ترم رماد السجائر على الأرض، لماذا لا تشتغل أكثر، لماذا؟ نظف أسنانك مشط شعرك.. و.. و... أما أنا ولا كلمة تخرج من فمي، أفعل كل ما تأمرني به كل وقت"[1].

فالشخصية المونودرامية تكشف لنا تجربة اغترابية متمثلة في انفصال في العلاقات، وانعدام الثقة لدى الزوج وعدم القدرة على مواجهة واقعه، مما جعله يهرب من ذاته ويتجه نحومرض نفسي وربما حتى الجنون، وعدم اندماجه النفسي والفكري العائلي والاجتماعي، فكل هذا يفقده حريته وإرادته واستقلاليته، ويشعره بالعجز، ويفقده ذاته أو جانبا منها، الذي يفضي به إلى اغتراب نفسي وهو الضياع، فهو أصبح مصهورا في مجتمع لا يعترف له بأي استقلال ذاتي.

عدم التكيف مع محيطه الاجتماعي يسبب له العجز في تنظيم هذا المحيط أو تغييره، فيبدأ كميل بالانسحاب من هذا العالم ليتمركز حول ذاته من خلال هلوسات كلامية، ويعمل على إقامة عالم خاص به مغلق، عالم يقترب من الجنون، **"ذات يوم شعرت بعوامل غريبة..كنت أسمع أصداء عميقة.. كنت أسمع صراخا.. كنت أسم أصواتا رخيمة، كنت أستيقظ خائفا.. كأنني في دوامة.. كنت خائفا من أن أجن.. نعم سادتي.. أشرفت على الجنون"[2]**، فالجنون هو وسيلة لكميل للوعي، فهو يتيح له تحقيق وعي جديد ومحاولة الجهر بهذا الوعي بعيدا عن الواقع الاغترابي والوعي المهين له.

من خلال هذا الوعي الجديد يكشف لنا كميل حقائق جديدة، وهي هروبه مع يوريديس إلى فرنسا وخسارته لثروته معها في لعبة الروليت، ثم عودته إلى

[1]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق، ص6.
[2]- المصدر نفسه ، ص7.

بلـده مـع حبيبتـه التـي تركتـه ورفضـت إعطـاءه قطعـة مجـوهرات كـان قـد أعطاهـا إياهـا، وفـي مشـهد يجـد كميـل رسـالة يكتشـف فيهـا أنهـا كانـت موجهـة إلـى مـريم مـن الـدكتور ألفـرد الـذي يحـاول مغازلتهـا. فهـي لحظـة مواجهـة الحقيقـة مـع الـنفس، فيشـرع كميـل بإدانـة نفسـه عبـر إدانـة زوجتـه: **"لا إنهـا لا تحبنـي، ولكـن مـن فضـلكم افهمـوني، مـا الـذي تفعلـه امـرأة وقـع حبيبهـا ضـعيفا فـي حبائـل فاتنـة عرفـت كيـف تشـده إليهـا؟ مـا الـذي تفعلـه إذا سـقط فـي شـباك عـاهرة؟ عليهـا أن تـدافع عنـه، أن تفعـل شـيء مـن أجلـه، أن تحـاول اسـترداده طبعـا.. ومـريم هـل فعلـت شـيئا مـن ذلـك؟ كلا سيدي كانت تتهرب دوما من كبرياء، ولباقة لا حد له"**[1].

وتصـل هـذه المونودرامـا إلـى ذروتهـا مـن خـلال اكتشـاف كميـل برقيـة تعزيـة لوفـاة ولـده، فيقرأهـا وكأنـه فـي غيبوبـة، وهـو ينظـر إلـى الجمهـور، فهـذه المحطـة الأخيـرة، تأخـذ الشخصـية المونودراميـة مرحلـة جنـون أخـرى، فتتـداخل بداخلـه الانفعـالات والأحـداث، مـن زوجـة يبحـث عنهـا إلـى ولـد ميـت طالبـا منـه عـدم السـعال، ثـم يقـوم فجـأة بمخاطبـة شـبح يوريـديس: **"يوريـديس.. أنـا بحاجـة إليـك، حيـاتي بـين يـديك.. أنـا بحاجـة إلـى واحـدة مـن هـذه المجـوهرات التـي فـي يـديك أصـغر خـاتم عنـدك ينقـذ حيـاتي.. أنـا أعطيتـك كـل شـيء، كـل مـا ملكـت يـداي، ثروتـي كلهـا.. إنمـا لا تريدين، لا تريدين، يا مجنونة يا عاهرة"**[2].

وتصـل انفعـالات كميـل ذروتهـا، حـين يخـرج مسدسـه غيـر المنظـور ويقتلهـا وهميـا وهـو يصـيح: **"ماتـت.. ماتـت.. أظننـت أنـي لـن أنـتقم، ظننـت أنـي سأبقى دون جواهري، تاركا نفسي وعائلتي للخراب"**[3].

فهنـا تنتهـي مونودرامـا إيـدي يوريـديس بمشـهد جنـوني مثـل الـذي ابتـدأت بـه الشخصـية المونودراميـة، رغـم وعـي الشخصـية المكثـف والعميـق لطبيعـة تجربتهـا

[1]- بدروبلوخ، إيدي يوريديس، مصدر سابق ، ص14.
[2]- المصدر نفسه ، ص16.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

النفسية، فهذه المونودراما كانت في نسق دائري يعبر عن انغلاق الشخصية وسكونها.

2.2 نماذج من المونودراما العربية:

-مونودراما الناس والحجارة:

وهي من تأليف المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد، قام بكتابتها سنة 1979 أخرجها هاني ومثلها عزيز خيون، حيث تدور أحداث هذه المسرحية حول رجل سجين داخل سجن إنفرادي وسط أربعة جدران ضيقت عليه العام الخارجي، سجن أطبق على أنفاسه فوجد نفسه وحيدا في حالة غربة، فقام بخلق عالم افتراضي يتداخل فيه الوهم مع الواقع والفرح بالحزن والاحتفال بالعزلة.

فيبدأ بتحويل المكان المغلق إلى مكان مفتوح مليء بالشخصيات، ليحطم ذلك الجدار الذي يفصله عن العالم الخارجي، **"ماذا؟ الجدار مازال قائما، لأبدأ، ويمكن أن يكون هذا، لا يمكن، افتح يا جدار. افتح يا لعين، افتح يا سمسم، افتح يا شعير، افتح يا بصل (يضرب الجدار الوهمي بقبضته إلى أن يتعب ويسقط على الأرض). لا فائدة هناك وأنا في المنفى هنا، وبيننا صحاري من الجليد والرمل والأشواك"[1].**

إن عجز السجين في تحطيم الواقع الذي هو فيه والمتمثل في جدار السجن، يدفع به إلى إنشاء عالمه الافتراضي، فيروي في البداية قصة عن عالمه الخارجي، ليفترض الشخوص ويعيد تشكيل الأحداث من منظور الشخصية المونودرامية المستوحدة، فيعيد تأسيس العالم الحقيقي بواقع افتراضي، فيشرع في حكاية قصته مع الناس الذين يمثلون العالم الخارجي والحياة وكذلك الحجارة التي تمثل السجن، فيقوم بمسرحتها عن طريق توظيف المكان والموجودات وتزاوج بين الحياة

[1]-عبد الكريم برشيد، مسرحية الناس والحجارة، رونيو، ص1.

الداخليـــة للشخصـــية المونودراميـــة والواقـــع الخرجـــي. بـــين عـــام الـــرؤى والخيـــال والواقـــع والـــوهم، بواســـطة مونتـــاج زمنـــي، فهـــو **"يـــؤدي إلـــى إثـــراء زمـــن الســـرد، وتقديم الحياة الخارجية والداخلية معا"**[1].

تطـــال عمليـــة المســـرحة التـــي وظفهـــا الكاتـــب الأشـــياء الموجـــودة فيحولهـــا إلـــى كائنـــات وشـــخوص، وتتحـــول الملابـــس المعلقـــة علـــى حبـــل الغســـيل إلـــى شخصـــيات وهميـــة، ويصـــبح الســـرير تـــارة مكتبـــا وتـــارة أخـــرى مركبـــا، فتتخلـــى الأشـــياء الموجـــودة عن حالتها الواقعية وتتحول إلى الحالة الافتراضية الوهمية.

يحـــاول الســـجين أن يجـــد لـــه رفيـــق يقاســـمه مشـــاكله، فيبتـــدع شـــريكا وهميـــا مـــن الحجـــارة بمســـمى قـــردل، فيحـــدثنا عنـــه قـــائلا: **"إنـــه قـــرد كمـــا تـــرون غيـــر مـــؤدب حقـــا ولكنـــه طيـــب القلـــب، لقـــد منحتـــه الوجـــود مـــن جيبـــي الخـــاص، فـــي الأول كـــان مجـــرد رشـــح فـــي الحـــائط ثـــم أخـــذ الرشـــح يأخـــذ صـــورة قـــرد فظهـــرت لـــه عيـــون وشـــعر وأقـــدام وأصـــابع، ولمـــا كنـــت وحيـــدا فـــي غرفتـــي هـــذه قـــررت أن أمـــنح الحيـــاة، أن أشـــاركه طعـــامي وســـريري وأوهـــامي وخـــوفي وحلمـــي"**[2]، فيتخـــذ مـــن قـــرد رفيقـــا لرحلتـــه فـــي عالمـــه الافتراضـــي، الـــذي يحـــول مـــن خلالـــه البحـــث عـــن الغائـــب، **"شـــيء متعـــب يـــا قـــردل أن أبقـــى فـــي الســـجين الحجـــارة ســـجين الحديـــد، كـــل الأيـــام داخـــل الجـــدران تصـــبح يومـــا واحـــدا، كـــل الســـاعات تصـــبح لحظـــة. مجـــرد لحظـــة واحـــدة تثيـــر فـــي الـــنفس شـــعورا واحـــدا هـــو الشـــعور بالاختنـــاق.. بـــالموت"**[3]، فتتحـــول حياتـــه وســـاعاته إلـــى مجرد لحظة بطيئة وثقيلة.

كمـــا يحـــاول الســـجين خلـــق شـــخص أخـــر مـــن خـــلال المـــرآة التـــي ينظـــر إلهـــا: **"إننـــي أملـــك أن أرحـــل متـــى شـــئت، فـــلا شـــيء يمنعنـــي –لا شـــيء. ســـأحدث فـــي المـــرآة شـــرخا كبيـــرا. نعـــم ســـأكســـرها هكـــذا (يضـــرب المـــرآة بيـــده) افتحـــي أبوابـــك يـــا مـــرآة.**

[1]- شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق، ص41.
[2]- عبد الكريم برشيد، الحجارة والناس، مصدر سابق، ص2.
[3]- المصدر نفسه ، ص3.

سأتسلل من بين الشقوق، سأدخل إلى عالم ما وراء المرآة لأرى وأبصر وأعرف"[1]، فاستعمال المرآة هنا من أجل الفصل بين الخيال والواقع، لأن عالم ما وراء المرآة هو عالم ما وراء الخيال، فظلا عن الإيحاء بالتطابق لوجهين مختلفين. فنحن نرى العالم الخارجي من خلال حساسية السجين وما يشعر به.

هذا التفاعل الموجود بين الذات المونودرامية والعالم الخارجي جاء نتاج انبثاق شكل معين للعالم الافتراضي للسجين، يحيله إلى عزلة عقلية داخل تصورات للعالم الخارجي وموضوعاته،وتعكس عدة صراعات (الفرح والأسى، الحياة والموت، الظلم والعدل، الحرية والسجن)، فهو يكشف عن عدة ثنائيات تعبر عن الصراعات الداخلية والخارجية التي يعاني منها، ويسعى لتحطيم الحجارة (السجن) ليلتمس إنسانيته بين الناس والحرية فيهم، فالناس كما يقول السجين: **"كالشجر لهم جذور تشدهم إلى التربة، تشدهم إلى بعضهم، وعندما تموت الجذور يموت الإنسان، تموت الحياة"[2]**.

يخاطب السجين شخصا وهميا: **"أخي في الله، أخيرا ها أنت أنا ولا شيء بيننا. لا حجارة سمنت ولا أي شيء، أبعدوني عنك، أبعدوك عني. وضعوا بيننا أكثر من جدار، لكنني أتيت. تخطيتها كلها وأتيت، أكثر من جدار، وضعوا جدارا في برلين وأخر في سبتة، وضعوا الجدار في مليلة والصحراء، ولكنني أتيت، تخطيتها كلها وأتيت"[3]**، فالسجين يحاول تخطي الجدار عبر محطات مشهدية افتراضية متعاقبة، فيأخذ هو وصديقه المركب ويجدف حتى يصل إلى أرض يسميها مملكة النور، فيعرض على الناس حبه وصداقته، ولكن يرفض هذا الحب من طرف مسؤول في مكتب العلاقات العامة، فيسيء معاملته، ويحيله إلى مكتب مسؤول آخر عن العلاقات الخاصة، فيوافقون على حبه. ثم يأتي مسؤول

[1]- عبد الكريم برشيد، الحجارة والناس، مصدر سابق، ص3.
[2]- المصدر نفسه ، ص7.
[3]- نفسه ، ص11.

أخر فينهال عليه بالأسئلة عن اسمه وجنسيته ولقبه وعنوانه وحتى عن انتماءاته السياسية والدينية، ثم يقوم السجين باحتجاج على الجدران التي كانت حائلا بينه وبين اجتماع الناس، **"من يكون هذا اللعين الذي أخبرك بأن الناس مراتب ودرجات وسلالم وأنواع وسلالات؟ من حرم الزيارات والتجمعات واللقاءات والتظاهرات والأعراس والمراسم؟"**[1]. ثم يأخذه ذات المسؤول إلى مكتب أخر، لينتفض السوعبثا يصرخ السجين بأنه إنما يفعل ما يفعل من أجلهم **"أنا لا يمكن أن تلقوا بي في الشارع، فمن أجلكم جئت، من أجلكم.. قل لهم يا قردل بأنهن ليسوا حجارة ليسوا صدى ليسوا دمى ـليسوا- وليسوا"**[2]. فيقرر السجين أن يستدعي المدينة إليه في السجن، وبحضور الناس يشرع بتمثيل دور القراد مع قرده وتقديم ألعاب مختلفة، ولكن سرعان ما يذهب عنه الناس، **"لقد ذهبوا يا قردل وتركوا وراءهم قطعا معدنية رخيصة، لا شيء غير هذه القروش الملقاة على الأرض. دعها حيث هي يا قردل. دعها حضورهم كان أغل منهم، ضحكاتهم كان أغلى، نحن لا نبيع الفرح، لا نبيعه"**[3].

وبعد انتظار طويل يقوم السجين باستحضار القاضي إلى عالمه الافتراضي، وقد يدل ذلك على غياب العدل والمساواة، فيقوم القاضي بإخبار السجين بضياع حقه وأماله وخسارته للقضية، وسبب ذلك أن حريق كبيرا شب في المدينة وحرق عدة أوراق ومنها أوراق السجين في القضية، فتبقى قضية معلقة كما هي .

استخدم الكاتب في هذا النص المونودرامي عدة مفردات، كان غرضه منها كشف الطبيعة الاغترابية للشخصية المونودرامية وعن المناخ العام لها، هذه المفردات كانت في ظاهرها عادية ولكن في باطنها تحمل العديد من الدلالات

[1]- عبد الكريم برشيد، الحجارة والناس، مصدر سابق، ص11.
[2]- المصدر نفسه، ص14.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

والمعاني، مثلما تكشف عن مقاومة الشخصية لوضعيتها المونودرامية عبر صراع داخلي تعيشه، بين واقع خارجي وبين واقع مغيب، ومن أبرز هذه المفردات ومعانيها:

مفاتيح = أقفال – حياة = موت – نور = ظلمة – شوارع = جدران –سماء = سقف – مدينة = منفى – كلام = صمت – ملائكة = شياطين.

ومع تصاعد الحدث النفسي لشخصية المونودرامية المرتبط بتعاقب الأحداث، تعلن هذه الشخصية وبشكل صارخ: **"يا أيها الناس.. افتحوا هذا الجدار. أريد أن أنزل إليكم. أنا أيها السادة غير قابل للاحتراق. . قل لهم يل قردل غير قابل للموت. قل لهم إنني غير قابل إلا لشيء واحد فقط. وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة"**[1].

وبهذا يعود الفعل المونودرامي إلى نقطة شروعه، رغم معرفته بسلبيته، ولكن الجدار يبقى حائلا بين الشخصية والآخرين، ففي صحوتها ولحظة اتخاذ القرار تصطدم مرة أخرى بالجدار الذي لن يزول بمجرد القول، لإيمان الشخصية المونودرامية أن الكلمات تفتح الأقفال. هذا ما كان يتأمله السجين ويحلم به، ولكن الكلمات تبقى عاجزة ذلك، لتعود به إلى حضيض الواقع وبؤسه وتجرده من ملامحه الإنسانية.

2-مونودراما لحظة صدق:

المسرحية من تأليف المصري مجدي فرج التي كتبها سنة 1995، حيث نجد في هذه المسرحية أن الشخصية تعبر عن غربتها منذ اللحظة الأولى: **"ما أثقل هذا الليل، وما أثقل هذا الَضوء الشاحب الحزين (صمت) سأم، كل الأشياء**

[1]- عبد الكريم برشيد، الحجارة والناس، مصدر سابق ، ص18.

تتكـرر، والليـل والنهـار يتكـرران، العصـور لا تتجـدد، الكراهيـة والحـب يتكـرران، لا جديد وما زالت في انتظار لحظات النهاية، أودع عالما أحببته"[1].

منـذ البدايـة تفصـح الشخصـية عـن أسـباب أثـرت عليهـا فـي اغترابهـا النفسـي والاجتمـاعي، وقـد يكـون مـن هـذه الأسـباب مـوت الـزوج الـذي كـان يمـلأ حياتهـا، وعنـدما مـات اصـطدمت بحقيقـة ضـياع الـذات وانعـدام المعنـى للحيـاة، نتيجـة الفـراغ الكبيـر الـذي تركـه مـوت الـزوج، فهـي كانـت كالدميـة بالنسـبة إليـه، فتكشـف لنـا ذلـك فـي قولهـا: **"كـل مـا أسـتطيع معرفتـه أنـك رجـل كنـت تمـارس سـيادتك علـي، لـم أخلـع عنـك حـذاءك أو أغسـل لـك جواربـك، فقـد كنـت أخـدم أحلامـك لا أشـياءك، لكنـك بهـذه الأحلام دفعتني إلى تحمل عذابات لا قبل لي بها"[2].**

كانـت هـذه الشخصـية (نيللـي) ممثلـة وزوجهـا مخـرج، فكانـت تعـيش صـراعا داخليـا بـين حبهـا لـه وبـين تحقيـق ذاتهـا، فـي حياتهـا المهنيـة بوصـفها ممثلـة تحـاول إثبـات وجودهـا واسـتقلالها الفنـي، فتقـول مخاطبـة زوجهـا: **"ومـع هـذا كنـت أحبـك، لا تسـألني عـن السـبب، (تتنهـد) لكننـي لا أخفيـك سـرا أنـي فـي بعـض الأحيـان كنـت أحـاول أن أكـون نـدا لـك، لكنـك لـم تمنحنـي الفرصـة ولـم تكـن نفسـي مهيـأة للـدخول معـك فـي معركـة إثبـات الـذات، بجانبـك كنـت أحلـم، لكنـك كنـت تلفـظ هـذه الأحـلام وتتهمهـا بالتواضـع والبدائيـة وكثيـرا مـا كنـت تجردهـا مـن إنسـانيتها حتـى تبـدو أنـت كبيرا وهائلا وعظيما"[3].**

تتضـح أزمـة الشخصـية المونودراميـة فـي فشـلها فـي تحقيـق الـذات، نتيجـة شـعورها بـالعجز، فهـي أسـيرة لـداواخلها وأحلامهـا، خاصـة بعـد مـوت زوجهـا، حيـث أضـاعت بـذلك أهـم شـيء بالنسـبة لهـا وهـي أنوثتهـا، فغيابـه المفـاجئ كشـف لهـا عـن عجزهـا وضـعف إرادتهـا، فحبهـا لـه صـهر شخصـيتها فـي شخصـية حبيبهـا. فتسـتعيد

[1]-مجدي فرج، مسرحية لحظة صدق، رونيو،المصدر السابق، ص2.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه ، ص3.

(نيللي) ذكرياتها مع زوجها من خلال مسرحياته التي أخرجها، ومن دعوات العشاء والسهرات، وحتى البروفات، إلى أن تصل إلى مسرحية هاملت والذي رفض زوجها إسناد دور هاملت لها، **"كنت تخشى حبي لهاملت وتصورته نوعا من الجنون، حتى أنك رفضت أن أقوم بأداء هاملت على المسرح. كنت تضحك مني ساخرا (تقلده) إذا مثلت هاملت امرأة، فليذهب الممثلون الرجال إلى الجحيم إذا"**[1].

تقوم نيللي بإعادة مونولوجات هاملت الشهيرة، فتبدأ بتمثيلها أمام صورة زوجها، حتى تصل إلى مونولوج هاملت الشهير أكون أولا أكون الذي أثر على أزمتها كثيرا، فتقول: **"مازال الليل ثقيلا، أكون أولا أكون ما أغرب هذه الكلمات وما أعقدها"**[2]، فهذا التساؤل الهاملتي قد انبثق من الأعماق الداخلية للشخصية المونودرامية المشحونة بالقلق والسأم واليأس، زيادة على عجزها ومحاولة النهوض بما تبقى لها من إرادة. تبقى مع تردد مونولوجات هاملت حتى تصل إلى الموضوع الذي يقوم فيه هاملت بمناقشة فكرة الموت، فتقول بعد صمت: **ليتني أستطيع أن أتساوى مع هاملت في قدرته على أن يستشعر العالم داخله، هل أكون هاملت نفسه؟.. ما أنبل صوتك الأتي من أعماق محنتك، تكاد تعيد بناء عالمك النفسي على نحوأكثر سوءا وتماسكا، لكن يصعب عليك ذلك مع الأسف، أعتقد أن هذا هو المقصود والهدف"**[3]، فهي تفصح عن محنتها من خلال عجزها عن إيجاد عالمها النفسي والعمل من أجل تماسكه.

تختلق مونولوجات هاملت الباحث عن ذاته الجوهرية مع مونولوج الشخصية المونودرامية الباحثة عن وجودها وكينونتها، فهي من خلال مونولوجات هاملت تحاول أن تفعل نفس الشيء الذي فعله، وهو المواجهة بواسطة

[1]- مجدي فرج، مسرحية لحظة صدق، رونيو،المصدر السابق ، ص5.
[2]- المصدر نفسه، ص6.
[3]- نفسه ، ص7.

مشهد تمثيلي، ولكنه يبقى فعل يائسا لأن مواجهة الزوج والذات قد تأخرت، فكان فعلا يائسا عاجزا يحمل في داخل الشخصية المونودرامية هروبا من الحياة، واقترابا بطيء نحو الموت.

وفي المشهد الأخير نلاحظ اتحاد بين الشخصية المونودرامية والشخصية المجسدة من قبلها (هاملت)، لنشهد احتضارا هاملت داخل هذه الشخصية، **لقد مت يا هوراشيو.. وداعا أيتها الملكة الشقية. وأنتم يا من شحبت وجوهكم ورجفتم لما حدث. أنتم المشاهدون الممثلون الصامتون في فصلنا هذا. لواتسع لي الوقت (فهذا الموت شرطي قاس دقيق التنفيذ في إلقاء قبضه)، لرويت لكم وليكن. هوراشيولقد مت وستحيا، حدث بالحق عني وعن قضيتي كل من شك ولم يقتنع"**[1].

اعتمد المؤلف على الملاحظات الإخراجية وحاول توزيعا في سياق النص المونودرامي، والأمر الملاحظ أنه استخدم كلمة (صمت) في العديد من المواقف فهي تتكرر ثلاثة عشر مرة، ساهمت في تصاعدية الموقف الدرامي الذي يسبقها في جوانب، وتعدنا لمواقف أخرى قادمة، ومن أهم الأماكن والأنماط التي وجد فيها:

1-التمهيد لانعطاف في الحالة الشخصية ووعيها بالعالم الخارجي الواقعي، فتقول نيللي وهي تنظر إلى صورة زوجها: **"ما أقصى لحظة وداعك يا زوجي الحبيب، ما أنبل حبي لك، وما أشقاني بك، مازالت عيناك تتمتعان بنفس البريق الرائع (صمت)، هل أصنع لك الشاي؟ أم أنك تفضل القهوة كعادتك؟"**[2]، فالصمت هنا عبارة عن الانسحاب من العالم الواقعي إلى العالم الافتراضي.

[1] مجدي فرج، مسرحية لحظة صدق، رونيو،المصدر السابق ، ص10.
[2] المصدر نفسه ، ص2.

2-الفصل بين الفعل المسرحي للشخصية المونودرامية (الممثلة)، وتحولها إلى شخصية هاملت، وهنا يكون مسرح داخل مسرح، **"أكون أولا أكون، ذلك هو السؤال. أمن أنبل للنفس أن يصبر المرء على مساوئ الدهر اللئيم وسهامه، أم يشهد السلاح على بحر من الهموم وبصدها ينهينها؟ نموت ـننام- وما من شيء بعد.(تكاد تقع، تستعيد اتزانها من جديد صمت طويل) ليتني أستطيع أن أتساوى مع هاملت في قدرته على أن يستشعر العالم داخله، هل أكون هاملت نفسه"**[1]

إن المكان في مونودراما لحظة صدق يمثل عزلة الشخصية عن عالمها الخارجي، فغرفة النوم تمثل الاستوحاد والاعتكاف عليه، كما يحمل دلالات نفسية من خلال قلة الموجودات وطبيعتها (سرير، مقعد، طاولة، صور)، فتتحول الغرفة المغلقة بأشيائها وصمتها إلى فضاء مناسب لغربة الشخصية المونوردامية والابتعاد عن واقعها.

3-مونودراما برج النور:

كتب هذه المونودراما المسرحي المغربي عبد الحق الزروالي سنة 1986، وتبدأ هذه المونودراما بظلام يعم المكان لتكسره مجموعة من الصور الثابتة التي تنعكس على ستار يجسد أسوار مدينة فاس القديمة، وفي هذه الأثناء يدخل (إدريس) من وسط الجمهور يحمل في يده فانوس، ثم يتقدم فينعكس خياله على نفس الجدار، فيتداخل الماضي مع الحاضر، ثم يتجه نحوخزانة الكتب ويأخذ من رفوفها كتابا ويبدأ بقراءته، فيسمع صوت خارجي وهو يردد، **"صوت: لقد أراد المولى إدريس ببناء فاس ووضع الحجر الأساس لجامعة في حجم مدينة، مركزا دينيا وقاعدة سياسية، سوقا دوليا ودارا للحرف والصنائع ومتحفا للبدائع –**

[1] مجدي فرج، مسرحية لحظة صدق، رونيو،المصدر السابق ، ص7.

مركـزا للغربـاء وحصـنا للعلمـاء، باقـة زهـور تفـوح بكـل العطـور، ومنـارة للإسـلام تشع على مدى الأحقاب والعصور"[1].

وبعـدها يتحـرك إدريـس فيتعثـر، فتسـقط مزهريـة مـن الفخـار مـن أعلـى رفـوف الخزانـة وتنكسـر، فيحـاول جمعهـا مـن جديـد ولكنـه يفشـل، فهـذا الحـدث الظـاهر بحيـل إلـى أمـر بـاطني داخـل الشخصـية المونودراميـة، والوجـه الحقيقـي لمدينـة فـاس (الماضـي)، فمحاولـة جمـع الشـظايا مـا هـي إلـى محاولـة لجمـع مـا تكسـر داخـل الـذات، ثـم ينتقـل للحـديث عـن المدينـة بـدل المزهريـة، **"فـاس كانـت فـيض ينابيعهـا، نـبض عروقهـا، تعرفنـي السـاحات والـدروب والمنحـدرات والمنعطفـات، تكسـرت.. سـير يـا زمـان وتعـال يـا زمـان حتـى صـارت مـدينتي حزنـا فـي الـرأس ولوعـة فـي القلـب ومرارة في اللسان"[2].**

يتـداخل فـي ذات إدريـس فعلـين مونـودراميين، أولهمـا حبـه الكبيـر لمدينـة فـاس، وثانيهمـا فقدانـه لحبيبتـه بلعمـان وهـي ابنـة مدينـة فـاس، **"تبـدأ قصـة هـذا البطـل الـذي يعـيش غربتـه المـرة فـي مدينـة فـاس، مـن قصـة حبـه لبلعمـان.. تلـك الفتـاة التـي مـازال يحـن لهـا رغـم أن المجتمـع قـد سـرقها منـه. وبلعمـان فتـاة جميلـة كأنهـا أجنحـة العصـافير، لكـن هـذه الفتـاة، هـي أيضـا أصـبحت قطعـة دكـور، مثلهـا مثـل معـالم المدينـة، ومثلهـا السـيف العربـي، فهـذا يكمـل الآخـر، فـإذا كانـت الأنهـار التـي تحـرص المدينـة وتحميهـا وتفـيض عليهـا بالجمـال والبهـاء، أصـبحت الآن موحشـة وفقـدت جمالهـا فـإن الفتـاة التـي أحبهـا إدريـس الأصـغر، قـد فقـدت جمالهـا بـين أيـدي الناس، الذين سرقوها منه وحرموه منها"[3].**

يقـف إدريـس عنـد ضـريح المـولى إدريـس ليشـكوله محنتـه وحبـه المسـروق، ويبكـي علـى المدينـة الغريبـة، فيعـيش هـذيانا منبعثـا مـن الماضـي يتـداخل مـع صـوت

[1]- عبد الحق الزروالي، برج النور، الدار البيضاء، مطابع إفريقيا للشرق، 1991، ص11.
[2]- المصدر نفسه، ص ص 12-13.
[3]- صبحي كردي، المسرح الفردي، سوريا، جريدة تشرين، دمشق، 1988/11/21.

المولى إدريس، فهذا الصوت هو عبارة عن صوت داخلي يعبر عن ذات الشخصية المونودرامية المغتربة. ثم يعم الظلام مرة أخرى ليعبر عن الانتقال من مكان لمكان ومن زمان لزمان آخر، فيصير المكان كأنه سوق يباع فيه، فيخاطب إدريس أحد المتفرجين عارضا عليه فاس: **"اشتر والله حتى نبيع ك هذه المدينة... اسمع، إذا كانت القطط تأكل أبناءها عندما تجوع كما يشاع، فإن فاس قطة أكل منها أبناؤها ثلاثة أرباع"**[1].

ثم يصعد على درج ليطل على المدينة ويستحضر عوالمها، ومن أعلى برج النور كما يقول، ففاس عنده **"ليست كسائر المدن، فهي الذات وتاريخ حبيبة، بل هي أمة ومستقبل ورجاء، ولم يدخر وسعا ولم يبق في جعبته وسيلة لمناداتها والاقتراب، فهو يصول ويجول فيها عرضا وطولا فيحرقها حتى العظم، ويقلب أحشاءها ظهرا لبطن، يحن إليها، يواسيها، يفكر بها، يناجيها، وأخيرا يرثي لها.. يبكيها، ثم يتبعها بنحيب يفتت الأكباد"**[2]، فلغته مملوءة بالعاطفة الجياشة اتجاه مدينته التي تعبر أيضا عن الحبيبة، والاحتجاج والتمرد على الحاضر. ثم يقوم إدريس مستخدما عصا بيده ويحولها أداة للتنظيف، لينظف بها سقف المكان حيث تنسج العنكبوت خيوطها، وكأن المدينة باتت مهجورة، ثم يرمي بالعصا ويستخرج من جيبه لعبة الورق، ويحول إشراك أحد الجماهير في اللعبة، **"أنا من أعياه البحث عن لقمة العيش الحلال، طرقت جميع الأبواب وما انفتحت لي غير أبواب الاحتيال"**[3]. فإدريس شأنه شأن الكثير من الناس في المدينة، يعبر الشوارع ويشم الطعام يعيش البطالة، فهو كما يقول طفيلي المدينة، **"ها أنا ذا طفيلي المدينة الملقب حبيب الله، أمضي وسط دروب فاس أجرجر جوعي ويجرجرني، أواصل رحلة اكتشاف المدينة والناس ورحلة الغموض في أعماق فاس فأصب في سمعكم كلامي الحارق، عارف أن الضرب بالمعنى أصعب من**

[1]-عبد الحق الزروالي، برج النور، مصدر سابق، ص18.
[2]-المصدر نفسه، ص23.
[3]-نفسه ، ص ص24-25.

الضرب بالمطارق، وربما أكثر، لكن كيف يحدث هذا في حضرتي وأنا من تسكنه روح إدريس الأزهر"[1].

يزداد هذيان إدريس، ويبدأ بالتصاعد حتى يصل إلى ذروة انفعالية فيصرخ بكل قوته: **"نعم أنا إدريس الأزهر، وما بحر يقاس بي ولا أمطار، ومن براحتي جرت أنهار عسل وتفتت أزهار.. في العالم أنا بحر ماله ساحل، كلامي حلوالمناهل، رق نسيم الأسحار كما رقت لي زهرات الشمائل، كل ما شئت عندي فاسأل وسائل"[2]**، فبتقمصه شخصية مولاي إدريس، هو يهرب نحو اللاوعي والحاضر الذي هو فيه، ويعود إلى الماضي، فيتحول إلى متسول يطوف على الناس بحثا عمن يتصدق (عودة إلى الواقع)، فيتوقف عند مقهى حيث يجد ماسح الأحذية، **"أحسنت يا ماسح الأحذية أحسنت. قل لي من أي معهد تخرجت؟ نعم يا إدريس لقد أصبح مسح الأحذية في مدينتك حرفة، له أمين ومحتسب ونقابة وجامعة وطنية، وهناك استعدادات لتنظيم المهرجان الأول لاختيار أحسن ماسح أحذية"[3]**، ثم يحاور مجموعة من الشموع تكون مشتعلة منذ بداية المسرحية، وكأنها تجسد مجموعة من الشعراء القدامى، ثم يقوم كل مرة بإطفائها بالتتابع، لأن شعرها لم يعجبه. وعندما ينتهي من إطفائها يقوم بمخاطبتها: **"معشر الشعراء ما هذا الهراء الذي غرقتوني في الأحزان وذكرتوني في بلعمان.. والله إنه لمنكر أليست لدينا قضايا بالشعر أجدر"[4]**، فهو يكشف لنا كيف أن العلم والعلماء والشعراء تحولوا إلى ذوات زائفة، ثم سرعان ما يبدأ بقذف مجموعة من كتب التراث من أعلى رفوف الخزانة ساخطا، حتى يفاجأ بوجود فأر وسط الكتب بين الرفوف، فيمسكه من ذيله ويتعجب كيف أصبحت الفأران أكثر اهتمام بالعلم من الإنسان.

---

[1]- عبد الحق الزروالي، برج النور، مصدر سابق ، ص25.
[2]- المصدر نفسه، ص28.
[3]- نفسه، ص ص30-31.
[4]- نفسه ، ص34.

ثم ينتقل حيث قضبان السجن في محطة من محطات السرد المشهدي، هذا السجن الذي زج فيه بتهمة التجول في المدينة من دون رخصة، فضلا عن مجموعة أخرى من التهم، **"فكل شيء أصبح الآن يفسر وفق النظرة والتأويلات السياسية والولاءات الأيديولوجية وكل شيء صار فيه لغز والتباس"**[1].

فالشخصية المونودرامية في برج النور تكشف المعاناة والغربة الشديدة، رغم أن المكان الذي تسكنه هي مدينتها في داخل وطنها، فالغربة في الوطن هو أكثر الأنواع الاغتراب تعقيدا وانفصالا عن الواقع، فكما يقول أبوحيان التوحيدي: **"أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه"**[2]، كما يتداخل مع هذا الاغتراب أنواع أخرى من الاغتراب كالاغتراب الاجتماعي الذي يرتبط بطبيعة علاقته بمجتمعه ومحيطه الذي تحكمه أنظمة فاسدة وزائفة، فهو يجد نفسه يائسا وعاجزا أمام تيار جارف لا سبيل لإيقافه، فهو قد استسلم إلى سلبيته وعجزه، **"إن بطل عصرنا يكابد جروحا داخلية يعبر عنها بمزيج من الخنوع والمقاومة والإحساس بالدونية والتمرد المجافي للمنطق، إنه متأمل لا منتقم يكتنفه إحساس شديد بالمرارة غير قادر على التواصل مع نفسه أو مع عالمه الذي يجده بلا جدوى"**[3]، فتكثر التساؤلات دون الحصول على أجوبة حاسمة وحقيقية.

ومثل الكثير من المونودرامات يكون الفعل الدرامي من خلال بنية دائرية، فهي تأسس عالم نفسي وفكري واحد وهو الاغتراب لكي تعود إلية الشخصية المونودرامية في محطات سردها، فهو يفض بها إلى الهذيان. كما أن هذه المونودراما تنتهي كما بدأت بظلام يعم المكان، هذا الظلام هو قمة مطالبة إدريس بالنور وهو يصرخ ويستنجد يا أحفاد المولى إسماعيل والمنصور، النور، النور.

---

[1]- عبد الحق الزروالي، برج النور، مصدر سابق ، ص42.
[2]- إيمان أحمد، غياب البطل عن الأدب والحديث، جريدة الثورة، بغداد، 1997/1/8، ص6.
[3]- إيف دوبليس، السريالية، تر: بهيج شعبان، بيروت، 1956، ص40.

4/مونودراما بيت الجنون:

كتبها الفلسطيني توفيق فياض، حيث تبدأ هذه المونودراما بمشهد تعبيري يرسم فيه المؤلف من خلال إرشاداته الإخراجية، وعبارة عن توظيف الإضاءة والصوت لغرض الكشف عن الجو النفسي العام المرتبط بالشخصية المونودرامية (سامي) وهو يعيش كابوسا رهيبا، يقسم لنا واقعه الخارجي، كما يشف عن العالم الداخلي الاغترابي الذي يعيشه.

يرفع الستار عن غرفة مظلمة تماما، بينما يسمع في الخارج (خلف المسرح) صفير ريح قوية ممزوجة بشخير نائم، ثم ينقطع الشخير ولكن الريح تستمر في الهبوب، صوت متقطع يأخذ في الارتفاع شيئا فشيئا، ثم يسلط ضوء أحمر على يسار المسرح الذي له باب مغلق فيه مفتاح، ونافذة ذات ستائر قديمة ومكتبة صغيرة تحوي بعض الكتب، وساعة الحائط تشير إلى الساعة العاشرة ليلا، ثم يستقر الضوء على مكتبة في أقصى اليمين، فنرى (حسب إرشادات الكاتب) صورة امرأة وأوراقها مبعثرة .

وهكذا يكشف لنا الضوء عن مكان تعمه الفوضى والاضطراب، فالمكان يبوح عن طبيعة الاغتراب الذي تعيشه الشخصية المونودرامية المتمثل في الطبيعة المنعزلة والمغلقة. وإذ يسلط الضوء على سامي فينكشف لنا وجه رجل في مقتبل العمر، لحية طويلة، ولا نظام في شعره، يجلس على كرسي قديم، ويرتدي فوق ملابسه العادية معطفا شتويا رثا، وتتعدد الأنوار (حسب الإرشادات النصية) على وجهه بشكل جانبي أحمر، أصفر، أزرق، أخضر، ثم تتكرر بترتيب منعكس إلى أن تتوقف عند اللون الأحمر.

ثم ينتهي المشهد الاستهلالي بتصاعد الحالة الكابوسية التي يعيشها سامي النائم وهو يتعذب، مع تغير الألوان، وكأنه يعاني في كابوسه، ثم يسلط الضوء الأصفر، وفي لحظة يصرخ البطل بأعلى صوته وهو فزع: **"الكابوس، هذا**

الكابوس الرهيب مرة أخرى وكأن أشباح الجحيم انتقلت جميعها إلى هنا، لتشاركني هذا القبر المتعفن (محركا عنقه) كادت أصابعه المتوحشة تخترق بلعومي"[1].

فالكابوس في مونودراما بيت الجنون عابرة عن تعبير عن حقائق نفسية كامنة في لاوعي الشخصية، وكل هذا من خلال الجنون الذي تعيشه في دائر البوح والكشف عن الحقائق، فالجنون هو الأكثر قربا مع الحقائق الداخلية للشخصية. **"إن المجانين، وهم المنحرفون عن الحقيقة الخارجية، يعرفون عن الحقيقة الداخلية أكثر مما يعرف العاقلون. وهم يستطيعون أن يكشفوا للعاقلين حقائق لا يمكن النفاذ إليها بدونهم"[2].**

هذيان سامي ينطوي تحت تداعيات ترتبط بالواقع السياسي والاجتماعي الخارجي. يقول سامي بجدية تضمر سخرية مريرة: **"قمر.. زائد كبريت.. الكون الخارجي زائد.. مئة مليون ميجتون زائد.. السلام العالمي. زائد (يصمت مفكرا ثم يتابع) زائد.. السلام العالمي يساوي.. بالطبع يساوي التكوين.. ناقص سبعة أيام (بحماس أكبر) وبالطبع إنها النتيجة الصحيحة الوحيدة (بانتصار جالسا إلى مكتبه) هه كنت أظن أني لا أستطيع حل معادلة إنسانية (مستدركا) معادلة كيمياوية واحدة" [3].**

وفي خلال هذه التدعيات والهذيانات التي يسردها لنا سامي من خلال وقائع مرتبطة من حياته وماضيه، وكذلك عن أمه ويوم ولادته في المرحاض، وأبيه الذي جروه إلى الموت عنوة، وحبيبته وعرسه. فهذا يبين اغتراب الشخصية وانقطاعها عن العام الخارجي الذي بات غريبا عنه **"وأخيرا بقيت وحدي.. لقد ذهبوا جميعا يا أمي .. والدي.. ذلك الإله الصغير طفلي.. لبني.. حتى لبني تركتني**

[1]-ريتا عوض، أدبنا بين الرؤيا والتعبير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص202.
[2]- توفيق فياض، بيت الجنون، عن : غسان كتفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1968، ص190.
[3]- المرجع نفسه ، ص190.

مع الآلام وحدي، لم يبق لي شيء، لا شيء (يجلس بإعادة)، لا شيء، الريح الغربية دائمة الهروب، لعنة المرحاض، المجانين"[1]

من خلال عملية السرد يتم الانتقال وتحولات غير منظمة، يختلط فيها ما هو واقعي وغير واقعي وما هو طبيعي وجنوني. كما أن السرد الذي تقوم به الشخصية المونودرامية يقترن بالزمان، ومن شأنه خلق تراكمات نفسية تعمل على إثراء هذا السرد.

كما ترتبط الشخصية المونودرامية بأسطورة والانبعاث، إذ تكرر في مونولوج سامي مفردات بتلك الأسطورة، وهي تمثل علاقة عشتار بزوجها تموز وعلاقة إزيس بأزيريس، وهي دلالات لطبيعة علاقته وعرسه بلبنى" **ويدمج فياض الأسطورة الأساسية للموت والانبعاث بتنويع أخر عليها هو أسطورة الأرض اليباب. وتروي هذه الأسطورة قصة أرض حلت عليها اللعنة فحالت حقولها يابسا وخرابا. ويطلب التنين صبية حسناء كل عام يقدمها سكان البلدة فدية. وتقف الصبية بانتظار الفارس المخلص الذي يقتل التنين ويتزوجها، فيرد الخصب إلى الأرض"[2]**، ولقد **"أفاد توفيق فياض من أسطورة الموت والانبعاث في كشفه مأساة فلسطين التي تمثلت له أرضا يبابا حلت عليها اللعنة يوم استولى عليها الصهاينة. وتقف الأرض منتظرة بطلا يخلصها من براثن التنين، ويرد إليها الحياة، ويزرع في أحشائها بذرة تخصب"[3]**.

إن اغتراب سامي لا يرتبط بقضيته السياسية وحسب، بل بعدم قدرته على خلق التواصل مع مجتمع مفكك تختلط فيه القيم حتى تبدوله حبيبته لبنى وحشا، **"لبنى أجل، بل التنين من يتصور أن مثل هذه الحمامة الوديعة تتحول إلى تنين رهيب، يغرس مخالبه المتوحشة في عنقي؟ كدت أجن، لكم تعذبني أيه الملاك**

[2]- توفيق فياض، بيت الجنون ، مرجع سابق، ص256.
[2]- المرجع نفسه، ص176.
[3]- نفسه ، ص256.

التنين"[1]، من خلال هذا الاضطراب تختلط صور الملاك مع صورة التنين، حيث يصعب التمييز بين الأشياء وتنقلب فيه إلى أضدادها، ف**"يحاول البطل الهروب من الواقع بعوالم يخلقها خياله ما فوق الواقع، يحلم بلبنى المثال. فيقتل التنين في ذات لبنى ويبعث المثال. ويؤمن لاوعيه أن لبنى ليس كما هي، بل كما يجب أن تكون حية لم تمت"**[2].

ثم يقوم سامي بمواجهة مباشرة مع الجمهور يعيد فيها شتات نفسه وأفكاره وتوازنه النفسي بعد كابوس ثقيل ألم به، فينظر ناحية الجمهور ويتفحص الجالسين بارتياح ويخاطبهم باستغراب: **"ماذا؟ أنتم لا تزالون هنا؟ ماذا تفعلون هنا بحق الشيطان؟ أوه يا للغباء ظننتم أني سأترك هذا البيت لكم؟ يا للوقاحة منتهى الوقاحة، كدت أنسى أنكم هنا فكدت أنسى تماما ما كان علي أن أفعل. يتحتم على ألا أغفل ذلك مطلقا. إنكم تحتلون بيتي، تسرقون حريتي، ودون مبرر، دون أن يردعكم قانون عن ذلك، لا، لا، لن أنسى مطلقا، أعدكم بذلك، إنه لسوء حظكم، ولكني سأبر بوعدي"**[3].

يقوم المؤلف بكسر التشويش الحاصل لدى الشخصية وعدم الوضوح في مونولوجها الزاخر بالهذيانات والأفكار المتداخلة وغير المرتبطة، من خلال زج الشخصية في مواجه الجمهور ليأخذ الحوار طابع الوضوح والتشخيص الواعي والمباشر. وفي لحظة صحو يفصح سامي عن أزمته: **"لم يبق لي شيء، أجل طردي أولائك الأوغاد، لقد قضوا على آخر عزاء لي، ولكنني لن أخضع لهم ولن أستسلم أبدا، ولا يمكن أن أستسلم. فلأمت جوعا، كما يبغون.. يستطيعون شل معدتي وإسكاتها وأما لساني فلا، مستحيل"**[4].

---

[1]- توفيق فياض، بيت الجنون ، مرجع سابق ، ص42.
[2]- المرجع نفسه، 43.
[3]- نفسه، ص194.
[4]-علي عبد النبي الزيدي، الذي يأتي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد10، 1994، ص67.

مثل العديد من النصوص المونودرامية التي تتسم شخصيتها باليأس والعجز والإرادة المستلبة، فإن سامي في (بيت الجنون) يقرن وعيه بحقيقة مأساته وأزمته، المتداخلة ب لاوعيه المشحون بالمكبوتات والأسرار، يقرن هذا الوعي بإرادة مستيقظة وغير مستسلمة للإرادات الخارجية الضاغطة، فهو يقرر الصمود، ويؤكد ذلك في اللحظات الأخيرة من المسرحية من خلال تمرده على الواقع الخارجي وثورته: **"إني لا أخافكم، سأنتصر عليكم جميعا، جميعا، وحدي (يخرج) وحدي)"**[1]. وتبقى كلمة وحدي تتردد مدوية لتأكد البطولة الفردية التي هي اختصار لجوهر الإنسانية.

إن توظيف المؤثرات الصوتية (حسب إرشادات الكاتب) كان مهما، وذلك لغرضها الكبير وهو الكشف عن أبعاد الشخصية وعالمها الخارجي المشحون بالمكبوتات والأسرار، ولتقحم البطل المونودرامي وتعبر عن عزلته ووحدته، ويبقى المؤثر الصوتي (الريح الغريبة) الأكثر تأثيرا وارتباطا بالفعل المونودرامي، حيث يشتد ويهدأ وفق نموالفعل الداخلي النفسي للشخصية وتطور مستويات الصراع لديها.

كما نجد في هذه المونودراما استخدام الأبواب التي ترمز للاتصال مع العالم الخارجي، واستخدام الصور واستنطاقها من داخل الشخصية المونودرامية، فضلا عن تعامل الشخصية مع النوافذ والستائر بفتحها وغلقها المتكرر قد تحيلنا إلى الطبيعة أما الستائر فقد تمثل الحاجز الذي يفصل بينه وبين العالم الآخر (الآخرين).

[1]- علي عبد النبي الزيدي، الذي يأتي، المرجع نفسه، ص67.

الفصل الثاني

إشكالات المونود راما في المسرح الجزائري

المبحث الأول: المونودراما في المسرح الجزائري

إن المسرح عبارة عن نوع من الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد بالأساس على ترسيخ الأفكار وتقويم المتلقي، وليس وسيلة للتسلية والمتعة فقط، كما أنه يجمع في طياته عدة فنون كالشعر والغناء والرقص...الخ فهو يسعى إلى إحياء التراث والماضي، وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والثقافية. وبعد أن خطا المسرح خطواته الأولى من الإغريق إلى اليوم وغاص مختلف العالم مخلفا وراءه العديد من النظريات والمبادئ الخاصة حسب كل مجتمع في أوربا، تحول من بعده إلى البيئة العربية مع بعض الاختلاف في الصيغة الشكلية للنص والعرض والمواضيع المتناولة.

تبنى التأصيل للمسرح العربي عامة منبع تراثيا قديما، وكذلك فعل المسرح الجزائري لإيجاد الهوية الخاصة به، فالمجتمع الجزائري مر بفترة مريرة من الاستعمار، حيث عمل المثقفون على إعادة بناء الهيكل الثقافي الذي حاول الاستعمار دفنه، فابتعد العديد من الكتاب المسرحيين عن القوالب الكلاسيكية الفرنسية، بل حاولوا مسايرة معانة الشعب، وفي هذا الصدد يقول علالو **"مهما تكن الطرق والمواضيع والأشكال المتبناة آنذاك.....لقد كان هدفنا هو خلق مسرح نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية..."**[1]، فبالرغم من أن الفرنسيين مارسوا المسرح في الجزائر في وقت مبكر، إلا أن الجزائريين لم يتأثروا به لأنه كان بالنسبة لهم نوع من أشكال التسلية فقط، والسبب الأكثر أهمية هو عدم ظهور الحركة المسرحية إلا بعد الانفتاح وبدء تبلور فكرة التحرر، فاستغلت جملة من المبدعين المسرحين واقع الحرية لتنمية وعي الجمهور بقضية الاستقلال.

[1]-أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره1926-1989،سلسة الأبحاث والدراسات، منشورات التبين /الجاحضية، 1998، ص11.

لم يهتم الجمهور الجزائري في البداية بالمسرح نظرا لعدة ظروف منها المعيشة الصعبة التي كان يعيشها والبعد عن المسارح التي كانت بعيدة عنهم، بالرغم من أنهم عرفوا المسرح قبل مجيء فرقة جورج أبيض، وهذا حسب قول علالو أيضا: **"لقد جاء التونسيون قبل المصريين وكان محي الدين بشتارزي يتعاقد معم لتقديم عروض فنية في الجزائر"**[1]، كما أن الشعب الجزائري ظل متمسكا باللغة العامية وتراث الأجداد القديم، فيرى "سعد الدين بن شيب" أن الشعب الجزائري وجد صعوبة في فهم اللغة الفصحى، مما أدى إلى ابتعاد حركة التثقيف الوطنية المسرحية عن الترجمة والاقتباس من المسرح الفرنسي[2].

وباعتبار المسرح فن شعبي، فإن الكتاب المسرحيين الجزائريين عمدوا إلى تأليف نصوص بالعامية لتكون مفهومة لجميع طبقات المجتمع، ومن أهم هذه الكتابات ما قدمه "علالو" في أول تجربة له في ميدان المسرح حيث كانت عبارة عن مسرحية "جحا"، كما أن عروضه لاقت إقبالا كبيرا وغير معهود رغم تكرارها عدة مرات، فكان نجاحه بسبب اللغة المستعملة التي يفهمها كل الناس، وأيضا المواضيع وانشغالات مستقبلية تؤدي إلى رفع المستوى الفكري والسياسي.[3]

يكون المسرح موجها للشعب بالدرجة الأولى، وهو ما جعل العديد من الكتاب الجزائريين يؤلفون نصوصهم بالعامية وبصيغة بسيطة ومفهومة، فالمسرح كان منذ القدم إلى اليوم هو المادة الفنية الأكثر قربا من الناس، فهو عبارة عن رؤيا للماضي والحاضر والمستقبل، ومع وصول ريح الحرية والمقاومة وضرورة الاستقلال، وصلنا أيضا معها نوع جديد من المسرح وهو مسرح

[1]-مذكرات علالو، شروق المسرح العربي الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات البين الجاحظية، 2000، ص5.
[2]-ينظر: سعد الدين بنشيب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة خمار، الجزائر، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 1980، ص32.
[3]-ينظر: عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العامة للمسرح، الشارقة، 2012، ص7.

سياسي تبناه مبدعون عالميون أمثال "بريخت" و"بيسكاتور"، يدعو إلى صرخة في وجه الظلم والاستبداد.

ومما سبق يمكننا القول أن المثقفين والمسرحيين حاولوا معالجة واقع المجتمع الجزائري أثناء فترة الاحتلال، على الرغم من الحصار المادي والمعنوي الذي كان مفروضا في المجال التعبيري والثقافي، إلا أن الحركة الثقافية بمختلف أشكالها أخذت طابع الرفض[1]، فقد ساهمت هذه الحركة كثيرا في تشكيل الفرق المسرحية، ومن خلال أيضا القيم الوطنية.

إن ولادة المسرح في الجزائر يختلف بعض الشيء عن الدول العربية الأخرى، فهو كما سبق ذكره جاء في خضم الظروف الاستعمارية التي مرت بها الجزائر، ومحولات التحرر التي بدأت تتضح معالمها منذ السنوات الأولى من القرن العشرين، فأفرزت لنا **"بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة. فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية"**[2]، فانتشار الحركة التوعوية من خلال المسرح ظل يأرق المستعمر الفرنسي، فكان يقلل من شأن العروض المسرحية الوطنية خاصة تلك التي تحمل بين ثناياها موضوع الكفاح. فكان المسرح في الجزائر مواكبا للحركة الوطنية السياسية، وظهر دور الحركة الحزبية جليا من خلال توعية الروح وتقوميها مثل حزب (الشمال الإفريقي) وحزب (الشعب الجزائري) وغيرهما من الأحزاب، و فضل هذه الحركات يعود إلى إفراز نشاطات ثقافية ساهمت في رسم منحى جديد يسير عليه المجتمع الجزائري، وتصعيد المستوى التعليمي وتكوين جيل جديد[3].

---

[1]-ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سميولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص11.
[2]-جغلول غبد القادر، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر: تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص108.
[3]- ينظر : صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص7.

1-مبررات اللجوء إلى المونودراما:

لماذا مسرح الممثل الواحد؟ وما هي الدوافع التي حفزت على ممارسة المونودراما والإقبال عليها...؟

إن الخوض في ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري صعبة وهذا نظرا لحداثة التجربة نفسها، وقلة المصادر والمراجع العلمية التي تدرس هذه الظاهرة المسرحية وتحديد تاريخا وجوانبها، حتى الدراسات والأبحاث لم توف الظاهرة حقها، إلا إذا كان البحث جزء من بحث آخر ينحصر في أسباب الاقبال عليها.

إن الإقبال نحو المونودراما في السنوات الأخيرة، والاهتمام الذي يشهده المسرح عامة من العروض ذات الممثل الواحد، كان لا بد أن يثير تساؤلا مهما حول الأسباب والدوافع للحوض في هذه التجربة ولا سيم أن المسرح فن جماعي، أهو انفراط عقد الفرق المسرحية واستحالة الانسجام بين مسرحييها؟ أم هي الرغبة في الاستقلال وإطلاق الصوت الواحد إلى أقصى مدى؟ أم أن تكلفة الإنتاج المسرحي هي الدافع الأول؟[1]

***السبب الأول:**

تعتبر المونودراما شكل غربي، والشباب بطبعهم تجذبهم الأشكال الدرامية العالمية التي يوجد لها نظائر في الأشكال التراثية، فالراوي الشعبي الذي يقص القصة، وقد يمثل بعض أجزائها وحده أومع آخرين، هو في اعتقاد المسرحيين الشباب نظير لشكل المونودراما الغربية، ولهذا يجد هذا الشكل هوا في نفوسهم[2]، ولكن الواقع يشير أن هناك فرقا واضحا بين المونودراما والرواية الشعبية،

[1]-ينظر: نديم معلا محمد، في العرض المسرحي.. في النص المسرحي.. قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000، ص27.
[2]-ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص152.

فالراوي يحتفظ في عرضه بالبعد الروائي الذي يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفي الذي يطرحه الجزء الشخصي من عرضه، وهو الجزء الذي يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفين فنستطيع اعتبار الجزء الروائي تعليقا على الجزء الشخصي، بمعنى أن الراوي الشعبي يدخل الشخصية التي يمثلها ثم يخرج منها على التوالي، فلا يطغى منظور الشخصية التي يمثلها على المنظور السردي التعليقي، لكن المونودراما بشكلها الغربي تنفي هذا المنظور النقدي الروائي، فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته وأن يتعاطف معه، فيستولي على مشاعره تماما بمهارته الأدائية، ويجعله جزءا من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته للأشياء ويؤيده[1].

وهذا التبرير يمكن أن يكون مقنعا إلى درجة معينة، خاصة إذا نظرنا من زاوية حب التجريب لنوع جديد، وأيضا بحجة التنويع في الأشكال المسرحية، فمثلا نجد الممثل المسرحي "لعمري كعوان"* ، الذي يعترف بأن سبب خوضه مجال المونودراما في **"جن وبلعوط"** كان ضروريا، باعتبار المونودراما شكل جديد، ويجب اختبار القدرات التمثيلية للمثل فيها، والتمرد على السائد وركوب مغامرة تجريب أشكال أخرى من المسرح[2].

كما يساند هذا الرأي الأستاذ محمد سلاوي بقوله: **"إن هذا النوع نتج عن رغبة المسرحيين في التغيير والتمرد على القوالب الجاهزة"**[3]

وحتى الأستاذ حسن المنيعي قد اعتبر الظاهرة المونودرامية مؤشر على تطور الانجاز الدرامي.. وعلى حرص أعلامه على اختراق التقليد السائد لتأسيس كتابة مغايرة[4].

---

[1]-ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصر، مرجع سابق، ص ص151-152.

*لعمري كعوان: هوممثل مسرحي جزائري، من منطقة سطيف ، قام بعرض هذه المونودراما 385مرة، 16 عرض خارج الوطن في تونس، 15 عرض في فرنسا، 15 عرض في إسبانيا، حاز على جائزة الممثل الممتاز.

[2]-لقاء مع الممثل المسرحي لعمري كعوان، حصة ليلة النجوم، تقديم رزيقة صاولي، يوم 2005/11/23.

[3]-عبد الواحد عرجوني، المسرح الفردي في المغرب، مجلة الأقلام الثقافية، 2007/03/21، ص4.

[4]-المرجع نفسه، ص04.

***السبب الثاني:**

إن من أهم أسباب اختيار الممثلين للمونودراما كمنهج للتمثيل، هي المتطلبات المادية الكبيرة التي يقلصها بعض الشيء كون الفريق التمثيلي متكون من ممثل واحد فقط، فميزانية الجمعيات والتعاونيات عادة ضعيفة ومن البديهي أن المسرحية التي يمثلها ممثلون كثيرون تكلف أصحبها نفقات مادية كبيرة في حين أن المسرحية التي يمثلها فرد واحد يقوم بكل الأدوار فيها لا تكلف إلا جزء يسيرا من النفقات، ولعل هذا ما يفسر التجاء بعض المبدعين إلى الاستمرار في تقديم مسرحيات الممثل الواحد وتجولهم عبر المدن والبلدان أيضا[1].

وقد يكون هذا المبرر هو الدافع الأول للجوء المسرحيين الجزائريين لهذا النوع من المسرح لاسيما مسرح الهواة خاصة، فالظروف المادية لهذه الفرق محدودة.

ولأن هذا الافتراض أكثر قبولا، فقد مال إليه معظم من ترضوا لتفسير هذه الظاهرة، ومنهم فاضل خليل إذ يجيز أسباب الإقبال عليها عربيا في قوله: **"..أغلب الظن أن ذلك يعود إلى:**

أ-السهولة في الإنتاج ماديا وفنيا.

ب-عرضها في فضاءات مختلفة، بحيث لا يهم حجم المكان صغيرا كان أوكبيرا.

ج-السهولة في التعامل مع ممثل واحد وفريق صغير.

د-سرعة الانجاز..."[2]

[1]-ينظر: حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق، ص255.
[2]-فاضل خليل، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مرجع ساق، ص ص79-80.

ومن خلال الخوض في هذا المبرر نجده مركب من فكرتين، الأولى أن المونودراما تعتمد على ممثل نجم قد يطالب بأجر عال يضاهي ما تطالب به فرقة مسرحية كاملة[1]، أما الثانية هي أن المونودراما وإن بدلت عملا فرديا فهي على حد تعبير المخرج التونسي "المنصف السويسي" عمل جماعي بحيث يكتبها كاتب ويخرجها مخرج، ويضع لها سينوغرافيا وموسيقى، ويمثل أداءها ممثل، فهذه خمسة عناصر على أقل تقدير مشاركة في العملية الإبداعية، إلى جانب آخرين يشاركون في تنفيذ العمل كمدير خشبة المسرح، ومساعد المخرج، ومنفذ الصوت، والإضاءة، فهو إذن عمل جماعي، وعليه فهو يرفض هذا المبرر ويبرر هذا الطغيان بكونه ناتجا عن الفردية الحتمية للرأسمالية المتوحشة التي نعيشها الآن، والتي تدفع الإنسان باتجاه حب الأنا، فضلا عن الأوضاع الاقتصادية لذلك المسرح هو اقتسام الأشياء بشكل جماعي.

***السبب الثالث:**

يذهب البعض أن سبب إقبال المسرحيين وبالخصوص الهواة على ممارسة المونودراما كونه ينبع من تصور خاطئ، فهي أسهل في عملية التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات، سواء من فصل واحد أوعدة فصول، وبالرغم من أن هذا التفسير يحمل قدرا كبيرا من الصحة والإقناع، في نظر مؤيديه[2]. ولكن البعض يرى عكس ذلك، فهي من أصعب الممارسات المسرحية، فهي تجربة ليست سهلت على الإطلاق، بل هي تحد في غاية الصعوبة، فالمونودراما وإن كانت تعني أحادية الممثل في الاستحواذ في فضاءات السد إلا أن التحضير الكامل

[1]-ينظر: أمين بكير، المونودراما، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت، ص10.
[2]-ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص152.

لهذه المسرحية تقوم به الفرقة المسرحية مجتمعة، وإن كانت المسؤولية تبقى ملقاة على عاتق الممثل لأن ارتقاء السدة في حد ذاته شجاعة[1].

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

مما سبق ذكره من آراء، نرى أن هناك اختلاف في النظر إلى مسرح الممثل الواحد بين المهتمين به من النقاد والمبدعين، وعلى مستوى أسباب الظهور، وبالتحديد حيث يتم ترجيح الأسباب الاقتصادية والظروف السياسية، وهذا ما نجده عند المحترفين أنفسهم، مثل بن قطاف الذي صرح أكثر من مرة **"بأن عوامل كثيرة تعرقل كل مشروع مؤسساتي يخدم المسرح في إطار جماعي، وتأتي في مقدمة هذه الظروف أو هذه العوامل العامل الاقتصادي، فالفنان يشتغل على نفس قطعة الديكور لمدة طويلة، فهو يضطر لاستعمالها في عروض عدة، لأنه لا يتوفر على ميزانية تسمح باقتناء أخرى"**[3].

لاقت المونودراما من الجدل ما لقيه المسرح في بداياته من انقسام بين مؤيد ومعارض، وهو ما جعل معظم دراسات المونودراما تندرج ضمن مبررات وجودها كظاهرة تعبيرية .

[1]-ينظر: حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق، ص278.
[2]-ينظر: فاضل خليل، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مرجع سابق، ص80.
[3]-لقاء مع المؤلف والمخرج محمد بن قطاف، حصة لقاء، تقديم نادية، 2007/05/11.

2-النشأة الأولى للمسرح الجزائري:

يمكن القول أن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري جاءت بعد انحطاط وإفلاس فرقة "جورج أبيض" إبان الحرب العالمية الأولى، فقد تأثرت مواردها الاقتصادية، حيث كانت الفرقة مشكلة من مجموعة من الممثلين السوريين والمصريين، شدت رحالها إلى إفريقيا من أجل محالة منها لرفع المستوى الاقتصادي للفرقة جمعاء.[1]

فمن أهم الدول التي زارتها الفرقة (الجزائر، تونس ، ليبيا)، حيث كان المسرح فنا جديدا على المتلقي العربي عامة والجزائري خاصة. ولكن هناك شهادات أخرى بأنه قد شوهدت عورض لمسرح خيال الظل والقرقوز في الجزائر عام 1835، ولكن السلطات الفرنسية منعت ذلك لأنها كانت تنقد الوجود الاستعماري والسخرية منهم[2]، وإذا رجعنا إلى تاريخ العرب القديم نجد أن هذه الشهادات صحيحة، لأنهم اشتهروا بهذا النوع من العروض خاصة الشعوب الأسيوية وذلك للحركة التجارية.

كان أول ظهور لفن القرقوز في مصر، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن فرقة جورج أبيض كانت تحتوي على ممثلين مصريين، وزيارتها للجزائر أدى إلى الاحتكاك بين العنصرين واكتساب الفن لنوع جديد من الأشكال الإبداعية، وأيضا يعتبر القرقوز شخصية تعبر عن ابن البلد[3]، فالشعب الجزائري استخدم هذا النوع من المسرح من أجل السخرية من الاستعمار الفرنسي، مما أدى إلى التسريع بمنعه من الساحات ومحاولة قمع أي نشاط فكري يهدف إلى التوعية بمختلف أشكالها.

---

[1]-ينظر: تمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص171.
[2]-ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، مرجع سابق، ص12.
[3]-ينظر: حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص212.

وقد أثار اكتشاف أحد نصوص العديد من تساؤلات الدارسين للمسرح، وهو نص "نزهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق" لمؤلفه "إبراهيم دانينوس"، حيث يقول البعض أنه طبع في نفس السنة التي قدم فيها "مارون النقاش" أول عمل مسرحي له والمتمثل في مسرحية "البخيل" والتي عرضت سنة 1948. فالنص الذي كتبه "دانينوس" حمل بين طياته توظيفا للأساطير الشعبية، حيث كانت لغته قريبة من الشعب موازية بين اللغة الوسطى والدارجة، كما يرى البعض الآخر أنه لا يمكن الجزم بأنه عمل مسرحي خالص ينتمي إلى المصادر الفنية والثقافية للجزائر وذلك بسبب عدم نشره وتوثيقه.[1]

كما يعتبر لقاء الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر مع المسرحي جورج أبيض سنة 1910 بباريس من أهم اللقاءات التي مهدت لظهور فن جديد بالجزائر، وإيقاظ الوعي التحرري، لأنه رأى أن المسرح قادر على التعبير عن أفكار الشعب، فطلب منه أن يبعث له بعض من أعماله المسرحية الهادفة، وهذا ما حصل فبعد مرور سنة من اللقاء بعث له رواية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، ورواية "الشهيد" لحافظ إبراهيم للتذكير بعزم وقيم الشعوب العربية القديمة.[2]

وقد ظهر التأثر بالأمجاد والبطولات القديمة للشعوب العربية جليا في النصوص المسرحية الجزائرية، فعالجت مختلف قضايا الشعب، فكانت موضوعاتها سياسية واجتماعية وحتى ثقافية فنية، حملت في أغلبها الفكر التحرري والثوري، فالمسرحيات الجزائرية كانت بمثابة دروس ومواعظ مقدمة لجميع الطبقات.

[1] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، مرجع سابق، ص13.
[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تعتبر سنة 1921 بداية لمحاولة إنشاء مسرح جزائر جديد، وهذا عن طريق تشكيل جمعيات ونوادي ثقافية، فتأسست (جمعية الآداب والتمثيل العربي) تحت رئاسة "الطاهر علي شريف" حيث قدمت ثلاثة مسرحيات الشفاء بعد العناء، خديعة الغرام، بديع ثم جاء الدور على "جمعية التمثيل العربي" برئاسة "محمد مناصلي، فقدمت عرضين تمثلا في "سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" حيث كان من أهم أعضائها (إبراهيم دحمون، محي الدين البشطارزي، علال العرفاوي، وعزيز لكحل)، ثم قامت هذه الفرقة بنشر الحركة الفنية بشكل واسع حتى أن تنقلاتها وصل إلى خارج الوطن، كما نجد الفرقة التونسية "فرقة الآداب" التي قامت بزيارة الجزائر وبقيت فيها 20 يوما حيث قدمت عروضا شتى ومختلفة.[1]

مما سبق ذكره يمكننا القول أن تأسيس الجمعيات كان عنصرا إيجابيا في تطوي الحركة الثقافية والمسرحية على وجه الخصوص، فتبادل الفرق للزيارات والعروض المسرحية المختلفة أدى إلى التفاعل وخلق روح تنافسية، حيث ساهم في تطوير التقنيات المسرحية على مستوى الكتابة والعرض.

أصبحت الجمعيات مع بداية العشرينيات تقدم عروضا مسرحية ذات نزعت واقعية ومضامين مختلفة، فكانت أغلبها سياسية، فهذه الحركة الجديدة مهدت لمسرح جزائري جديد وأصيل من حيث المشاهد والمواقف والشخصيات والحوار، فمن أشهر رجال المسرح في هذه الفترة "رشيد القسنطيني" الذي كان محبوبا من طرف الجمهور لعرضه المواقف بطريقة ساخرة وانتقاد الأوضاع السائدة، كما نجد المسرحي "علالو" الذي قدم مسرحية "جحا" باللغة العامية نظرا لكثرة الأمية بسبب الاستعمار الفرنسي، وكذلك بساطتها ووصولها لعقلية الشعب

[1]- ينظر : مذكرات علالو، شروق المسرح العربي الجزائري، مرجع سابق، ص22.

في تلك الفترة، كما ظهر "محي الدين بشطارزي" الذي كان هادفا بمسرحه للقيم الأخلاقية.[1]

كان لهؤلاء الثلاثة نظرة حديثة للفن المسرحي، فاعتبروا المسرح الجزائري أداة للتعريف بالهوية الوطنية والتأصيل لمسرح جزائري، من خلال الاقتباس وتوظيف التراث الشعبي الخاصة بالأمة الجزائري، كالحلقة الشعبية والفلكلور، لأن الشعب الجزائري كان على علاقة بالمظاهر الأدائية التي كانت في الاحتفالات والمناسبات.

3 -المونودراما الجزائرية:

عرف تراثا الجزائري مثل غيره العربي أشكالا وفنون شعبية وأدائية كثيرة، كانت قريبة وعلى صلة بالنشاط المسرحي والتمثيلي، حيث تعتبر الحلقة من أبرز الفنون التي مهدت لظهور المونودراما في المسرح الجزائري لقربها من بعض الخصائص الفنية لها. ولاعتمادها على عنصر الحكي، ف**" المسرح عندنا بدأ شعبيا في الساحات العمومية، وفي الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي، أداءه له تعبيرا شفهيا وحركيا إيمائيا (جسمانيا) والذي غدا في مسرحنا في شخص القوال (المداح)"**[2].

فيمكن القول أن المونودراما قد تشكلت في إرهاصاتها الأولى مع مسرح الحلقة. فالحلقة في الجزائر تعد من أهم الأشكال الدرامية الشعبية التي استهوت واستقطبت كل فئات المجتمع، من أجل سماع ما يحكيه الراوي من قصص وحكايات.

[1]-ينظر : بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية.
[2]-إدريس قرقوى، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مكتبة الراشد للطباعة والتوزيع، ط1، جويلية2011-2013، ص31.

كانت القصص الشعبية التي يرويها الحلايقي تدور في الأسواق العامة والساحات الشعبية، **"وينشد الرواة في هذه الحلقات الملحون والزجل، ويقومون بأداء أدوار اجتماعية ونقدية، كتشخيص دور البخيل والابن العاق وسلوك الغني والفقير... ويطلبون من الجمهور التصلية على النبي صلى الله عليه وسلم، أوالتأمين للمدعوله، بقول آمين أوبالتصفيق أوبحمل أومسك إكسسوار يصلح للعرض الخ.."**[1]

فالحلقة التي كان يحضرها الناس من أجل المتعة والفرجة كانت عبارة عن **" عوالم يمتزج فيها الواقع والخيال والتاريخ؛ لأنه مكان لا زمني يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على الارتجال والفانتازيا، وبلاغة الجسد والإيقاع والموسيقى. الشيء الذي يجعله يستحضر كل الأزمنة في لحظة واحدة إما على لسان الراوي، وإما في حركات عبيدات الرما وأولاد سيدي أحماد وموسى، وإما في لوحات "القراد" ومقالب شخصيات فذة أمثال: جحا، وججوح، وحديدان، والساط، وبقشيش، ولمسيح وغيرهم."**[2]

يعني هذا أن الممثل الفرد قد ظهر مع فن الحلقة؛ لأن الحلايقي هو الذي كان يتولى، بمفرده، رواية الأحداث وتقديمها في قالب تشويقي أخاذ. وكذلك، كان يقود الفرجة، بإحكام فني، تخطيطا وتدبيرا وتنشيطا وتأثيثا وإخراجا.

فالحلقة الشعبة كانت تعتمد على ركيزة أساسية وهو الراوي، فكان جمهور المتفرجين يلتفون حوله ويستمعون لأحداث القصة التي يرويها، حتى أن هذا الجمهور يبدون في بعض اللحظات طرفا في القصة، وكذلك نجد طرفا أخر وهو

[1]-مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل بالمغرب،مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص28

[2]-حسن المنيعي، المسرح...مرة أخرى، سلسلة شراع، طنجة، العدد49، 1999م، ص11.

المداح الذي كان يقوم بدور المغني، فيؤدي مدائح دينية موضوعها الأنبياء والرسل مثل قصة سيدنا يوسف، وسيدنا إسماعيل.[1]

وبالرغم من الدور الذي لعبته تلك الأشكال التعبيرية طوال الزمن، إلا أنها لم تتطور إلى شكل مسرحي متكامل مثلما حدث عند الإغريق، وخصوصا أنها تضمنت بعض العناصر المسرحية التي أساسها الفرجة، كما أنها لم تسهم إلا بقدر محدود في تأسيس الحركة المسرحية التي ظلت غريبة عن البيئة الجزائرية.

إن ما كانت تقدمه تلك المظاهر التمثيلية كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي السائد في وقت الاستعمار، لهذا فطن المستعمر للدور الذي كان يلعبه الراوي في التأثير على الجمهور وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب الفقير والمقهور، وعلى هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين والرواة الشعبيين وفض مجلسهم، ولا ريب أن في موقف الاستعمار من تلك الأشكال التعبيرية وممارسيها كان عاملا أساسيا قد أثر تأثيرا سلبيا على تطور هذا الفن من ناحية، وعلى تطور الراوي من ناحية أخرى[2]. وعلى الرغم من كل ذلك فقد اعتبرت الحلقة الشعبية مع العديد من أنماط التمثيل أهم الأشكال التي تحقق الفرجة، والتي ساهمت بقسط كبير في التحضير الأرضية لظهور المونودراما الجزائرية.

1.3-السكاتشات وتأثيرها في ظهور المونودراما:

من خلال ما تطرقنا له سابقا تأكد لنا أن المسرح الجزائري عامة ابتدأ سنة 1926، حيث شهد تحولا على مستوى الشكل والمضمون معا، وأبرز هذا التحول هو استعمال العربة الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى، وكذلك التحول من

[1]-ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، سلسلة أمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر، 1982، ص10.

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

الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، حيث يعتبر علي سلالي أول من فتح هذا الطريق عندما قدم يوم 12 أفريل 1926 بمسرح الكورسال بباب الواد مسرحية من ثلاثة فصول وأربعة لوحات بعنوان جحا[1]، وهي ملهاة تروي قصة جحا الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب، ثم جاءت مسرحية "أبوالحسن"، أو"النائم اليقظان"، وهي مقتبسة من ألف ليلية وليلة، يذكر علالوفي مذكراته بأن جريدة "لا دبيش الجيريان" الصادرة بتاريخ 1927/03/24 علقت على المسرحية، تقول: **"لابد لي أن أعترف أولا أنني لا أفهم شيئا من العربية، حتى تلك العربة المحكية، التي استعملها السيدان، علالو، ودحمون في مسرحيتها "أبوالحسن" أو"النائم اليقظان"، ومن ذلك فقد تسليت كثيرا بمشاهدة هذه الكوميديا .. إنني لم أكن أقهقه كما كان يفعل الجمهور لردود أبوالحسن السريعة، وردود أمه وكذلك ردود الخليفة، لكنني كنت أفهم تعبيراتهم الإشارية.. ثم إنه لابد من الاعتراف بأن مجهودهما يستحق التشجيع، حيث جعلا المسرح في متناول جمهور غفير من أولئك الذين اعتبرت هذه العروض بالنسبة إليهم نعمة لم تكن في حسبانهم"**[2].

ومما سبق يمكن القول أنه بدأ ظهور جمهور جديد يتذوق متعة فن جديد بعيدا عن ذوقه المعتاد، ذوق ألف أسلوب الحكي والحلقات، فبداية المسرح الجزائري الحقيقية كما ذكر سابقا جاءت على يد علالو، ثم انظم رشيد القسنطني لفرقة الزاهية سنة1926، والذي قال عنه البشطرزي: **"أنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة وزوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي"**[3].

---

[1]- ينظر : أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر في أعمال أحمد رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2005،ص ص 18-19.

[2]- مذكرات علالو، شروق المسرح العربي الجزائري، مرجع سابق، ص31.

[3]- أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص20.

إذا تمعنا في كلام بشطرزي "**زوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر**"، يمكننا أن نفهم أمرا واحدا وهو دخول ظاهرة جديدة على المسرح وهي السكاتشات، فالجمهور ميال إلى الموضوعات الهزلية، فشرع العديد من المخرجين في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة مكتوبة بالعامية، فبداية المسرح الجزائري اختلفت عن نظيرتها في البلدان العربية مثل مصر وسوريا، فهي لم ترتبط بالترجمة ، بل ارتبطت بشركة الأسطوانات المسماة "**جراموفون**" **Gramophone** التي أخرجت للوجود شكلا مسرحيا جديدا تمثل في يسمى بالسكاتشات، وهي عبارة عن مشاهد مسرحية ذات طبيعة درامية تندرج ضمن الفن الهزلي الذي عرفته شعوب مختلفة طيلة تاريخ تطور الفن الذي يعتمد على الكلمة المصاحبة للإيماء، حيث اتسم هذا النوع من الفن بقصر مدة العرض إذ ما قورن بالمسرح الكلاسيكي، حتى أن هناك قصر في المشاهد التي تمثل طبيعة عامة لهذا الفن المنبثقة من خاصيته الهزلية[1].

إن فن السكاتش شكل المرحلة المستقلة للمسرح الجزائري، فكان انتقالا لميلاد هذا المسرح، فبشطرزي يسلط الضوء على هذه النقطة بقوله: **"وقد قدمنا سكاتشات في قاعة سينما تريانون بباب الواد في الجزائر العاصمة، حيث يضحك الجمهور لمدة 20 دقيقة، دون أن يفكر أحد في ميلاد مسرح هو في طريق النشوء"**[2].

كما يضيف قائلا: **"وكانت السكاتشات من إنتاج جماعي حيث يساهم كل من جهته، لكنه لم يكن يشبه العمل الفني الفرنسي"**[3].

[1]-ينظر: رزيقة بوعشة، الأداءات التمثيلية عند رشيد القسنطيني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، مخطوط، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان 2001/2000، ص59.

[2] -Bachtarzi Mohieddine . Memoires. 1919-1939 S.N.E.D .alger1968. p15.

[3] -Ibis. p15.

فالسكاتشات كانت صورة معبرة عن الحياة الاجتماعية الجزائرية، فقد وصفها الصحفيون باللوحات الصغيرة للحياة العاصمية لأنها تصور في غالبية مواضيعها الحياة الواقعية للمجتمع الجزائري، خاصة عند رشيد القسنطيني الذي كان قادرا على رسم الشخصيات الشعبية المحبوبة والمكروهة، والتي ينتزعها من الواقع المحيط به، ونفخ فيها من حيوية كبرى تتبع من دقة ملاحظة الفنان للمحيطين به، وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق في نفوسهم ومواجهتهم ببعضهم في مواقف واضحة من الحياة المعاشة[1].

تجمع السكاتشات بين التمثيل والغناء والموسيقى والبهلوانية في الأداء كما تعتمد على الخيال والارتجال بنفس القدر الذي تعتمد فيه على الواقع، فهي تطلب من الجمهور أن يتخيل إلى جانب ما يعرض أمامه واقعا، فهي تعتمد على المشاركة الإيجابية للمتلقي خاصة حينما يوظف المؤلف لغة الجماعة بينما هو يخاطب مجتمعه ويعالج ما يعانيه وما يحس به، فالسكاتش يعتمد على أسلوب النقد الساخر، الذي يعبر عن معاناة المجتمع الجزائري في مستواه الثقافي والاجتماعي.

من كل هذا يتأكد لنا أن السكاتشات تبرز تفرد بدايات المسرح الجزائري، ويؤكد أنه مسرح ترسخ من خلال العرض الشعبي المرتبط بذوق الجماهير غير المثقفة، لأنها ارتبطت منذ الظهور بالغناء، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وإطراب ذوق المتفرج، وهذا يفسر تقديم غالبيتها في المقاهي والأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان[2].

ومن خلال دراسة الحلقة وفن السكاتشات يمكننا أن نخرج ببعض النقاط:

1-ظهر المسرح متأخرا ليس بالنسبة للغرب وفقط، بل بالنسبة إلى البلدان العربية أيضا، وذلك بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر منذ سنة

[1]-ينظر: رزيقة بوعشة، الأداءات التمثيلية عند رشيد القسنطيني، مرجع سابق، ص61.
[2]- ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص15.

1830، لأن الفرنسيين وإن كانوا قد أدخلوا فن المسرح للجزائر منذ وقت مبكر كما أشار لذلك العديد من الدارسين، فإن نظامهم الاستعماري أوجد فجوة عميقة بين الجزائريين والمعمرين حال دون إقبال الجزائريين على الفن المسرحي، لأنهم يتلقون بحذر كل ما يأتي من الفرنسيين ويمارسون إزائه نوعا من المقاومة السلبية تتمثل في مقاطعته على جميع الأصعدة الثقافية بالخصوص، أوغير ذلك حافظا منهم على شخصيتهم الوطنية وقيمهم الروحية[1].

2-أخذت الكتابات المسرحية طابعا خاصا أهمها عدم اعتماد الرواد الأوائل على الترجمة والاقتباس بالمفهوم الدقيق للكلمة، بل اوجدوا نصوصا خاصة بهم تكون وظيفية، فهي كتبت من أجل العرض الشعبي، على أيدي فنانين اخذوا على عاتقهم مهمة تقديم العروض في الأحياء الشعبية مما جعل مسرح الجزائري يلبي منذ بداياته الأولى الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصلية[2]، فالمسرح الشعبي هو مسرح غير مثقف، فقد بقي بعيد عن رجال الأدب، وبقيت أمالهم الأدبية تنشر في الكتب والمجلات، بل إن الممثلين هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه كما كان يحدث مع رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني، وهذا يفسر ارتباط النص المسرحي الجزائري ارتباطا عضويا بالعرض والعرض فقط[3].

3-تميز المسرح الجزائري باعتماده على اللغة الدارجة كوسيلة للتعبير، وتوظيفه للتقاليد الشعبية (الحلقة والمداح) وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانها على العناصر المشهدية الأخرى لدرجة يصعب الفصل بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية لأنهما متمازجان

[1]-ينظر: أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص16.
[2]- ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص16.
[3]-ينظر : علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999، ص474.

ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي، وهو ما يتجلى بشكل بارز في فن السكاتش.

4-إن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل لم يعتمدوا في كتاباتهم على النماذج المسرحية الفرنسية التي كانت منتشرة في الجزائر في تلك الفترة، وحتى وإن أقررنا على وجود بعض التأثير، فذلك لم يظهر في ظاهرة الاقتباس، بل ظهر في طريقة كتابة المسرحيات المعتمدة على تقنية المسرحية الكلاسيكية، ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وكذا الاعتماد على فن الإضحاك كما هو الحال في السكاتش[1].

ومن خلال هذه الدراسة السابقة يمكن أن نخرج بنقطة مهمة وهي أن المسرح الجزائر في فترة ما قبل الاستقلال كان خال من المونودراما بشكلها الغربي والحديث، وإن كانت جذورها تعود إلى الأشكال التراثية، وبالخصوص فن الحلقة على حد تعبير ورأي حفناوي بعلي، الذي يقول: **"ولعل التشابه بين المونودراما وفن الحلقة هو الذي دفع بالبعض إلى القول بوجود علاقة أبوة بينهما، ففن الحلقة هو الجذر ومسرح الممثل الواحد هو الفرع"**[2]. ولكن تبقى الفنون التراثية كالحلقة والمداح وأيضا فن السكاتش، ذات خصوصيات خاصة، وحتى فن الحلقة كما يقول حفناوي ينسب إليه الأبوة، فإنه يختلف عن المونودراما في كثير من المقومات والحيثيات.

إن نوعية العروض التي كانت تقدمها الحلقة أو حتى السكاتش، قد شهدت ركودا خلال الحرب العالمية الثانية لتعود بصورة أقوى مما كانت عليه قبل الحرب، لكن ما ميز هذه الفترة هو ظهور المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد تزامنا مع المسرح المكتوب بالعامية بعد أن كان قد اختفى نهائيا من الساحة

[1]-ينظر : أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص16

[2]-حفناوي بعلي، أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص275.

الفنية، لكن عاد هذه المرة في ثوب جديد، على يد كتاب جدد، ينتمي معظمهم إلى "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" وكان رائدهم في الكتابة المسرحية آنذاك هو محمد العيد آل خليفة[1].

قام الاحتلال بتشديد الخناق على المسرح لدوره في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير، غير أن نشاطه استمر حتى 1954 حين اندلعت الثورة التحريرية وهي فترة لقي فيها المسرح ضغطا وتضييقا كبيرين لأن الاستعمار قرر سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة، وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية والفنية وهناك مر بفترتين مختلفتين من حيث طبيعة النضال: كانت الأولى من 1955 إلى 1958 في فرنسا، والثانية من 1958 إلى 1962 في تونس[2].

لم تعرف الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري الكثير من الإنتاجات بسبب الضغوط العسكرية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي، وعلى العكس من ذلك، ففي تونس أسهم المسرح بحكم عامل المكان في تعميق الإحساس بالكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي من خلال تقديمه لجملة من الأعمال التي عالجت القضية الجزائرية لاسيما بعد أن تأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في شهر أفريل 1958، ليواصل المسرح الجزائري نشاطه إلى غاية الاستقلال[3].

2.3-المونودراما الحديثة في المسرح الجزائري:

حملت رسالة المسرح الجزائري سنة 1962 أي بعد الاستقلال، نفس الرسالة التي كانت تحملها قبل الثورة، فاتخذت سلسلة من الإجراءات التي حاولت

[1]-ينظر : أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، مرجع سابق، ص23.
[2]- ينظر : بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، مرجع سابق، ص21
[3]- ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أن تفعل دور المسرح والمجتمع، وأن تجعله مواكبا للمرحلة الجديدة، مرحلة ما بعد استعادة السيادة الوطنية، والسير به نحوما يخدم الثقافة الوطنية، فقررت الحركة الوطنية لجبهة التحرير الوطني تأميمه، وقد تم ذلك بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963[1].

مع دخول المسرح عهدا جديدا، كان لابد من البحث عن موضوعات جديدة أكثر انسجاما مع تداعيات هذه المرحلة، فعمل على المزاوجة بين التأليف المحلي، والاستعانة بخزانة الحركة المسرحية العالمية، والاقتباس منها لأن الإنتاج الوطني آنذاك لم يكن كافيا ليغذي الحركة المسرحية في الجزائر بمفرده، حيث بلغت إنتاجات هذه المرحلة 29 مسرحية[2]في الفترة ما بين (1963-1972)، و23 مسرحية في فترة السبعينيات والتي يمكن حصرها بين (1972-1982)، أما في فترة الثمانيات وذلك بين (1980-1989) فقد بلغ الإنتاج المسرحي 21 مسرحية، أما الركود الكبير فالإنتاج المسرحي فكان بين (1982-1992) حيث بلغ عدد المسرحيات 19 مسرحية، وهذا الرقم يعكس ما كانت تعيشه الجزائر، وانعكاسه المباشر على النشاط المسرحي، حيث شهدت أحداث مأساوية تسبب في تقليص نشاط المسرح الوطني.

إن الخوض في هذه الأرقام هو محاولة للتعرف عن إمكانية وجود المونودراما بشكلها الحديث في المسرح الجزائري، حيث يمكن القول أن المونودراما بشكلها الغربي لم تدخل عالم المسرح الجزائري إلا سنة 1969، فمن بين مجموع 53 مسرحية قدمها المسرح الوطني محي الدين بشطرزي، فهناك ثلاثة مسرحيات مونودرامية إلى جانب مسرحيتين مونودراميتين من إنتاج مسرح القلعة.

[1]-ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، مرجع سابق سابق، ص97.
[2]-ينظر: منشورات المسرح الوطني 1963-1993، نوفمبر، دار الكهينة، الجزائر، 1993، ص50.

ومن هنا يمكننا القول أن المسرح الجزائري لم يعرف المونودراما بمعناها الحديث إلا في الفترة التي جاءت بعد الاستقلال، حيث قدم عبد القادر علولة سنة1969 أول نص مسرحي مونودرامي بعنوان **"حمق سليم"**[1] الذي اقتبسه عن نص **"يوميات مجنون"** ل**نيكولاي غوغول Nikola Gogol (1809-1852)**، وهي مسرحية تدين الجهاز الإداري البيروقراطي، بوصفه جهاز يقضي على إنسانية الفرد حيث يمارس عليه قمعا شديدا، يصبح فيه الجنون المخرج الوحيد من هذا الوضع، ويجسد هذا الجنون سليم الموظف البسيط الذي يقع في حب رجاء ابنة المدير، ثم يعلم أنها مقبلة على الزواج من شخص له مركز اجتماعي عال، فيتخيل نفسه ملكا لمملكة بيروقراطية ويحاول منع زواجها من هذا الشخص[(2)].

كما قام عبد القادر علولة بتمثيل هذه المونودراما بنفسه، حيث عبر فيها بوضوح كبير عن منهجه الفكري، فقد تبنى طرح مشكلات اجتماعية معقدة بشكل واقعي، مازجا بين منهجين في عمله:

التحليل النفسي الاجتماعي كما يرى ذلك ستانسلفسكي Stanslavsky، والمنهج الملحمي التعليمي الذي دعا إليه بريخت[(3)].

من هذا السياق يتأكد فعليا أن لعبد القادر علولة السبق في إدخال شكل مسرحي جديد إلى المسرح الجزائري، فإلى كونه استطاع إخراج المسرح من دائرة الروتين والقالب الأرسطوطاليسي وهذا بعودته إلى التراث، وإحيائه لمسرح

[1]-يشير أحمد بيوض في حديثه عن هذه المسرحية، أن أول عرض لها كان سنة 1969، ليعاد عرضها 15 مرة سنة1982، ارجع إلى أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص104، في حين أشارت مجلة وزارة الثقافة في الروبرتوار الذي خصت به المسرح الجزائري في عددها رقم: 06-07، إلى أن أول عرض لمونودراما حمق سليم كان سنة 1972، ارجع إلى ربورتوار المسرح الوطني، مجلة وزارة الثقافة، مجلة دورية، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد رقم 06-07، الجزائر، 2005، ص195.

[2]-منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، ص22.

[3]-ينظر: فتيحة بوزادي، التراث في مسرح المغربي العربي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان، 1992/1991، ص15.

الحلقة من جديد سنة 1972[1]. فإن مسيرته كانت تبحث دائما عن الجديد والعمل على تطويره، وذلك منذ سنة 1969، حين أدخل أحد الأشكال الغربية إلى المسرح الجزائري وهي المونودراما، وإن كان هذا الفن قد اشتهر في الجزائر ومنذ ظهوره بفن المونولوج وهو خطأ في استعمال المصطلح، قد سبق أن أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من الدراسة، فقد عبر عبد القادر علولة عما اكتشفه بقوله: **"إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصيا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار، لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطا فينيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية"**[2].

تتابعت المحاولات بعد نص علولة، فظهرت مونودراما "حافلة تسير" والتي عرضت سنة1985، والتي اقتبسها "أبوبكر مخوخ" عن مسرحية "سارق الأوتوبيس" لإحسان عبد القدوس، وهي تتناول حياة مواطن بسيط، يعيش حياة صعبة في محيط اجتماعي معقد، يحاول من خلال تصوره لمجتمع مغاير، وكل هذا للتعبير عن أحلامه وآماله، لكنه سرعان ما يدرك حقيقة الواقع الذي يعيشه[3].

أما في سنة 1986، قام المسرح الوطني بتكرار التجربة، حيث قدم مونودراما بعنوان "جيلالي زين الهدات" وهي ومقتبسة من أعمال "كارلوس كيروس تيليس" بقلم "محمد بن قطاف"، وهي تصور التأثير الشديد بكرة القدم

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره1926-1989، مرجع سابق، ص168.
[2]-عبد القادر علولة، مقدمة مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 1991، ص18.
[3]-منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، ص43.

على أنصار الفرق، من خلال شخصية جلالي الذي يذهب بعيدا بمخيلته في تصور انتصار فريقه قبل انطلاق المباراة، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتحطم وتتحول إلى حقائق مرة بعد إجراء المقابلة[1].

أما مع بداية عام 1989 ظهرت أول تجربة في الانفصال عن مسرح القطاع العام في تاريخ مسرح ما بعد الاستقلال، وهي مبادرة قامت بها مجموعة من الممثلين، حيث أسسوا فرقة مسرح القلعة، فقدمت هذه الفرقة أول عمل مسرحي لها في 12 أفريل 1989 بعنوان "العيطة" ولم تكن هذه المسرحية الوحيدة، بل تلتها مسرحيتان من نوع المونودراما وهما: "**آخر المساجين**" و"**فاطمة**"، كلاهما من تأليف "محمد بن قطاف"[2]، وتروي مسرحية "آخر المساجين" قصة عزيور الذي خرج من السجن بعد أن قضى به 27 سنة بسبب التحدث في السياسة، وبعد كل الأحداث التي عرفتها البلاد خلال هذه الفترة يطلق سراحه، ويعتبر عزيور نفسه آخر المساجين، إلا أنه يكتشف حقيقة جزائر التسعينيات التي تثبت له أشياء كثيرة معاكسة تماما لاعتقاده[3].

أما مونودراما فاطمة فقد تم عرضها سنة 1992، وهي تجربة متفردة لمسرح القلعة، حيث قدمت لأول مرة مسرحية ممثلتها امرأة وهي"**صونيا ساحل**"، وقد استعرضت من خلالها معاناة امرأة تعمل منظفة في البيوت، ومن ثم استعرضت معاناة المرأة كإنسان[4].

إن هذه الدراسة المبسطة والتحديد للمسرحيات المونودرامية لا يعني أن تجربة المونودراما التي لازالت تعرف في الجزائر بفن المونولوج اقتصرت على هذه المسرحيات المعروضة على خشبة المسرح الوطني محي الدين بشطارزي

[1]- منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي ، ص46.
[2]-ينظر: احمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص170.
[3]-ينظر: فتيحة بورويئة، "آخر المساجين"، أوالأكذوبة الكبرة"، جريدة المساء، 13 مارس1992.
[4]-ينظر: فتيحة بورويئة، الأيام الوطنية الأولى لمسرح المبادة المستقل، الذين كممهم المسرح العمومي فطلقوه، جريدة المساء 21 أفريل 1992

فحسب، بل إنها تجاوزته لتطال المسارح الجهوية المعروفة. إلا أنها ظلت تجارب شحيحة وقليلة، حتى بروز نشاط الهواة أوما يعرف بالجمعيات والتعاونيات، فبفضل نشاطاتهم تعززت مكانة المونودراما في المسرح الجزائري، وأصبحت تعقد له ندوات ومهرجانات وكذا أيام، ومن أشهرها أيام المونولوج بمستغانم، وكذا الأيام الوطنية للمونولوج بباتنة، تحت شعار "نحوإبراز نمط تعبيري فعال"، وكانت هذه الأيام المسرحية للمونودراما، هي محاولة إبراز نمط تعبيري جديد للخروج من الركود الثقافي الناتج عن ضعف المسرحية وتشجيع ممارسة هذا النوع من الأداء في البلاد إلى جانب البحث عن الطاقات والمواهب الفردية المبدعة في هذا الميدان[1].

[1]-ينظر: حفناوي بعلي، أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق، ص277.

المبحث الثاني: إشكاليات المونودراما الجزائرية

1-المونودراما بين النص والعرض:

يرى العديد من النقاد أن النص المونودرامي كان وما يزال واحد من أهم العناصر المتعددة التي تخلق الاحتفالية (العرض)، لكنه أخطرها شأنا وأكثرها إرباكا للقائم بهذه الاحتفالية (الممثل) وللذين يتلقونها (الجمهور)، لأنه كلام أولا، والكلام عند البشر هو الذي شكل تاريخهم وبنى حياتهم، فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقود الحرب ، ووعاء الحضارات، ويجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم، فأثر الكلمة تبقى ولهذا كان الحذر من الكلمة والحذر في استعمالها من أول المطالب عند من يريد أن يجني ثمارها ويتجنب مآسيها، لذا اعتبر النص من أهم العناصر العرض المسرحي عموما، وكذلك هو أي نص ليس أدبا محضا وعليه أن يتقيد بأصول التأليف الأدبي وأن يتحاشى التوغل فيها حتى لا تنقلب هذه الأصول على صاحبها وأول صفات الأدب أنه يكتب ليبقى.

إن النص المونودرامي عمل أدبي، يمثل الصياغة الأدبية للعرض المسرحي. فقد كتب أساسا ليؤدى على المسرح وعليه لابد أن يتمتع بصفة الإبداع الأدبي القابل لتقديمه على خشبة المسرح الفنية بما يحتويه من دراما ثرية، وفعل الممثل الواحد الذي يسيطر به على الجمهور من بداية العرض المونودرامي حتى نهايته، وأحيانا يمتد التأثير إلا ما بعد نهاية العرض، لأن الفعل العاطفي والفكري هما الحاسمان، إذ يحمل في طياته معالم الشخصية الواحدة وعزلتها، وعالمها المليء بالشخصيات، فيتوفر على عدة مواصفات منها فكرة يريد كاتبها إبرازها في لغة حوارية بسيطة وسهلة، تراعي الزمان والمكان، وتتضمن حدثا دراميا يحاكي ذات الشخصية وانفعالاتها، ويعرض لنا الأضداد من خير وشر، بواسطة لغة تضفي على العمل قدرة إبداعية.

إن النص المونودرامي يفرض على الممثل أسلوبا تمثيليا معينا، وكذا المخرج، فهو الذي يقود جميع عناصر العرض المونودرامي، لأن النص يفرض مناخه وأسلوبه في مثل هذه العملية (الإخراج)، فإذا أراد كل من المخرج وحتى الممثل أن يتمرد على سيطرت النص عليه، فيجب القضاء على النص من خلال تحويله إلى كلام حواري مع ذاته بصفة المونولوج يتضمنه السرد والحكي، ولا يمت للنص الأصلي إلا بأوهى الصلات.

فاللغة اللفظية تتضاءل فاعليتها إذا ما قورنت بالطاقة التي تقدمها المفردات البصرية (غير اللفظية) ضمن العرض المونودرامي، إلا أن العلاقة بين الخطابين (خطاب النص وخطاب العرض) لا تزال قائمة ولا يمكن فصلها، وذلك لأهمية النص، فهو الركيزة الأساسية للنظرية التحويلية (من خلال الإخراج)، فالنص المونودرامي هو في الأساس نص درامي يغادر جنسه حينما يرتقي خشبة المسرح، فيصبح موضوعا متخيلا لخطاب العرض المسرحي، فيقوم المخرج بوضع صياغة للمفردات الداخلية (الذات) ونسج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض، بواسطة علامات بصرية تثري العرض، وهنا يكتسب هذا الأخير قوته وتأثيره في الذات المتلقية، فالهدف من العرض المونودرامي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقربة التطبيقية (بين النص والعرض).

من بين أهم الأسباب التي تجسد النص على الخشبة من خلال العرض **"هوبروز وتميز المخرج، الذي يظهر دوره جليا وفعال، فيجب أن يمتلك القدرة على تحويل ما هو ميت (النص) إلى ما هو(حي) بواسطة الرؤية الإخراجية"[1]**، لتتجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة أوزخرفة إلى بنية عرض قائم بذاته يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل للشخصية المونودرامي، فيتجسد

[1]-أحمد حمروش، المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز يوسف، القاهرة، د.ط، 1996، ص102.

فيه المعنى وفق صيغة دالة، حيث المنطق السردي للمونودراما، فيخلق الشخصيات في عالم الشخصية الأساسية وفق خطاب حواري، مركب من السمع (الذات) والخيال (الشخصيات الأخرى) وهو منفتح باستمرار، وهذا ما يجعل من الفرد يحاكي التعددية وحاولت الخروج من الوحدانية، فالنص المونودرامي عكس النص الروائي فهو مكتوب أساسا للعرض المشهدي فيخضع مثله مثل النص المسرحي الجماعي (مسرحية متعددة الشخصيات) للحذف والإضافة والتعديل بمعنى الهدم والبناء من جديد، وذلك لتجاوز الصيغة الأولى (نص المؤلف).

إن النص المونودرامي المكتوب يعتمد على نظام واحد من خلال اللغة، فذات المؤلف تنتهي تداوليتها من خلال تحقيق تداولية بصرية في العرض، فعملية تحويل الإشارات اللفظية المكتوبة والتي تمثل أفعالا إلى إشارات التمثيل التي تمثل غربة الشخصية المونودرامية نحوعالما يحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات ليحمل معان عدة، فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثل والتي تبدأ بشرب كاس ماء أوخلع ثوب وقد تنتهي بجريمة، فهو حوار أيضا كما يقول أحد النقاد: **"إن تكلمت، فأنت تفعل، وإن تذكرت ما معنى فأنت تفعل وإن بلغت عن رأي أوأمر، أوموقف فأنت تفعل"**[1]، هذا القول يعني أن الفعل هو محصلة تطور الحكاية المونودرامية التي تبنى بالحبكة لتكوين المونودراما مكتوبة وقابلة لتحويلها إلى عرض مسرحي، فيتكون الفعل داخل الخشبة وخارجها (تجاوب الجمهور)، فهده المعاني تشكل العرض المسرحي، وهو يعني الفعل، **"فالعلاقة بين النص والعرض، هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل"**[2].

[1]-محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، مقاربة نقدية في الأدب والإبداع، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، دط، 2000، ص18.
[2]-فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص16.

إن هـذه المقولـة تبـين الاستكشـاف بالعقـل كمـا سـماه ستانسلافسـكي تحليلـي والاستكشـاف بالفعـل تطبيقـي. فـالعرض هـو ممارسـة علـى أرض الواقـع، فالكاتـب يـرى الحيـاة عبـارة عـن أفكـار يعبـر عنهـا بـأداة وحيـدة وهـي اللغـة، والـنص مسـرحه الخيـال هـذا الخيـال هـو فضـاء مطلـق للشخصـية المونودراميـة لتعبـر عـن نفسـها، كمـا أن الـنص عبـارة عـن خطـاب يقـدم لقـراء كثـر يقرؤونـه دفعـة واحـدة أو دفعـات متباعـدة، أمـا العـرض فيقـدم بلغـة منطوقـة، وفـي مكـان محـدد مـؤطر، مسـاحته هـي الخشـبة التـي تحـول سـائر علاقـات الشخصـية المونودراميـة فـي الـنص إلـى نظـام سـيميائي عبـر فضـاء ملـيء بالـدلالات لجعـل المقـروء مسـموع ومرئيـا، وأساسـه الصـوت والصـورة، كمـا أن العـرض المونـودرامي يقـدم فـي زمـان محـدد بـين الماضـي والحاضـر، فيجـد العـرض نفسـه فـي حالـة تخاطـب لا حالـة خطـاب كمـا فـي النص.

إذا نظرنـا إلـى الـنص المونـودرامي والعـرض المونـودرامي مـن وجهـة نظـر فنيـة لرأينـا أنـه لابـد أن يكـون الـنص شـيئا والعـرض شـيئا آخـر، وإذا لـم يصـل الـنص والعـرض فكريـا إلـى درجـة التطـابق، فعليهمـا أن لا يصـلا إلـى درجـة التنـاقض والوقـوع فـي الازدواجيـة لأن أي مخـرج حينمـا يتبنـى نصـا مـا فـإن قناعتـه بـذلك الـنص مـن حيـث صـلاحيته للعـرض المونـودرامي شـكلا ومضـمونا تكـون متشـكلة عنـده، فقـد يحـذف المخـرج مـن الـنص وقـد يضـيف أحيانـا إليـه كلمـات أول مشـاهدة لتعبـر عـن الشخصـية المونودراميـة وهـذا حسـب المقتضـيات التـي يتطلبهـا العـرض، إلا المخـرج لا يمكنـه أن ينفـي الـنص نفيـا مطلقـا، بحيـث يغـدو التعـديل تبـديلا، يطـال المظهـر والجـوهر، لأن ذلـك نفـي لموجـود أسـبق منـه فـي الوجـود ألا وهـو الـنص، صـحيح أن المؤلـف والمخـرج منفـذان لعمـل واحـد كمـا يـرى "برتولـد بريخـت"، إلا أنـه فـي العمـل المونودرامـا لـيس بالضـرورة أن يتقيـد المخـرج بإبـداع المؤلـف إلـى حـد الإتبـاع، لأن حرفيـة الإتبـاع تسـتبعد مضـمونيه الإبـداع وتسـقط الـنص فـي أحاديـة

رؤيــة فنيــة، ولقــد حــدد تــاريخ المســرح منــذ القــدم علاقــة المؤلــف والمخــرج، أو بــالأحرى علاقــة الــنص بــالعرض، فهمــا وســيلتان لإيصــال أفكــار المؤلــف والمخــرج للمتفــرج، أي أن الــنص ومكونــات العــرض همــا وســيط بــين المؤلــف والمخــرج وبــين المتفــرج، ولكــن إذا اعتمــدنا مفــاهيم ومفــردات التأويــل لاكتشــفنا دلالات أخــرى لهــا علاقــة بأنســاق بصــرية تمــنح الــنص والعــرض المونــودرامي إمكانيــة التأويــل البصــري فتكــون المعادلــة أكثــر تكثيفــا حيــث تتحــول مــن علاقــة المؤلــف بــالنص المونــودرامي إلــى علاقــة جديــدة بــين الــنص الــذي يكــون بالضــرورة بصــريا ككيــان إبــداعي مســتقل وبــين المتفــرج **"الــذي يجــب أن يمتلــك القــدرة علــى أن يكــون متفــاعلا حتى يفهم بصريات النص والعرض"**[1].

ومــن خــلال هــذا التحليــل يمكننــا أن نحــدد ثلاثــة عناصــر وهــي نــص بصــري وعــرض بصــري وجمهــور متفاعــل، لأن التفاعــل يكــون فــي المشــاهد بــدلا مــن الــنص الأدبــي والعــرض التقليــدي، ولهــذا يمكــن أن نــدعو الــنص المونــودرامي غيــر البصــري بــالنص الأدبــي المغلــق، أو الــنص الميــت، لأن ذلــك الــنص الــذي يبحــث الوســائل الأدبيــة عــن كــل الأجوبــة، حــد الثرثــرة ولا يتعامــل مــع فضــاء العــرض البصــري وإنمــا يكتــب بلغــة الأدب، فــالمخرج هــو خــالق الفضــاء للعــرض المونــودرامي يأخــذ دوره محــل المؤلــف الــذي يعــد مبــدع الــنص المونــودرامي الــذي أوحــى بــالعرض المســتقبلي، ولهــذا قــد يكشــف الــنص والعــرض تلــك الصــور وأســرار الحــوارات الداخليــة للشخصــية المونودرامية بلغة مستترة وصور مشعة.

يبــدأ التحــول مــن الــنص إلــى العــرض مــن قــراءة المخــرج للــنص، فمفهــوم القــراءة يشــبه إلــى حــد مــا مفهــوم القــراءة فــي النقــد الحــديث، فهــي تمــلأ الفجــوات والنقــاط اللامحــدودة فــي الــنص المونــودرامي، وتضــيف قــدرا مــن التحديــد إلــى الموضــوع الــذي يتضــمن خطوطــا عامــة، وبهــذا فــإن الخطــوة الأولــى لأي تحــول تســتوقف علــى

[1]-فرحات بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، مرجع سابق، ص19

قراءة النص، فتعطي معنى الانفرادية في المونودراما وللتركيب والتعبيرية المتتابعة **"السلسة المتجاورة من الألفاظ التي يكونها التعاقب الخطي أو الأفقي للغة"**[1]، وهذا يعني أن نقطة الانطلاق تبدأ في المعاني وتطورها أثناء عملية القراءة فمهمة المخرج والممثل هي البحث عن علامات مسرحية تكون قادرة على إخراج الشخصية المونودرامية من عمق اغترابها.

كما يساير العرض المونودراما صفة المعايشة، فهو يتحدث عن مشاكل العصر وعن همومنا الفكرية والسياسية والإنسانية بصبغة فنية، كما يحمل صفة ثانية والآنية وهي من خصائص الكاتب المسرحي بالعموم، فهو لا يستطيع لأن يهرب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء من خلال حكاية مونودرامية مستمدة من واقع حاضر أومن حالة التماهي والاندماج، بحيث لا يشاهد المتلقي ذاته ومشاكله وهواجسه الكامنة في نفس الشخصية المونودرامية، بمقدار ما يستطيع كاتب المونودراما الغوص والاقتراب من الآنية، ليضمن لنفس النجاح الكامل، لأن المنصة ترفض الجاهز من النصوص ولعل ما يفجر طاقات مفرداتها إلا البحث عن كوامنها ومجاهيلها.

فالمتتبع لتطور العرض المونودرامي وتركيز الاهتمام عليه كحركة **ديناميكية**[2] يقف عند أمر وهو تجربة **الإخراج**[3] المونودرامي في العرض، فهي لا تقوم إلا بتضافر النص الدرامي مع **أداء الممثل**[4] وتشكيل الفراغ والموسيقى والإضاءة، بشكل إرادي واعي، فيمكننا أن نقول أن هذه التجربة (التحول من

[1]-فاضل سوداني، النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة لجسد الممثل في مسرح ما بعد الحداثة، بحث مقدم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة16، القاهرة، 2004، ص68، وينظر: عواد علي، المسرح وإستراتجية التلقي، قراءة في نظريات التلقي المسرحي، إصدارات دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، ط1، 2008، ص39.

[2]-ديناميكية: من الصفات الأساسية للفعل الدرامي، كونه ديناميكيا، فهوفي صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقل إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من البداية إلى النهاية. (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص374).

[3]-الإخراج: هوتنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة، أسلوب أداء الحركة، وصياغتها بشكل مشهدي. (ينظر: المصدر نفسه، ص14)

[4]-أداء الممثل: ونعني به عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة، الإلقاء والتعبير بالوجه والجسد. (ينظر: المصدر نفسه، ص14)

النص إلى العرض) لا تقوم إلا بامتزاج عناصر الأدب بفنون العرض الحي وذلك بهدف إنتاج مجموعة من الدلالات والرموز والصور السمعية والبصرية، التي يحاول المتلقي فك رموزها وشفرها، وإحالتها إلى جملة من الأفكار والعقائد التي يتبناها وربما هذا الأمر لم يكن ليتحقق لولا وجود شخصية غير مرئية تتوارى في الظل وربما لا تعرفه إلا نسبة ضئيلة، هذه الشخصية هي القادرة على تحويل تلك العناصر الممتزجة من التحول تلقائيا من حالة السكون إلى حالة من الحياة والحركة بل القدرة على تشكيل النص المونودرامي والتصرف فيه، مثلما يستغل الرسام الألوان والظلال وبالتالي تنظيم ذلك الامتزاج وصياغة التكوين العام للعرض المونودرامي بلغة جديدة تبرز ملكاته الخلاقة في العرض.

2-اللغة وعلاقتها بالشخصية المونودرامية:

اللغة بطبيعتها كائن تفاعيلي متغير، يتأثر ويؤثر، ولقد تغير معظم اللغات التي عرفها الإنسان وامتزجت بلغات أخرى، فزادت في رصيدها وأضافت إلى رصيد أخرى من اللغات المجاورة، كمثال اللاتينية التي انقسمت إلى عدة لغات كالإيطالية والفرنسية والإسبانية، وتبقى الفصحى هي الوحيدة الذي أبقاها الله عز وجل في حفظ لارتباطها بالقرآن الكريم حيث قال: " **إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ** "[1]. وبما أن اللغة تمتاز بالتفاعل والمغايرة والتحور والتطور، نشأت اللغة العامية في المجتمعات العربية، وأثرت وتأثرت، فاتسعت الهوة بينها وبين الفصحى .

فمن المعروف أن تاريخيا أن المسرح ولد في كنف الطقوس الدينية، فاكتسب تجربة تتجلى في تأثير الممثل على الجمهور، حيث كانت اللغة وسيلة لنقل فكرة الكاتب، وهي من حيث الشكل الظاهري عبارة أصوات، تستعمل للتعبير ليس إلا.

[1]-سورة الحجر، الآية09.

إذا تتبعنا مراحل تطور المسرح الجزائري عموما والمونودراما بالخصوص والتي تشكل جزئا من هذا المسرح، فإننا نجد مشكلة استخدام اللغة في التعبير المسرحي قد أثارت نقاشا وتسعا وجدالا كبير بين الكتاب والنقاد المسرحيين. فما هي العلاقة والصلة بين العربية الفصحى وعاميتها في الجزائر؟

إن ما يميز العامية الجزائرية هو تعدد اللهجات المنتشرة في التراب الجزائري، وخير دليل هو سماع النساء والأطفال في مختلف المدن من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وكذلك رمال الصحراء إلى جبال القبائل، فنحن عاجزون عن وصفها كلها وفهمها.

ومن أهم ما تمتاز به العامية الجزائرية هو إزالة تحقيق الهمزة، كما أزيلت في قراءة ورش (لهجة مكة) وتصرفوا في اجتناب الهمزة بالتخفيف مثل "لا باس به"، "المومنين"، أو بإبدال الهمزة واو أو ياء مثل "وذنيه"، "التايبين"، "الخايفين"، أو تغير صفاتها أو النطق بها بين بين، أوبوسائل أخرى[1].

كما أن التثنية في الدارجة الجزائرية شبه منعدمة إلى نادرا إلا في البوادي: "شريت نعجتين"، بينما المثنى في أعضاء الجسم صوري مثل: "ست يدين، عشر عينين، الرجلين"[2].

بينما لا يجد المبني لما يسلم فاعله إلا في النزر القليل وفي البوادي، مثل: "سرقت، غلبت، خدعت..." مع إشمام الحرف الأول ضمه"[3].

أما التأنيث في ضمائر الجمع المتصلة والمنفصلة فقد زال، ومنه ما هو في طرق الزوال في بعض النواحي.

---

[1]-ينظر: مختار نويرات، محمد خان، العامية الجزائري وصلتها بالفصحى (مشروع لدراسة لسانية الدارجة في منطقة الزيبان –بسكرة-)، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2005، ص132.
[2]-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص133.

كما نجد تحسنا في مستوى الخطاب العامي الجزائري في المنزل والشارع والمؤسسات العلمية والإدارية، فقلما نجد اليوم في المنزل من لا يفهم نشرة الأخبار، والتجمعات السياسية أو الفكرية، فالمجتمع الجزائري أغلبه شباب تلقى تعليم المدرسة، كما أن الأمية تراجعت إلى نسبة متدنية، ولا كن هذا لا يعني أن العربية الفصحى قادرة على أن تحل محل العامية، فلكل مجال مستواه وخصائصه، وما تعبر اللغة الدارجة من خلجات في القلب وما لها من أثر في النفس ومن إيحاءات وهالات محيطة بألفاظها ومعانيها لا يمكن أن نجده في الفصحى.

ومن الجدير بالذكر أن هناك تقارب بين العامية الجزائرية والفصحى، وأرجو أن نسعى إلى أن تكون الفصحى هي الوسيلة الوحيدة للتخاطب وذلك من أجل الرقي بالخطاب، فيؤسس تعليمها على قواعد علمية تجعلها سهلة المنال، فهي خير صلة بين الناطقين بها، وبينها وبين العاميات الأخرى، بشرط أن تكون مبسطة ومشتركة وخفيفة على المتكلم والسامع معا.

1.2-لغة الحوار المسرحي وأصوله:

إذا ابتعدنا قليلا عن إشكالية اللغة الحوارية للمسرح، وتطرقنا إلى لغة الحوار العام ودوره في التعبير عن الواقع، فإننا نجده يجسد المستويات الفئوية المختلفة لمجتمع ما، فالحوار DIALOGUE **"هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها الصراع"**[1].

الحوار المسرحي هو الذي يستطيع الممثل العادي –أي دون الكفاءة المتوسطة- أن ينطق به دون أن يتعثر أويتلجلج، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه في

[1]-لاجوس أجرى، فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشنة، دار السعادة الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص410.

مواضيع الخطأ، ومن أن يتكلم كلاما يكاد يكون خاليا من الروح وخاويا من الحيوية، أويرسل نغمات زائفة نفهم منها بأنه لا يفقه ما يقول، **"وأن يكون الحوار المسرحي أيضا ذلك الحوار الذي يستطيع منة خلاله الجمهور الذي كتبت له التمثيلية أن يفهم منه معظم ما ينطوي عليه من معان في الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار"**[1].

ويقول محمد مصياف في إطار الحوار المسرحي: **"إن الغاية من كتابة المسرحية كلها حوارا، هي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساسا عميقا بأن ما يشاهده أو ما يقرأه جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح"**[2]، وباعتبار أن للحوار كل هذا الشأن فلنعلم أن أهم أداة مؤثرة هي اللغة، **"فاللغة هي الصورة التي تتشكل بها فنون الأدب جميعا، باعتبارها مستودع عواطفنا وأفكارنا ووسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي"**[3].

كما يرى عثمان جلال: **"أن وظيفة المسرح هي الفائدة والمتعة"**[4]، فإن استخدام الحوار تختلف درجاته من مؤلف إلى أخر، ومن مسرحية لأخرى، فنجد أن مؤلفي المسرح عامة لا يسيرون على وتيرة واحدة من حيث البناء الحواري للمسرحية، فهناك بعض الأصول والقواعد يجب مراعاتها، نذكر منها على سبيل المثال:

---

[1]-توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية، القاهر، ط1، 2008، ص32.
[2]-محمد مصياف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1984، ص194.
[3]-محمد زكي العشماوي، المصرح أصوله واتجاهاته المعاصرة –مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1977، ص26.
[4]-توفيق موسى المولح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مرجع سابق، ص37.

1/ابتعاد المسرحية عن الحوار الفارغ والجاف: ونعني به كلك الحوار المملوء صخبا وضجيجا، والخالي من المعاني، فهدفه يكون فقط إبهار القارئ أو المستمع دون أن يترك له أثرا في نفسه.

2/الإيقاع والتوازن: وهو أساسي في الحوار المسرحي، من أجل أن تصل لغة الحوار لا إلا الأذن وحسب، إنما إلى أعماق المتلقي، فتدفعه لمشاركة الشخصيات المسرحية أرائها ومشاعرها.

3/مراعاة الأبعاد المادية والنفسية والاجتماعية: ذلك من أجل إبراز الأحاسيس والمشاعر، لأن الشخصية المسرحية كائن حي يكيف تصرفاته وسلوكه كما في الواقع.

4/عامل التركيز: حيث يجب أن تكون الجملة قصيرة ومركزة تمتاز بالحيوية والتدفق، وتترك في ذهن المتلقي إيماءات وإيحاءات تخدم العقدة والحل في بناء المسرحية.

5/حوار المسرحية عامة والكوميدية خاصة ليست مجرد وسيلة للترفيه والضحك فحسب، بل جعل هذا الضحك وسيلة فنية راقية، بهدف سام يسعى إليه، لأن الكاتب الكوميدي هو كاتب جاد في أساسه، وإنما توصل بالإضحاك ليجسم رؤياه[1]. ويحدد موقفه من قضايا مجتمعه.

والحوار ليس الكلام المنطوق على المسرح فحسب، **"بل هو الدلالات العميقة التي يخبئها النص، والحوار هو مفتاح الشخصيات والراسم لحدودها، وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعودا وهبوطا، وكل مكونات المسرحية من حبكة وأحداث وصراع ومواقف وطبائع**

[1]-ينظر: سمير سرحان، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987، ص13.

إنسانية متباينة، لا تبدو إلا من خلال الحوار"[1] الذي يلون كل العناصر لتحقيق عناصر الإبداع، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويبين المواقف، حيث يكون الأساس في تكون الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس، فهو كذلك الذي يعمل على إيجاد الجو العام الذي تحكى فيه المسرحية[2].

من خلال هذا التحليل يبرز لنا دور الحوار ولغته في التعبير عن المشاكل الاجتماعية والإنسانية التي يعانيها المجتمع، حيث يمكن للمخرج أوالممثل إيصال رسالته وغايته من نسيج لغوي تفاعلي.

إذا تطرقنا إلى اللغة، فيمكن اعتبارها ظاهرة تكشف من خلالها عن أكثر جوانب المسرح حساسية وأشدها تعقيدا وأوثقها ارتباطا بفنيته[3]، فلغة المسرح **"لغة ديناميكية درامية، يستوجب فيها إذابة الحدود اللاتواصلية صوب إيجاد مسافة إفهامية واضحة"**[4] بين الممثل والمتلقي.

فللغة دور في إبراز الشخصية المونودرامية وتجسيد فكرتها على خشبة المسرح، لهذا لابد أن تتناسب مع هذه الشخصية لكي تعبر عن مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني. ففي المونودراما يجب على الشخصية أن تعبر وتفسر لنا نفسها، وذلك عن طريق السرد وحوارها مع شخصياتها المستحضرة، فالحوار مهما كان نوعه **"مهمته رسم الحوادث وتلوين المواقف، بل هو الذي يعول عليه في تكوين الشخصيات، فلابد أن نعرف عن طريقه طبائع الشخصيات ودخائل نفوسهم"**[5]، فالشخصية هي وسيلة المؤلف المسرحي لترجمة أفكاره إلى حركة معبرة فوق الخشبة، فالشخصية المونودرامية المتكاملة **"ينبغي أن تقدم لنا**

---

[1]-محمد العبد، الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم –الأديب –المفكر –الإنسان، المركز القومي للأداب، القاهرة، دط، 1988، ص ص139-140.

[2]-ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1981، ص139.

[3]-ينظر: صلاح فضل، شذرات النص، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995، ص239.

[4]-أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004، ص21.

[5]-توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ت، ص141.

إنسانا متعدد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية، أو ما تفعله أو ما تلبسه أو تهمله، فلا تتناوله بالعمل أو الحديث"[1].

فنجد العديد من الكتاب قد أدركوا أهمية الشخصية، والدور الذي يمكن أن تتخذه في إثراء المونودراما، لذا اهتموا بها، واعتنوا برسم معالمها مركزين على أبعادها الثلاثة، البعد النفسي، والبعد الفيزيولوجي (الجسمي)، والبعد الاجتماعي، من أجل أن تكتمل صورة هذه الشخصية على نحو ينجح فيه الإيهام بأنها شخصية حية بفضل مشكلتها لواقع الحياة[2]، ولهذا فللغة دور أساسي في بناء الشخصية المونودرامية وحتى الشخصيات المستحضرة من أجل رسمها والتدرج بها، **"إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها ومستوى إحساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه"[3].**

فاللغة تقوم بوظيفة صعبة في التعبير عن الشخصية المونودرامية، **"وتأسيس الموقف الحاضر، وتوضيح الفعل الذي مضى، وتقدم الحدث أثناء الإشارة إلى المستقبل"[4]**، فعلى اللغة المسرحية أن تأتي تابعة للشخصية خاضعة لها، وهذا لخدمة المونودراما عموما وشكلا وأقرب لفهم المتلقي.

وعلى المؤلف في المسرحية المونودرامية أن يحدد الفكرة التي تريد إيصالها، وطبيعة الشخصية التي تعبر عن هذه الفكرة وأثرها المتوقع في الجمهور، سواء كانت تلك اللغة عامية أوفصحى، فعلى المؤلف أن يكون خبيرا بأسرار اللغة، لأنه لا يستطع أن يخصص في المسرح عامة وفي المونودراما

[1]-علي الراعي، فن المسرحية، دار التحير، القاهرة، (د ط)، 1959، ص57.
[2]-ينظر: توفيق اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مرجع سابق، ص67.
[3]-يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1998، ص40.
[4]-أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، ج1، 1998، ص217.

بوجه الخصوص إلا عن طريق التوفيق بين ما تقوله الشخصية على خشبة المسرح، والطريق التي يمكنها أن تتحدث بها، فيعرف كيف يضع الكلمات المناسبة في فوه شخصيته، فهذه الكلمات كفيلة بالكشف عن شخصيته، والكفيلة في نفس الوقت عن السير قدما بعقدة المسرحية[1].

لذلك تعتبر للشخصية المونودرامية دور مهم في إبراز المستويات الثقافية المختلفة للمجتمع، من خلال اللغة التي تبز مستوى كل فئة في هذا المجتمع، كما أن للغة دورها في تجسيد أحاسيس ومشاعر هذه الشخصية على الخشبة.

2.2-النص المونودرامي الجزائري بين الفصحى والعامية:

من أهم المشاكل والقضايا التي يعاني منها المسرح الجزائري هي تعدد لغة الخطاب فيه، حيث يدور نقاش واسع حول أداة هذا المسرح، هل ينبغي أن يكتب بلهجة عامية أم بلغة عربية فصحى. لأن العامية تعتبر لهجة الجماهير، **"ولأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم"**[2]، وهذا إضافة للغة الفرنسية التي توظفها شريحة من الشعب الجزائري في مختلف المجالات كتابة وتعاملا، حيث نجد ثنائية لغوية، بين الفصحى والعامية، وبين العربية والفرنسية، لذلك ظل الخطاب المسرحي الجزائري متذبذبا.

فكانت محاولة الكتاب الأوائل للمسرح الجزائري عبارة عن تعريب المسرح باستعمال الفصحى المعبرة عن الشخصية العربية الجزائرية، ولكن سرعان ما تبدل كل ذلك ودخلت العامية على النصوص الجزائرية بداية بمسرحية "جحا" لعلالو1926 وأصبحت لغة الخطاب المسرحي الجزائري، حيث لاقت

[1]-ينظر: توفيق اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مرجع سابق، ص84.
[2]-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975، ص237.

رواجا كبيرا وتفاعلا وهذا نرده لعدة أسباب، كظروف الجزائريين من جهل وفقر، لكن هذه اللغة ستنغلق على من لا يتكلمها أو يفهمها[1]، فتبقي النص المسرحي الجزائري داخليا وفي حدوده الإقليمية وتحرمه من الريادة العربية والعالمية.

إن هذا الإشكال جعل العديد من الكتاب ينقلون نصوصهم المسرحية من الفصحى إلى العامية أومن الفرنسية إلى العامية، حيث نجد مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين عرضت سنة 1969 بالفرنسية ثم عرضت بالعامية[2]، وقد تحول كاتب ياسين للكتابة بالعامية التي يفهما جميع الجزائريين في أغلبيتهم الساحقة[3]، ويرى علالو **"أن الفن ليس الكلام أو اللغة، بل الفن هو نقل الحياة إلى المسرح، وإن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاما وكذلك المسرح"[4]**، ولهذا كانت أغلب النصوص الجزائرية باللهجة العامية.

كما أن عشق اللغة الفصحى عند كتاب آخرين جعلهم يتمسكون بها، لذلك نرى النبرة الخطابية واللغة الاستعراضية في العديد من المسرحيات كمسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني، وكذا "المولد" لعبد الرحمان الجيلالي، أما اللغة أوبالأصح اللهجة العامية المطعمة بالفرنسية فنجدها في العديد من المسرحيات، كمسرحيات باشطرزي ورشيد قسنطيني وعلولة، ويصف أبو القاسم سعد الله لغة قسنطيني قائلا: **"ومن الأسف أن عامية مؤسس المسرح الجزائري رشيد قسنطيني قد أضرت باللهجة الجزائرية المشتركة، نظرا لما فيها من الغنة ومن**

[1]-ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمشكلة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص41.

[2]-ينظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي –نشأته وتطوره وقضاياه-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص112.

[3]-« Kateb Yacine, homme, un œuvre, un pays ». Entretien réalisé par Hafid Gafaiti, Coll.Voix- Multiples la phomic. Alger, 1986, p10.

[4]-سلالي علي، شروق الجزائر، مرجع سابق، ص10.

تعويج الفم والهبوط في التعبير أحيانا"[1]، وقد تأثر العديد من الكتاب المسرحيين بهذه اللغة وانتهجوا نهجها.

وبين هذا وذاك تنادي فئة أخرى من الكتاب باللغة الوسطى التي تجمع بين اللغتين (الفصحى والعامية)، والتي من خلالها يمكن أن نسير بخطابنا المسرحي إلى الرقي والإبداع والعالمية.

إن غاية الصراع بين الفصحى والعامية ربما تكون في إيجاد الأسس التي يستند عليها الخلاف والرأي فيها، فالنص المسرحي الجزائري عموما لم يكن بمعزل عن هذا الصراع، بل إن الكتاب الجزائريين أكثر من عانوا من هذا الصراع.

فالعامية الجزائرية هي خليط بين العديد من اللغات كالفرنسية والإنجليزية والإسبانية وحتى الأمازيغية، كما أنها تتفرع إلى عدة لهجات متعددة، فالشرقي لا يفهم الغربي والغربي هو الآخر لا يفهم لهجة الصحراوي....، وفي إطار هذا التعقيد اللغوي، تتضح لنا المشكلة اللغوية التي تعاني منها النصوص المسرحية عامة والمونودراما بوجه الخصوص، فأيها الأنسب في كتابة المونودراما؟ وما هي اللغة التي سترفع من مستوانا الثقافي؟

فمذ القدم عاش الأدب الفصيح جنبا إلى جنب مع الأدب الشعبي، والمسرح كما هو معلوم فن يختص عن غيره من الفنون الأدبية بالإلقاء، لأن الكاتب يكتب نصه ليعرض، فالأصل في الفصحى القراءة والأصل في العامية الإلقاء شعرا ملحونا كانت أو قصصا أو مسرحا.

إن الفصحى هي اللغة الائتلافية التاريخية التي تجمع العرب وتهيئ لهم التكاتب والتخاطب والتقارب، بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذلك واختلاف

[1]-أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج5، ص423.

حظوظهم من الإتقان[1]، وفي هذا الصدد يقول طه حسين: "**إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فمن يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة**"[2].

وقبل الخوض في اللغة المستعملة في المونودراما لابد لنا أن نعلم تاريخ اللغة في المسرح الجزائري، فيعتقد أن مسرحية "نزهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق في العراق" لكتابها إبراهيم دانينوس وهي أول مسرحية عربية، كانت لغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، أشعارها على نمط ألف ليلة وليلة، اعتمد الكاتب فيها أسلوب الموشحات[3]، فهذه المسرحية عبارة عن أشعار اتكأ عليها المؤلف في كل مشاهد المسرحية "**يعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبة والحكم**"[4].

فهذه المسرحية كانت مزيجا بين الفصحى والعامية، فالفصحى هي أداة التعبير في المسرحية، وهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصورا فنيا ونفسيا وفكريا ناجحا، أما العامية هي الأخرى تعتبر كيانا لغوي يوافق كيانا سياسيا أوحيزا جغرافيا أوشريحة بشرية، ويجعلها تلتقي وتشترك في خصائص عدة باعتبار أصولها التاريخية وباعتبار مجاورتها للفصحى، ثم باعتبار ما يعرض بينها من الاحتكاك المباشر[5].

ولكن بعد زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر وتقديمها مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" واللتان كتبتا بالفصحى[6]، لم تجد المبادرة

---

[1]-ينظر: أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ص423

[2]-تدم مقلا، قضايا مسرحية، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، (د ط)، 1995، ص12.

[3]-ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة،ط1، 2006، ص122.

[4]-صالح لمباركية، المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص28.

[5]-ينظر: نهاد الموسى، قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث، دار الفكر، عمان، ط1، 1987، ص79.

[6]-ينظر: أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ج5، ص422.

خاصة من جمهور العامة الذي لم يجد المتعة في عروض تلقى بالفصحى والتي لا يفهمها الكثير منهم، فالمسرح الجزائري ارتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، والتي تتفاعل مع اللهجات العامية ومع المسرح الفكاهي الذي يكون عاميا وممزوجا بالغناء والرقص.

أما في المونودراما فكان أغلب الممثلين هم من اضطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النص المونودرامي، حيث كانت بعض النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابتها في وقت لاحق[1]

إن انعدام ثقافة الجمهور هو السبب الذي جعل كتاب المونودراما يكتبون بالعامية، ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم، ومنشأ هذه القضية أن هناك صداما حادا أثير بين التعريب وخصومه في الجزائر، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون قيام مسرح للشعب يعتمد على اللغة العربية، وإنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة[2]، بما أن المونودراما تصور الواقع المعاش، فقد ساهم ظهور التيار الواقعي الذي يدعو للتصور الصادق لحياة الأوساط الشعبية، ويجب التعبير بنفس لغة هذه الأوساط[3].

كما يرى أحمد رضا حوحو أن الوسيلة الوحيدة للتخاطب بين مختلف الطبقات الاجتماعية هي العامية، حيث يقول: **"ربما يسعر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتب أو استجلاء جملة من صحيفة،ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر**

[1]-ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص460.
[2]-ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص239.
[3]-ينظر: دليلة سلام، واقع اللغة في المسرح الجزائري، المسار المغربي (أسبوعية ثقافي)، عدد 20 سبتمبر 1988، الجزائر، ص33.

عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية"[1]، فالعامية هي الأنسب للمونودراما لأن الجمهور يجد فيها راحته وعفويته.

إن علولة الذي يعتبر أول من أوجد المونودراما بمفهومها الحديث، لم يشذ عن معاصيه من كتاب العامية، فمونودراما حمق سليم كانت بلغة عامية محكمة وسهلة، حاول من خلالها التعبير عن الواقع الجزائري، ولكن تبقى عامية علولة قريبة من الفصحى، فهو لم ينزل إلى العامية المبتذلة الساجذة، ولكن كان يسعى لتأسيس وتأصيل المسرح الجزائري، بلغة بسيطة بعيدة عن التكلف والتصنع تحاكي الواقع، ويمكن لأي جزائري أو مغربي أن يفهمها دون عناء ويتفاعل معها.

فالمونودراما الجزائرية تختلف عن غيرها، فإلى جانب الازدواجية في اللغة بين الفصحى والعامية، فهناك ازدواجية أخرى بين العربية والفرنسية، حيث أن هذه الازدواجية **"لا يمكن الهروب منها عند رواد المسرح الجزائري وهذا لاعتقادهم أنها مجاراة لمقتضى الحال والصدق والتعبير وعكس الواقع دون تزييف، وبما أن المسرح ولد بين أحظان المجتمع فلابد للغة أن تكون صورة له"**[2]، فنجد مونودراما فاطمة لمحمد بن قطاف قد امتازت بلهجتها العامية العاصمية، فكل نص مونودرامي واكب لهجة المنطقة بين الشرق والغرب.

إن أكبر إشكال يواجه المونودراما، أن يشعر المتفرج أن اللغة موجهة له مباشرة، حيث لابد أن تعبر عن الشخصية المونودرامية، فيجب اللغة أن تمتاز بالدقة ومحاكاة للواقع دون تصنع أو تكلف، فلا يمكن لمونودراما تمتاز لغتها بالتجريد والفلسفة أن تجري على ألسنة بسطاء من عموم الناس ثم نقول عنها أنها تحاكي الواقع، فالواقع يعكس البساطة والعفوية، ولا تهم اللغة فيما بعد إن كانت عامية أو فصحى.

[1]-محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1984، ص202

[2]-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2005، ج2، ص156.

وبين مناد بالفصحى وأخر بالعامية، نجد دعاة اللغة الثالثة، حيث يراها أنصارها اللغة الأمثل للمسرح الجزائري عموما وللمونودراما بالوجه الأخص، **"فهي لغة مبسطة تفهم في كل مناطق الوطن وحتى البلاد العربية، يفهمها الشرقي والغربي والصحراوي والريفي، ومن خلالها نستطيع رفع العامية قليلا إلى مستوى الفصحى مع محافظتنا على جماليتها التي يتذوقها كل شخص من أي بيئة من ربوع الجزائر، وفي هذه الحالة يجب أن نتخلص من كل العبارات والكلمات ذات الصبغة المحلية البحة، وقد دعا توفيق المدني إلى الارتفاع بالعامية إلى مستوى الفصحى لقلة من يفهم هذه بين العمال والمتعلمين بالفرنسية فقط، ودعا إلى إيجاد عربية وسيطة في البداية بين العامية والفصحى"**[1]

ويرى نور الدين عمرون **"إن تعميم اللغة العربية على كل العروض المسرحية فجأة مستبعدة كفكرة، لأن العرض المسرحي يعتبر ناجحا عندما تصبح التلقائية عند الممثلين، ومن الصعوبة حاليا أن نجد كل الممثلين الجزائريين يتقنون الفصحى رغم خبرتهم الطويلة في التمثيل"**[2].

فانتشار العامية جاء مع مسرح الهواة حيث نجد العديد من المونودرامات كتبت بها ، لأنهم اعتبروها الأنسب للتعبير وسهولتها في الكتابة ووصلا للعامة من الناس.

3-الكوميديا في المونودراما الجزائرية وعلاقتها بالمتلقي:

يحدث الضحك تطهيرا على مستويين، اجتماعي ونفسي، فهو يجعلنا ننسى معاناتنا اليومية ونلقي بها بعيدا ولو بشكل مؤقت، كما أن الضحك يعد ملطفا لتيار الحقد، والذي ما يكون بين أفراد المجتمع الواحد.

[1]- أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ج5، ص422.
[2]-نور الدين عمرون، بحث في المعرفة والفنون المسرحية، لغة المسرح الجزائري، الإبداع، الترجمة والاقتباس، ص42.

إن الضحك حالة تعبيرية تنتج عن طريق التنكيت، فهو **"ظاهرة تجمع بين اللهو الحركة واللعب، وقد يكون وسيلة لإطلاق طاقة نختزنها في داخلنا وندخرها لمواجهة المواقف الجادة في الحياة، ونحن نطلق هذه الطاقة في صورة ضحك حين يتبين لنا أن الحياة ليست بهذه الجدية والخطورة ولا يلتزم لها هذا لتحفز والانفعال، فنضحك لأننا أخذنا المسائل بكل هذه الصرامة التي لا لزوم لها "**[1]، ومن هنا يمكننا طرح التساؤلات التالية،: ما علاقة الضحك بالشخصية المسرحية والمونودرامية؟ وعن ماذا يعبر؟ كيف كان تحليل علماء النفس لهذه الظاهرة؟

يعتبر الفيلسوف فرويد الضحك **"فرحا منعشا للنفس، ويوازيه بمباراة للأطفال"**[2] كما يوضح أيضا **"أن الضحك امتداد للشفاه، وينتهي حال انتهاء صلاحيته روحا للدعابة والفرح والسخرية"**[3]، فهو يظهر من خلال تغير في معالم الوجه وينتهي عندما ينتهي السخرية والتنكيت، كما يبين فرويد بين ثلاثة أنواع من الضحك وهي النكتة، والكوميك، الفكاهية، وذلك من خلال المواقف الطريفة التي تمر على الإنسان في الحياة اليومية، وهذا ما يصفه برنارد ماندیفل إذ يقول **"إننا نضحك في الكوارث، إما أن نضحك على الآخرين أوأن نشفق عليهم، وذلك تبعا ما نكنه لهم من مشاعر، سواء كانت مشاعر استخفاف أم عطف"**[4]. فالضحك على مواقف لا يستحسن فيها الضحك قد تؤدي إلى اختلاط المشاعر وتناقضها، فنحن نضحك ولكن في الوقت نفسه نشعر بالشفقة على شخصيات وضعت في مواقف لا تحسد عليها.

---

[1]-د. لطفي الشربيني، مقال "الضحك.... خير علاج"، يرجع إلى الموقع www.alazayem.com

[2]- A.W.S Zafran et A.Nysenholc. : Freud et rire. Métailié. Paris. 1994. P44

[3]- Ibid ,p33.

[4]-ت.ج.ا. نسلن، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، تر: ماري إدوارد نصيف، مر: د.أمين حسين، الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د ط)، 1999، ص08.

كما يرى العالم والمحلل النفسي **إيريك سمادجا "أنه يمكن اعتبار الضحك نمطا من أنماط التواصل اللاشفهي، فهو تواصل بصري من خلال الإيماءات الوجهية التي توافقه، وتواصل صوتي من خلال تنغيماته"[1]**، فالضحك يعبر عن ترابط وتواصل الأفراد دون كلا أو لفظ، وكال هذا من خلال تعابير الوجه الإيماءات والقهقهة.

كما يخلص هيغل بأن **"العنصر المميز للضحك والانشراح اللامتناهي، والذي يقابل تناقض الخبرات نفسها، بدلا من عرضها على المؤسفة القاسية"[2]**، الأفكار المتناقضة عن الواقع المر هي التي تولد الضحك، فالإنسان بطبعة يشعر بالسرور عندما يكون غير مقيدا وحرا، فيضحك على المواقف التي يكون فيها فالضحك يكون نتيجة التناقض الموجود بين المفهوم والمعنى الذي يقدمه هذا المفهوم.

كما يتحدث برغسون عن الضحك **"بأنه إنسان أو شبيها بما هو إنساني، وإنه ينشأ بين الناس وهم مجتمعين، وإنه لا يحدث إلا حين نكف عن التأثير، فإذا تعاطفنا مع أي عيب فذلك يكون منبت المأساة وأن يتسم بالتصلب ضد الحياة الاجتماعية ممن يسير في طريقه آليا من غير أن يعنيه الالتفات للآخرين يكون مضحكا، وما وظيفة الضحك إلا أن يعاقب فهو له وينشله من الحملة"[3]**، فعلاقة البشر فيما بينهم هي عامل أساسي للضحك، فاتجاهنا نحو الأخطاء الإنسانية، يؤدي غالبا إلى عدم الاكتراث والضحك.

ويفند ميلنان قائلا **"ينجم الضحك في عن كل ما يدخل في نطاق السخف والحمق، وفي الوقت نفسه نشعر أنه عادي ومألوف لنا"[4]**، فالضحك ينتج عن

---

[1]-أديب محمد الأشقر، "الضحك.... هل نأخذه عل محمل الجد.."، مجلة العربي، ع511، جويلية، ص ص97-98.

[2] - A.W.S Zafran et A.Nysenholc : Freud et rire op, cite, p237.

[3]-أحمد صقر، المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الاسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999، ص30.

[4]-لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، 1998، ص19.

طريق الاستخفاف والسذاجة، كأنها فرصة ننتظرها طويلا كي ننسى همومنا بالضحك على المواقف التي تعاني التناقض والنقص.

وهذا ما يؤيده أرسطو بقوله **"الضحك يوم على النقص والتشويه والاختلال المفاجأ، إنه جزء من القبح لأنه عيب خاص، أو قبح لا يضر ولا يؤلم، وبذلك القناع الهزلي الذي يلبسه المهرج مضحكا، لأنه تشوه بدون ألم، يشعنا بالاختلاف المفاجأ وهو الأمر الذي يجسده موضوع فن المهزلة أو الملهاة أو الكوميديا"**[1]، فأرسطويرى أن الضحك ينبعث من النقص والتشويه، اللذان هما عيب خاص.

إذا ما تطرقنا إلى الشخصية الكوميدية نجدها تتميز بحركات وأسلوب مضحك، ذات مظهر خارجي ساخر من أجل إضحاك المتلقي، فالشخصيات المسرحية تردد العديد من المواقف، كضعف الشخصية، أو نقد المجتمع فتنبه المتلقي من الأخطاء الموجودة حوله، ولهذا **"يقدم لنا الممثل أثناء أداءه للشخصية الكوميدية نموذجا واضحا من سخافات وحماقات رجل تعتبره الكوميديا موضوعا للسخرية، وحين يؤدي هذا الممثل دوره، فإنه يكشف للمتلقي عن هذا النموذج الذي تعود على وجوده في مجتمعه"**[2]، فالشخصية من خلال الكوميديا تنتقي صفات وأفعال شخوص يعيشون في المجتمع الواقعي، وبعد هذا تقوم بإضافة صبغة فنية وجمالية، فكتشف للمتلقي مجوعة نماذج تعيش معه في مجتمع واحد، وذلك بلفت الانتباه عن طريق عرضها على خشبة المسرح، فالشخصية الكوميدية **"تقوم دائما برفع القناع عن زيف الشخصيات التي تنطوي عليها عيوب معينة"**[3]، فهناك شخصيات تنفر من سلوكها أفعالها، فتجسد

[1]-د. عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستطيقية (دراسة تحليلية وماهية الضحك الهزلي فنيا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص35.

[2] - Alain Couprie, le téatre texte damaturgie histoire, Armend Colin, Paris, 2 september 2009, p86.

[3]-عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1998، ص79.

الشخصية الكوميدية هذه السلوكات، ولهذا هي **"تبقى على مستوى الحياة اليومية، إنها تمنحنا بصائر ليس فيما يخص الأزمات المطلقة للحياة الإنسانية وأسمى الانفعالات المرفقة بها، لكنها، على أية حال بصائر في عمق سلوكيات وأساليب المجتمع وفي نقاط الضعف الصغيرة والأطوار الغريبة للسلوك الإنساني"**[1]، فالشخصية الكوميدية تعرض لنا أفعال الخنوع من المجتمع والتي لا يقبلها الفرد، فتشرحها وتعرضها للتعرية، فتبعث نقاط الضعف وتعرضها للمتلقي، بطريقة مضحكة وغير مؤذية **"فمن خلال تنويهها بالقبائح والعيوب وتمثيلها الناس أدنى مما هم عليه في الواقع، ترمي إلى إثارة السخرية والضحك وتنبه للنقائص البشرية للاعوجاج فيها"**[2]، فكل شخص مهما كانت طبيعته يعاني من نقص وعجز تبينه لنا الشخصية الكوميدية بواسطة لغتها وحورها وسلوكها، ومن أجل إبراز ذلك يتطلب من الشخصية البراعة والذكاء في تمثيل الشخصيات على المسرح، فتتقمص الدور الذي يندمج مع المتلقي. فليس من السهل أداء الكوميديا ما لم يقتنع الممثل بالشخصية التي يؤديها، فيجب أن يكون كل دور بما يناسب الشخصية، حتى لا يكون خلل أثناء التمثيل على الركح.

ومن أجل كل هذا يجب أن تكون للشخصية الكوميدية **"خفة الدم في مقابل عكس ذلك في الوسط المحيط. حركة متدفقة ظاهريا في مقابل جمود أو سكون اجتماعي. إدعاء لفظي أو هيئي أو حركي دون تأهيل فكري أو ذاتي أو دون مقابل مادي عملي متواز مع ذلك الادعاء، آلية ذاتية في اللفظ أوفي الحركة أوفي فكر أوفيها جميعا في مقابل بشرية اجتماعية. سوء فهم مقابل العكس. أن تكون طرفا في قضية مغلوبة"**[3]، هذه بعض الصفات قد تساعد الشخصية الكوميدية على التأثير في المتلقي، ويعتبر الاعتراف بالخطأ من أهم الصفات، فهي

[1]-ماتن اسلن، تشريح الدراما، تر : أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987، ص86.
[2]-د. عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستطيقية، مرجع سابق، ص35.
[3]-أبوالحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، 2004، ص254.

تسعى لتصحيح هذا الخطأ، وذلك بعد **"أن يتلقى البطل الكوميدي درسا يعيده إلى مكانه"**[1]، وهذا ما نفعله في حياتنا اليومية عند ارتكاب الأخطاء فنقوم بتصحيحها، فالشخصية الكوميدية تبين للمتلقي كيف يجتنب مشاكله باستعمال رموز أو خطاب مباشر، وإلى جانب هذا **"فالبطل الكوميدي هو نموذج طباعي لا نتخلص منه ولا يكون مهانا. في البداية هو مسموح لرؤية العقاب وهذه الإماتة كتجلي لنوع من التراكيب المشتركة للتنظيف أو التطهير"**[2]، فالشخصية تتراجع عن خطئها بعدما تكشفه وتتوب عنه، كما أنها عكس الشخصية المأساوية ليست دامية، بل تواجه كل أخطائها وتتنازل عنها وتسترجعها إما بخنوع لتلك الآثام أو إقرار بالذنب والندم وهذا كله من أجل التطهير النفسي، ف**"البطل الكوميدي لا يفقأ عينيه ولا ينتحر، فلا مجال للتخلص منه نهائيا، وإنما نستعيده بتوبة وبمذلة، مضرعا من آثامه أخطائه، كشيء من التنظيف الداخلي"**[3].

تبين الشخصية الكوميدية لنا النقائص البشرية وتجسدها بطريقة مضحكة من دون أن تثير في المتلقي إحساس بالألم، خصوصا إذا كانت الحالات الممثلة تمثل واقعا من المجتمع، وتقدم في النهاية حلولا يمكن الاستفادة منها في الواقع الحياتي، فهدف الشخصية الكوميدية إرضاء المتلقي واستثارة ضحكه من خلال نماذج من البيئة الاجتماعية.

تعتبر الشخصية الهزلية جزء من الكوميديا، فهي أيضا تأخذ من **"البيئة العادية دونما تكبير وأناس الشارع المعدمين العاديين.... فهي تجمع بين الخيالات المباشرة الهوجاء وبين حقائق الحياة اليومية البليدة"**[4]، ولكن تقدم الشخصية هزلها يجب أن تتمتع بالهزء والسخرية وبطريقة مبالغة فيها عن الحياة

[1]-سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص71.
[2]-طامر أنول، سيكولوجية الهزل والموت عند يونسكو، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، السينيا، 2001/2000، ص58.
[3]-المرجع نفسه، ص58.
[4]-إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1969، ص246.

اليوميـة، فالشخصـية الهزليـة تضـع تصـورات مواضـيع مسـتوحاة مـن المجتمـع، فهـي دائمـا تـود إبـراز **"المواقـف المتناقضـة مـن المسـتوى النفسـي الـداخلي إلـى المسـتوى الحركـي الخـارجي بمعنـى أن يكـون لزنهـا السـائد حركيـا ظاهريـا مبالغـا فيـه"[1]**، فالشخصـيات تقـدم مجموعـة مـن المواضـيع والحـالات المتناقضـة، تعكـس مـن خلالهـا الشـعور الـداخلي إلـى شـكل ظـاهري عـن طريـق المبالغـة المفرطـة فـي الحركـة والإيمـاءات، وهـذا يمكـن **"يمكـن للحركـة الجسـدية أن تتمشـى مـع الحركـة النفسـية فهي إما تترجمها أو تأكدها أو تفسرها أو تعلق عليها"[2]**.

كمـا أن البطـل الهزلـي يجـب أن يكـون **"خفيـف الـدم إلـى أبعـد الحـدود... ولا تنبـع خفـة دمـه فقـط مـن قـدرة الممثـل الـذي يلعـب دوره علـى إثـارة الضـحك بحركاتـه ولوازمـه وإنمـا أيضـا مـن المواقـف الجزئيـة داخـل المسـرحية الهزليـة أي سلسـة التناقضـات التـي تقـع بـين البطـل والعـالم المحـيط بـه"[3]**، فالشخصـية الهزليـة يجـب أن تكـون خفيفـة الظـل بطريقـة مبالغـة فيهـا، مثيـرة للإضـحاك بواسـطة التنكيـت والتلاعـب بالألفـاظ، والاسـتعانة بمواقـف مضـحكة تسـتثير المتلقـي، ولكـن هـذه الشخصـية **"لا تهـدف دائمـا للإضـحاك فقـط، بـل إنهـا تقـوم بوظيفـة النقـد والـدعوة والإصـلاح"[4]**، فموضـوع ومغـزى المسـرحية هـو الهـدف الأول الـذي تنـوي الشخصية إيصاله.

فالضـحك لـيس غايـة فـي حـده ذاتـه، وإنمـا وسـيلة للتغييـر الـذي تهـدف إليـه الكوميـديا بالدرجـة الأولـى، فالشخصـية الكوميديـة قويـة بأفعالهـا الجـادة، مهمتهـا متعـة المتلقي من خلال طرح قضايا المجتمع.

---

[1]-د.محمد عناني، فن الكوميديا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص79.
[2]-د.سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، مرجع سابق، ص71.
[3]- المرجع نفسه، ص83.
[4]-سراج الدين محمد، النوادر والطرائف الفكاهية في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص05.

ولهذا اهتم كتاب المونودراما الجزائريين بالشخصية الكوميدية وتوظيف الفكاهة، لأنهم اعتبروا المتلقي الجانب الأساسي فالعمل المونودرامي والأساس في تحريكه، فالمتلقي هو عبارة عن مجموعة من المشاهدين يضم مختلف فئات المجتمع، وله دور أساسي في نجاح أو فشل العرض المونودرامي، فإذا كان عرض الشخصية المونودرامية يتلاءم مع مشاعر وأحاسيس المتلقي، فهذا يخلق اندماجا بينهما فعلى الكاتب الجزائري انتقاء أكثر **" كلمات لها حظ في إضحاك الجمهور، وتلك التجربة العادية التي أمكن بفضلها اكتشاف سيكولوجية الجمهور"**[1]، فعلاقة الشخصية المونودرامية بالمتلقي علاقة وطيدة لا يمكن الفصل بينهما، لذا حرص الكتاب الجزائريون على إضافة على إضافة ملامح وأشكال لشخصيتهم المونودرامية لتخلق لدينا ألوان ونبرات لم يتوقعها المتلقي، فيمكننا القول أن **"الممثل بلا متفرج أشبه بطائرة على الأرض كل ما فيها على ما يرام، ويبد أنها تتحرك كأي سيارة، وعندما يدخل المتفرج المسرح، تنمو للممثل أجنحة ويحلق"**[2]، فعلى الشخصية المونودرامية أن تثير انتباه المتلقي بأدائها لدورها وحركاتها وإيماءاتها، وتغير نبرة صوتها للفصل بين الشخصيات المستحضرة **"وعلى الممثل في الكوميديات الحقيقية أن ينظر طويلا لكي يظفر بضحكة من الجمهور، وهو واثق من الحصول عليها... وأن الجمهور سوف يضحك من موقف الصمت الذي إلتزمه الممثل إن صح التعبير...وعلى الممثل أن يجع نبرات صوته تهتز اهتزازا انفعاليا"**[3]، فعلى الممثل في المونودراما أن يستخرج كل شحناته النفسية على شكل انفعالات تظهر على المستوى الفيزيولوجي من أجل إثارة المتلقي، فنجد مثلا **فلاق** أثناء خروجه إلى الجمهور يبدؤون

[1]-إشلي ديوكس، الدراما، تر : محمد خير، مر: عبد الرحمن بدوي، عالم المعرفة، (د ط)، (د ت)، بيروت، ص149.
[2]-ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص306.
[3]-إشلي ديوكس، الدراما، مرجع سابق، ص150.

بالضحك مباشرة وفي كل المواقف التي يقدما في عمله المونودرامي، فيؤثر في نفسية المتلقي ويخرجه من الحالة الشعورية التي كانت تثقل كاهله.

ولهذا فإن لرد الفعل الإيجابي من المشاهدين أثر على الممثل، وكذا لرد الفعل السلبي، فإن لم يضحك المشاهدون على النكات، فإن الممثل سيقوم غريزيا بإلقائها بتلميح مكشوف، مشدد عليها، مشيرا بإشارة أوضح أن ما يقدمه ويقوله مضحك[1]، فبفضل المتلقي يسعى الممثل المونودرامي لإخراج كل ما بجعبته، فبإضحاكه يعلم أن الفكرة قد وصلت، وإذا لم يضحك فيعمد إلى إظهار الموضوع مباشرة وبصورة واضحة، لكي يتجاوب معه ويشاركه في التمثيل. ولذلك فعلى كاتب أوالمخرج وحتى الممثل المونودراما أن يضعوا في حسبانهم المتلقي لأنه العنصر الأساسي للعرض.

يقول مارك كونللي: **"إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين والمتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح فرصة النجاح لمسرحية، ما هذا الاتحاد بين الجانبين، وكلما كان الكاتب ماهرا في الفن.. كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد فيجري في عروقه هينا لينا"**[2]، فحسب هذا الرأي فإن نجاح أي عرض وخاصة المونودراما الجزائرية تتطلب الاتفاق بين الجمهور والشخصية المونودرامية الذي يعمد إليها الكاتب، ولهذا عمل العديد من كتاب المونودراما في الجزائر وعلى رأسهم علولة إلى لفت انتباه المتلقي من خلال تقديم حكايات من أوساط الشعب وكذا الخطاب السردي.

إن العلاقة الموجودة بين الشخصية المونودرامية والمتلقي عن صلة تكميلية، فعلى الكاتب في المونودراما أن يحسن انتقاء المواضيع التي تعبير عن بيئة المتلقي، ويقدما بواسطة الشخصية المتفردة على المسرح، لذا نجد الكاتب

[1]-ينظر: مارتن إسلن، تشريح الدراما، مرجع سابق، ص28-29.
[2]-أحمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مرجع سابق، ص13.

الجزائـري **"يهـدف إلـى تسـلية الجمهـور، إلا أنــه لا يـنس أن يقدمــه لــه الــدرس الأخلاقــي فــي إطــار العلاقــات الاجتماعيــة"**[1]، إضــافة إلــى اســتعمال المواقــف المضحكة من أجل الترويح عن نفسية المتلقي.

وعليـه فالكاتـب والمخـرج الجزائـري فـي فـن المونودرامـا كانـت لـه مهمـة تـرك المتلقـي يغـوص فـي كـلام الشخصـية المونورامية دون الضـغط عليـه وإشـعاره بالملـل، وهـذا مـن خـلال قـص الحكايـة بصـورة فنيـة وجماليـة، فيبـدأ المتلقـي بصـياغة هـذه الحكايـة وفـق نظرتـه وخيالـه، فأثنـاء عـرض الشخصـية المونودراميـة للعديـد مـن المواقـف **" المشــاهدون يتعرفــون علــى أنفســهم ويتخــذون مــواقفهم"**[2]، فالكاتـب الجزائــري يغــوص فــي أعمــاق مجتمعــه فيســتلهم منهــا شخصــيته ومواضــيعه، ليعرضها على المتلقي بصورتها الحقيقية لمواجهة المشاكل في الواقع المعاش.

بـالرغم مـن أن المتلقـي يختلـف مـن حقبـة زمنيـة لأخـرى، إلا أنـه يحـب دائمـا الضــحك مــن أجــل الــتخلص مــن مكبوثاتــه وتراكماتــه، **"والجمهــور فــي جميــع الأزمــان –أيــا كــان مســتواه، ســواء كــان ســطحيا ســهل الإرضــاء، أو قاســيا يتعــذر إرضــاؤه- يتــوق دائمــا إلــى مشــاهدة أو ســماع مــا يثيــر الضــحك، والضــحك بــأقوى معانيــه ومــن الأعمــاق"**[3]، فـالمتلقي نوعـان، نـوع هـين وسـهل إقناعـه ونـوع آخـر يصــعب إقناعــه، وعلــى الممثــل فــي المونودرامــا أن يعمــل علــى إقناعهمــا كليهمــا، ببراعته في التمثيل والإضحاك.

ومــن هــذا نجــد الكاتــب الجزائــري ينتقــي شخصــيته المونودراميــة مــن البيئــة الاجتماعيـة فهـو **"يعـرف قرائنــه فــي المجتمــع، ومــا كــان عليــه إلا أن يرتقــب حركــاتهم وســكناتهم، ثــم يســجل أقــوالهم وتعليقــاتهم، وكــذلك أقــوال وتعليقــات المحيطــين بهــم،**

---

[1]-فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1988،ص87.
[2]- عبر القادر علولة، ديوانه أعماله الكاملة، ج2، الأقوال، الأجواد، اللثام، صدر بدعم من وزارة الثقافة، مطبعةACP، وهران، 2009، ص466.
[3]-لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص27.

ليصل إلى تصوير شخصية هزلية تثير الضحك في نفوس الجمهور الذي يطيب له دائما أن يجد في شخصية القصة انعكاسا حيا لما يراه كل يوم"[1]، لذا نجد العديد من الكتاب الجزائريين يحتكون بأشخاص من بيئتهم لمعرفة أسلوب عيشهم، ما يدفع بهم لخلق شخصيات تهكمية وهزلية كوميدية، تثير في المتلقي الضحك، ويضعونها بلهجتهم، فالمتلقي لجزائري **"لا يقرأ النصوص المسرحية ولا يرتاد قاعات العرض إلا للتسلية والترويح عن النفس"**[2]، وهذا راجع لمعاناة الشعب الجزائري، ومآسي الحرب والظروف الصعبة، فأصبح همه الأول توفير الأمان والراحة ولقمة العيش.

اهتم الكاتب الجزائري من خلال المونودراما إلى **"دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض"**[3]، فيقحم المتفرج في العرض المونودراما ويشارك فيه من خلال محاورة الممثل له، وبهذا يخرج من قوقعته وينسه معاناته ولولوقت قصير. مشاركة المتلقي جاءت نتاج تأثر العديد من الكتاب الجزائريين ببريخت الذي يرى **"بأن وظيفة المسرح المتمثلة في المعالجة النقدية للمشاكل الحياتية بغية تغييرها، هي السبيل لبلورة شكل درامي خاص يتلاءم والوضع الاجتماعي الناشئ... بريخت بهذا لا يستخدم الكتابة الدرامية واسط بل يوجه مسرحه حيا لمشاهدة الأحياء"**[4]، حيث نشاهد في غالبية المونودرامات الجزائرية هدم الجدار الرابع بين الممثل والمتلقي، فبعض المخرجين ارتأوها أفضل وسيلة للوصول للهدف، ولولا وجود المتلقي فلن يكون هناك لا نص ولا عرض ولا استمتاع.

---

[1]- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق ، ص28.

[2]-هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، 2004، ص14.

[3]-د.فؤاد وهبة، الأدب المسرحي العربي- العودة للجذور في الفنون المسرحية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008، ص20.

[4]-عبد الجبار خمران، مقال "برتولد بريخت وشعرية التغيير" يرجع إلى موقع . www.yahoo.fr

يقــول بلاســكو: **"عنــدما يحبــذ إعطــاء المشــاهد متعــة حســية، وابتهاجــا وراحــة، مــن خــلال أفعــال دراميــة، هــي صــورة لمــا يحــد للبشــر، ومــا يعتمــل فــي نفوســهم مــن صــراع وباســتخدامهم حــوار يتفــق مــع مــا يجــري مــن أحــداث"[1]**، فالكاتــب الجزائــري يريــد أن يتــرك حريــة اســتمتاع المتلقــي بــالعرض المونــودرامي، الــذي يعبــر لــه عــن واقعــه المعــاش مــن مشــاكل وصــراعات داخليــة يعــيش فــالمتلقي **"لا يكتفــي بالاســتمتاع بــالعرض فحســب بــل يــتمعن فــي الأحــداث الجاريــة فــوق المنصــة، مقارنــا بينهــا (الأحــداث) وبــين واقعــه الاجتمــاعي ويحــاول أن يقــدم استفســارات لمــا شــاهده، ويبلــغ المعلومــات التــي تلقاهــا والصــادرة عــن إشــارات العــرض إلــى وســطه الاجتمــاعي، عائلتــه، أصــدقائه"[2]**، فكــل مــا يشــاهده المتلقــي فــي المونودرامــا نــابع مــن الثقافــة الجزائريــة، فهــو عنــد المشــاهدة مباشــرة يحــاول أن يقــارن بمــا هــو موجــود فــي بيئته، خاصة إذا كان العمل المونودرامي يبهج شعوره النفسي.

ومــن خــلال ردود الأفعــال التــي يحــدثها الجمهــور فــي قاعــة العــرض بطريقــة مباشــرة أوغيــر مباشــرة، تجعــل مــن الممثــل يتــرجم حضــارة ووعــي ثقافــة هــذا الجمهــور إلــى أشــكال فنيــة مناســبة[3]، وباعتبــار المتلقــي مــن أهــم عناصــر العــرض، نجــد المخــرج الجزائــري يوليــه اهتمامــا كبيــرا، ولكــن تختلــف الطبــائع والمســتويات الثقافيــة مــن شــخص لآخــر، لــذا يجــب إرضــاء الكــل بطريقــة مناســبة لــه، ليشــترك فــي العــرض دون تردد إذ.

"يعــد طرفــا أساســيا فــي اللعبــة المســرحية المقترحــة، وهــم مــا يســتوجب البحــث عــن موقــف المتفــرج إزاء العــرض، وكــذا الطريقــة التــي يســتعملها فــي قــراءة

[1]-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي- دراسة تحليلية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي للكتاب، الإسكندرية، 1997، ص27.
[2]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور ، مرجع سابق، ص97
[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص90.

المعلومات الواردة في المنصة"[1]، فيمكن القول أن العلاقة بين المتلقي والعرض علاقة متماسكة، وهذا بفضل أداء البطل المونودرامي.

هذا ويعتمد الممثلون الجزائريون في المونودراما إلى حذف أوإضافة حوارات عن طريق الارتجال، ليثيروا اهتمام المتلقي، خاصة في المونودراما الكوميدية **"لأن الكوميديا فعل اجتماعي ولا تحقق أغراضها إلا إذا كانت تتصف بأهداف اجتماعية وتربوية هادفة، والضحك في الكوميديا لا يستهدف انتقام أخلاق الأشخاص، ولكنه يستهدف الانتقام الاجتماعي، لذلك النقد الاجتماعي هو انجح صور الكوميديا وأنجح موضوع السخرية"**[2]، وهذا ما دفع الكثير في الجزائر من كتاب المونودراما بالتوجه إلى الكوميديا لعرض نقائص المجتمع، وتصور الحياة اليومية في البيت والشارع بأسلوب هزلي، فنجد علولة يرى بأن المسرح عمل ثقافي بنيوي يساهم في بناء جوهر الإنسان وتثقيفه، فالكوميديا في المونودراما تبعث **"الراحة في نفس المتلقي، فتجعله يعيش بعيدا من قلقه الداخلي غير المستقر، اليأس أيضا"**[3]، وبهذا نجد المتلقي قد عزل نفسه ولوبشكل مؤقت عن الانفعالات والتوترات التي يعيشها.

ومن هنا يمكننا القول أن الكتاب في الجزائري اعتمدوا على الكوميديا للوصول إلى قلب المتفرج وإرضائه، والتنويع في الشخصيات المونودرامية المطروحة، وذلك بتشخيص الواقع في قالب مونودرامي.

[1]-مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة الفنون والثقافة، الجزائر، 2004، ص43.
[2]-عبد الله أبوالهيف، التأسيس مقالات في المسرح السوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، (د ط)، 1975، ص276
[3]-Bouziane Ben Achour, Le théatre algerien,Edition Dar El Gharb, 2005,p184.

المبحث الثالث: تحليل نماذج من المونودراما الجزائرية

1-مونودراما حمق سليم:

كان علولة من بين العديد من الكتاب الجزائريين الذين أخذوا على عاتقهم النهوض بالمسرح الجزائري، فقام بالاقتباس من المسرح العالمي، ليبين أن الفن الدرامي إرث بشري من حق جميع الناس.

فقام بالعودة إلى المسرح الروسي واقتبس منه "مذكرات مجنون" لمؤلفها "نيكولاي غوغول" سنة 1935، ثم أعطاها صبغة جزائرية مطلقا عليا اسم "حمق سليم"، حيث تعتبر أول مونودراما جزائري بالمفهوم والخصائص الأوروبية الحديثة، عالج من خلالها ظاهرة البيروقراطية وانتشار هذا المرض في النظام السياسي، من خلال معالجة نفسية الشخصية المونودرامية والجنون الذي تعيشه.

وإذا عدنا إلى الأصل (مذكرات مجنون) نجد أن البطل عند غوغول يحول إلى ملك لإسبانيا، حيث عرض الكاتب نفسية البطل وجنونه كفرد اغترب عن مجتمعه والنظام السياسي، فداخله مليء بالأمراض النفسية التي تتوافق مع ما يرمي إليه فرويد، حيث دافع عن السلوك والكبت الذي يرجعه إلى أحد الأمرين الغريزة النفسية والغريزة الجنسية أوالعدوانية، والذي دائما ما يحاول صاحبها إشباعها، لذا نجد البطل عند غوغول يحاول أن يكيف رغبته حسب هذا الصراع، **"أما عند علولة صارت يوميات مجنون عبارة عن بوح سياسي، يتيح تشريح مجتمع مريض"**[1].

تبدأ مونودراما حمق سليم بالحب والخيال والحلم، فسليم موظف بسيط أصيب بالإحباط والاضطراب، لتتأجج مواقفه النفسية وتؤدي به إلى الجنون، حيث كان أحب إلى سليم كتاب يومياته، حيث توهم قصة خيالية بدأها بالحلم وأنهاها

[1]-سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2011-2012، ص214.

بالحمق، فعلولة حاول الغوص في أعماق شخصيته المونودرامي وعالمها الداخلي وهذا باللجوء إلى اللاشعور كي **"يفرغ فيها رغباته المكبوتة والتي يخجل من البوح بها"**[1].

تبدأ مونودراما حمق سلم بالسرد والحكي، فالبطل يتحدث بأسلوب هزلي عن حبه لرجاء بنت المدير وهو رمز للطبقة البورجوازية، فعاطفة الحب هي عبارة عن "الأنا" الذي يظهر في خطابه السردي، فكانت هذه العاطفة قاعدة درامية وضعها علولة ليحلق سليم إلى الأوهام حيث يؤمن بأنه كان ملكا، فلقد **"هاجم علولة كل أشكال الاستعباد والحرمان والطبقية مؤكدا ذلك بقوله:.... إنني أكتب لأجل تحرير شعبنا، وأن أضع بين يديه وفق إمكانياتي المتواضعة الوسائل والأسئلة والأفكار التي من خلالها يسير إلى الأمام حتى يضع بيديه مجتمعا ديمقراطيا"**[2].

ومن خلال كلام سليم وطغيان السرد عليه ، يقوم بتحويل العمارة إلى قصر ملكي، فيبدأ بالبحث عن الحاشية وحرسه، فيقول: **"ما نقدرش نخرج من دار من المحال باش صاحب الجلالة يخرج وحده من الدار بغير حاشية وبغير حرس"**[3]، ثم ينطلق بعد ذلك عند الجيران واضعا على رأسه تاج (سلة خبز مقلوبة) وهو يحاول أن يعرف إذا بحث عنه أحدا.

سليم الآن يعيش في خياله في قصره الملكي، فهو مصاب بالخداع الحسي، وهو مرض يتحول إلى مرض عقلي **"فالخداع الحسي هو تحريف ذاتي وتشويه للمحتوى الموضوعي وللمعطيات الواقعية. ويوصف بأنه خداع حسي عندما لا**

[1]-منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005-2006، ص72.
[2]- المرجع نفسه، ص73.
[3]-عرض "حمق سليم" مصور ، من 09د إلى 09:13د.

ينطبق الإدراك الحسي على واقع الشيء الحقيقي كما هو موجود فعلا"[1] وهذا ما يحول حياة إلى اغتراب مرضي عقلي.

فسليم متأثر بالبيئة والمحيط، وحبه المستحيل وآفات المجتمع والفساد المتفشي، كل هذا وصل به إلى إدراك زائف ومشوه لحقائق موجودة فعلا، فتحول المستشفى العقلي إلى قصر ملكي في عين سليم وحول العاملين والمرضى إلى حاشية وحرس له.

ألقى سليم خطابا عن نظريته السياسية والاقتصادية في البلاد، إذ يقول: **"من بعد الفطور لقيت عليهم خطاب فيها يخص الاقتصاد داخل المملكة البيروقراطية"**[2]، فالبلاد مثلها في خياله بالمملكة البيروقراطية، كما يتطرق إلى هذه البيروقراطية والحملات التي أنتجتها الجرائد ضدها **"...كاين لي يقول بلي البيروقروطي هو اللي يستعمل الوظيفة نتاعه أواللي يستعمل إطار الإدارة لإغراض شخصية رشوة تدبير"**[3] **"....هذاك اللي في راحة النعاس في الوظيف مدرق على روحه ومخلي الحاشية ماشية معوجة"**[4]، فكل الجرائد أصبحت ضده وضد مملكته البيروقراطية، فعلولة يجعل من شخصيته المونودرامية ملكا لهذه المملكة **"اليوم راه كبير للبروقراطيين المملكة البيروقراطية وجدت ملكها... الملك ذاك هوانا"**[5].

لم يتعامل علولة في مونودراما حمق سليم مع المادة التاريخية ولا الواقعية، بل استعمل مادة متخيلة ليصل لمملكة متخيلة، فنفسية سليم مغيبة ومهمشة أمام الآخرين، أمام تطلعه لحب رجاء، لأن **"كل خطاب المحب منسوب من الرغبة،**

[1]-عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2000،ص41.
[2]-عرض حمق سليم، مرجع سابق، من17:30د إلى 17:36د.
[3]-عبد القادر علولة، نص حمق سليم، المسرح الجهوي وهران، 1972، ص15.
[4]-المصدر نفسه، ص15.
[5]- نفسه،ص16.

من الخيال والإبلاغ"[1]، فهناك علاقة قائمة بين الواقع والخيال والرمز وهذا حسب "لاكون"، فكل هذه الظروف النفسية والمكنونات أدت إلى تأسيس مملكة الخيال (البيروقراطية) في ذات سليم المغترب، فالخيال أصبح أساسي للعبة المونودرامية.

اتصف سليم ببعض الذكاء لأنه كان يرى الأمور بوضوح، وأساس ذلك توفيقه في اكتشاف آفات مجتمعه (المجتمع الجزائري) حيث أدرك أسبابها ونتائجها، وهذا ما أدى إلى عدم تقبله للوضع السائد، لذلك اهتزت نفسيته فثار لاشعوريا، فكان عليه أن يلاعب ذاته ويعبر عن خيبة الأمل والرفض، وعن استحالة إصلاح النظام الاجتماعي والسياسي الذي يسيطر على عقل المجتمع.

ومن أجلى تخطي هذه العقد والهروب من الفوضى، يلتجئ سليم للحب، ولكن حبه لن يتحقق بسبب الطبقية ، فيتكل على لسان كلبة السيدة رجاء وكلب الشارع فيقول: **"علاقتنا مابقات لها معنى الجوالي أنت عاشية فيه بورجوازي والحي نتاعكم ما بقيتش ندور بيه"**[2]، فهذا الحوار هو ذاك الحب الذي يبديه لرجاء، تلك المرأة التي تنتمي إلى الطبقة البورجوازية، فهو يترجم أحاسيسه على لسان كلب الشارع، حيث جعله هذا الحب يهيم في بحر الخيال الذي أنساه حقيقته ومعاناته في الحياة.

وبهذا تتحول عقدة سليم النفسية (الحب) إلى أمراض ذهنية وعقلية، فهو يرفض العام الواقعي، مما يدفعه إلى صراع دائم مع نفسه (صراع الأنا الأعلى)، فيستنجد باللاشعور من أجل تحقيق إشباع رغبته حتى ولكان هذا الإشباع جزئيا. فالكاتب لا يخفي شخصيته المونودرامية غير سوية وغير متزنة نفسيا، فنجد مثلا سليم لا يفهم لماذا يعامله ممرضوالمصحة معاملة سيئة (فهو يراهم حراسه

[1] -Roland Barthes, fragment d un discours amoureux, Edition du seuil,1977, p08.

[2] - عبد القادر علولة، نص حمق سليم، مصدر سابق، ص21.

وحاشيته باعتباره ملكا)، فالشخصية المونودرامية كما أرادها المؤلف تعاني الغبن والمعاناة، فنجده يبكي وينادي أمه في جودرامي معبرا عن حزنه وألمه: **"كل يوم راني نحمم بالماء البارد أمي.. أمي راسي.. حد ما عاد يسمعني.. كل واحد يدير على زي راسو.. وأنا منقدرش نحمل هذا العذاب أمي.. أمي.."**[1].

إن المعاملة السيئة التي يلقاها أثرت في مملكة الخيال لدا سليم، فجعلته يبحث دائما عن الأمان الذي لم يجده عند أمه، فكل هذا أدى به إلى العزوف عن رجاء، فدفع المضرة والألم من جلب المنفعة والبحث عن اللذة، فهو يصرخ مناديا مبينا ألم القلب: **"أمي.. ولدك الرجاء لي به.. رجاء لي به"**[2] ، هذا المشهد حافل بالعاطفة، يبتعد سليم كليا عن السياسة، فهو ينادي أمه ويذكر حبيبته ويبكي.

عالج علولة في هذه المونودراما جانبي هامين، الجانب الأول هو النظام السياسي والسياسي، فأشار إلى المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري: **"خرجت من الشارع المركزي عيني تلقات مع عين سي عثمان، موظف معانا... هو في هذه الأيام مريض، ودافع للإدارة ورقة الطبيب... شافني وشفته، دور وجهه وقطع للجهة الأخرى وأنا حطيت راسي... لوتلاقينا كان يقول لي راني خارج من عند الطبيب ولوهاز معاه قفة خضرة... ما علينا المهم أحنا خارجين على القانون وبعاد على الإدارة"**[3]، فهو يصور التلاعبات على الإدارة والقانون الداخلي للمؤسسة، والهروب من الواجب.

وكذلك يبين الفوارق الاجتماعية حين يتكلم عن الكاتب العام قائلا: **"واش حاسب روحه السي الكاتب العام؟ وهو قريب للمدير... الخلصة نتاعه هي اللي منفخاته، باش فايتني..... عنده علاقات متينة مع السي فلان، ويعرف الوزير**

[1]- عرض حمق سليم، مرجع سابق، من 22:00د إلى 22:40د.
[2]- المرجع نفسه ، 23:40د إلى 23:43د.
[3]- عبد القادر علولة، نص حمق سليم، مصدر سابق، ص01.

الفلانـــي..."[1]، هنـــا نجـــد علولـــة جعـــل لشخصـــيته المونودراميـــة صـــفة الغيـــرة مـــن الآخـر، فهـو يقضـي علـى إنسـانية سـليم ويجعلـه مغتربـا، فهـو يحـط مـن قيمـة زملائـه وخاصة من يعلوه مرتبة وأجرا.

أمـا فـي الجـزء الثـاني فقـد بـين خطـورة الربغـة والكبـت، وهـذا حـين عـرف سـليم بـأن رجـاء سـتتزوج مـن غيـره، مـن صـاحب ثـروة وجـاه، وهـذا عامـل كـان أساسـيا فـي أن يجعـل مـن نفســه ملكـا وفـوق الجميـع، وأكـد لنفســه بـأن رجـاء لـن تقبـل بغيـره وسواه.

يعـد تصـرف سـليم هـذا نـوع مـن التمـرد علـى محيطـه وذاتـه، فهـو يحـاول فـرض نفسـه، وقـد حـدد "لاكـان" هـذا الإشـكال وسـماه بالكبـت **"وهـي عبـارة فرويديـة فـي الأسـاس، هـذا الكبـت هـو منشـأ الرغبـة كـذلك، ويترتـب علـى ذلـك تأسـيس الرغبـة وتـدميرها معـا"**[2]، فسـليم يطمـح للأمـرين معـا، حـب بعيـد المنـال وكرسـي الملـك، ونتيجـة هـذا الطمـوح هـو الجنـون، فرغبـة الـذات تتصـل برغبـة صـاحبها، والرغبـة هنـا لا تكمن في إكفاء الحاجة بل تكمن في الفكرة، وهي النقصان الحاصل للوجد.

حـــين تعـــيش الشخصـــية المونودراميـــة اغترابـــا يتمثـــل فـــي مهاجمـــة نفســـية الشخصـــية، وتـــدخل اللاشـــعور مـــدافعا ومتجنبـــا أضـــرار هـــذا الهجـــوم، فالإنســـان لـــيس جمـادا، وإنمـا يقـوم بـالرد علـى مـا يوجـه إلـه، وهـذا مـا فعلـه سـليم حـين صـرح بأوهامـه وهـو رد فعـل منطقـي لمـا تلقـاه مـن طعنـات، فهـو يحـاول أن يخفـف الضـغط ويقلـل مـن الألم وتأثيره السلبي على نفسيته.

يتخيـل سـليم نفســه ملكـا، فهـو يعـيش فـي الـوهم، وربمـا يكـون مبالغـة فـي اهتمامــه بنفســه، **"وهــي أوهــام تحمــل صــاحبها علــى أن ينســب إلــى نفســه ثقــة لا**

[1]- عبد القادر علولة، نص حمق سليم، مصدر سابق ، ص06.
[2]-السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (د ت)، ص130.

أساس لهان يظنها في طاقته العقلية أويعزوإلى شخصيته مكانة اجتماعية مرموقة، غير أن كل إدعاءاته هذه مزيفة ولا حظ لها من الواقع يسنده"[1].

فهناك عدة قراءات لنفسية سليم المغتربة التي تعيش الكبت والخداع والعزلة، وتستثمر الخيال والتخيل والأمراض النفسية، وهذا من أجل تبيين الحقيقة، فالشخصية المونودرامية ليست بسيطة أي هي مركبة ومعقدة، تتصف بالعمق والغموض، وهي أيضا غير ثابتة والدليل على ذلك التحول تتخذه نهاية المونودراما مع جومشحون بالمؤثرات الوجدانية وسليم يصرخ وينادي خذوا الملك... خذوا الملك...

من خلال هذا التحليل يمكننا القول أن علولة ركز في هذه المونودراما على البيروقراطية وجعلها أساسا لفكرته، كالفوارق الاجتماعية والتلاعبات الإدارية، فهو أراد التغيير، كما كشف ممارسة القهر بنوعيه المادي والفكري للطبقة الفقيرة، حيث استطاع أن يبني أفكاره ويقوم بعملية إسقاط على المجتمع الجزائري، وهذا من خلال علاقة سليم مع المدير ومن الموظفين، وحبيبته رجاء، وحتى الكلاب فيما بينها.

إن هذه المونودراما تعتبر ثورة ضد البورجوازية، وهذا لتكرر عدة مصطلحات توحي بالاشتراكية ومبادئها الرئيسية، لأن علولة تأثر كثيرا بالأدب الروسي، واهتم بقضايا مجتمعه وما يعانيه شعبه، وحاول القضاء على الفوارق الاجتماعية ومعالجة البيروقراطية، فجاءت شخصية سليم وكأنها تبدومن الواقع المعاش، من الحياة اليومية وتصرفتها تختلف باختلاف المواقف الدرامية وتسلسل الأحداث.

[1]-عبد العالي الجسماني، الأمراض النفسية، مرجع سابق، ص65.

2-مونودراما فاطمة:

هذه المونودراما من تأليف محمد بن قطاف، وهي تدور حول الحياة اليومية للواقع الجزائري، فمونودراما فاطمة بطلتها امرأة عاملة، تقوم بخدمة بيوت الأثرياء، عالمها ضيق جدا، لا يتجاوز الأمتار على سطح عمارة باردة، تنتابها مشاعر متناقضة بين الأمل والحلم واليأس والسخط، في جوتنافسي بين التيارات، والأحزاب السياسية التي تزين لناخبيها الخط الذي تلتزم به، المستقبل المشرق الذي ينتظر البلاد.[1]

فمونودراما فطامة تمثل المواطن البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الشعبية الفقيرة، حيث تصور البطل السلبي العازف عن القيام بالفعل، رغم وعيه، فقد جعل القمع والقهر من الشخصية المونودرامية متلائمة مع المحيط الاجتماعي السائد.

إن شخصية فاطمة هي الشخصية الرئيسية لهذه المونودراما، حيث تتميز بالنقاء والطيبة والبساطة، وأحيانا بالسذاجة، ولعل هذه السمات هي التي تسبب لها المعاناة وتعرضها لعدة مواقف صعبة، فالآخر بنسبة لفاطمة هو دائما إنسان طيب ونبيل، وموثوق به، وعلى هذا الأساس تنشأ علاقات فاطمة.

كما أنها قانعة بما هو متاح مهما كان بسيطا، فهي راضية بما قدر لها رغم التعب الذي تلاقيه، حيث لا يعرف السخط سبيلا إليها.

إن شخصية فاطمة تمثل أبناء طبقتها الشعبية مما يجعلها نموذجا لهم جميعا، فهي تمثل المواطن البسيط الذي لا يعنيه في مجتمعه سوى سلامته، حيث

[1]-ينظر: نديم محد معلا، في العرض المسرحي.. في النص المسرحي.. قضايا نقدية، مرجع سابق، ص25.

يظهر ذلك في قولها: **"لكن أنا ما نقدرش ناخذ رايه.. ولما ينحولي هذوك ليمات من الشهرية انتاعي شكون يرهم لي"**[1].

ففطامة ككل المواطنين، مصير واحد ينتظرها، وهو تعرضها للقهر وهذا ما جاء على لسان المسؤول ردا عليها **"عندك عشرة أيام مقلوعين من الشهرية"**[2].

دور فاطمة في هذه المونودراما هو الاهتمام بشؤونها الشخصية، فتمارس فعلا سلبيا يصدر من الخوف، فيغيب الفعل الإيجابي ويتلاشى، فهي في كل مرة تتلقى فيه الإهانة والاحتقار، ككره إخوتها لها مثلا، فتضل ممتنعة عن تحميل المسؤولية لأصحابها، بل إنها تسارع إلى عملها اليومي وتقبل الإهانة والذل **"مسكين حاسب روحه من الكبار، ما علابالوش أنه على نقاء بلادي يقدر ينحيلي عشرة سنين وما نقولش آه"**[3].

فشخصية فاطمة هي شخصية مأساوية، جاء قدرها بين أيدي الأنظمة السياسية الجائرة، مما يؤدي بها إلى العزلة والاغتراب، فتسقط في الانعزال الغير مبرر بوصفه انعزالا فرديا يرمز لانعزال الجماعي (فقدان فعل المواجهة، والاستسلام لما هو موجود).

تستحضر الشخصية المونودرامية مجموعة من الشخصيات من خلال السرد اللغوي والتداعيات الكلامية (الجارة بختة، زوجة ابنها، عمي الحاج، ابنة فاطمة...)، فذاكرة الشخصية هي المكان الوحيد الذي يحظر فيه الغائبون، ولكن ما تتخيلهم، فهي رأي تتكون من أعماق عوالم الشخصية المونودرامية، فالقارئ أوالمشاهد على حد سواء يخضع لسلطة الرؤية الواحدة، فهي التي تسرد علما

[1]-محمد بن قطاف، "فاطمة"، دار الكهينة، الجزائر، 1992، ص18.
[2]- المصدر نفسه ، ص21.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

الخاص، وعلاقاتها بالمجتمع، فعبر الخشونة الصوتية والقسوة في الحركة تتضح معالم "عمي محفوظ" و"عمي الشرطي لحسن"، **"بور لا درنيار أفوا، تبعدي من هنا وإلا نكتفك بالدستور نتاعك"[1]، يامراة ماش شغلك... ماتخلطيش قي قش الحكومة"[2]**.

بينما نجد السكونية في حديثها مع "خالتي حنيفة": **"فاطمة، فاطمة.. يزين سعدك يا بنتي، ما يغيضكش الحال من عمك لخضر"[3]**.

فأصوات الشخصيات التي تستحضرها فاطمة هي في الحقيقة أصوات تنادي بحرية أكبر للمرأة من جهة، وهي تصدي لبعض سلوكيات المجتمع السائدة، فالشخصية المونوردامية تسعى إلى إظهار وعيها بنا هو موجود، وفي الوقت نفسه تظهر عجزها عن تغيير هذا الوجود.

حاول الكاتب منذ البداية أن يكشف نوع الصراع من خلال شخصيته المونودرامية التي كلامها بعبارات تدل على الإزعاج نحو العام الخارجي: **"الجار القبيح كالحمى يردك ترعش"[4]**، فهذا يبن عدم الانسجام ورفضها الصريح للخارج "سكان العمارة" حيث تستمر فاطمة في غضبها بقولها:**"وإذا ما جيتيش حتى للمغرب أنا نقعد مرهونة؟ تروحلي دالتي؟ بوسي عينك"[5]**.

في هذه المونودراما نجد امرأة تقف وحيدة فوق سطح العمارة الصغيرة، **"الوقت فجر فوق سطح عمارة صغيرة بين حبال ومساسك ورزمة حوايج موسخين، فاطمة شاده مكنسة في يدها ورجلها في اليد الأخرى وتغلي وكأن**

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،المصدر السابق، ص29.
[2]-نفسه، ص34.
[3]- نفسه، ص25.
[4]- نفسه ، ص09.
[5]- نفسه ، الصفحة نفسها.

شيئا حاكمها"[1]، فهنا تشكل لعلاقة الذات مع الخارج، علاقة فاطمة مع الشخصيات الغائبة، سواء التي تشكلها حاضرها (سكان العمارة، والموظفين معها) أومن هم يعيشون في ذاكرتها (الأب ورزقي).

فهناك تناقض حاصل بين عالم الشخصية المونودرامية وبين الخارج العدواني الذي تكاد تكون وظيفته الوحيدة تنغيص حياة فاطمة، إلى النظم السائدة التي تجعلها تستغل وتعمل حتى في عيد الاستقلال، **"أنا في طبعي ما نزعفش بالحق... ما نحبش نزعف... إنما كاين عباد خلقهم ربي باش يزعفوك، هذه مهمتهم فوق الأرض.... يزعفوك..."**[2]

إن ثنائية الفرد والمجتمع تقتحم حياة فاطمة، فتولد داخل ذاتها الرفض والانعزال والوهم والاغتراب، فكلما مضى العالم الخارجي (وهو المجتمع بكل فئاته) في نبذ فاطمة، كلما مضت هي أيضا في رفضها له، فتسحب نحوسطحها الذي يعتبر ملجأها مما هي فيه، **"أنا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس... غير فوق السطح اللي نلقى التوازن نتاعي"**[3]، فهي تحاول الخروج من العالم الخارجي والدخول نحو ذاكرتها التي لا يمكن أن تحيى إلا في السطح، **"من صغري نحب السطح نحس روحي خفيفة كالريشة.. كأنما ثقل الدنيا وما حامله من كذب ونفاق تردموفي بير"**[4]. فهي تخلق بذلك عالمها الوهمي الخاص الذي يتشكل من الماضي والحاضر، فلحظة الانتظار تبدأ من الماضي البعيد، وإصرارها بالبقاء في عالها الاغترابي الخاص (الرفض والعزلة)، ففاطمة هي الفرد الذي يمثل الداخل أو المجتمع فهو الخارج الذي يمكن رؤيته واستكشافه من الحركات والأقوال التي تنقلها لنا فاطمة، فكل التعبيرات التي يحضر الخارج عبرها تنحصر دلالاتها في الاستهزاء والسخرية من فاطمة.

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،المصدر السابق، ص9.
[2]- المصدر نفسه، ص13.
[3]- نفسه ، ص21.
[4]- نفسه ، ص35.

يحضر في هذه المونودراما نوعين من الزمن الماضي والحاضر، ولكن يبقى تأثير الماضي أقوى وأكبر، لأن الحاضر يعتبر محصلة ونتيجة للماضي، فمونودراما فاطمة تتحرك في إطار الحلم الذي ينتجه اللاوعي، ويبرز ذلك من خلال تنقلات فاطمة أثناء سردها لبعض المحطات، دون الاهتمام بالترتيب الزمني، وهذا ما يجعل الماضي يسيطر على الحاضر:" **بكري ما كنتش هكذا...**"[1]، "**زمان الرحمة غبر وخذى معاه ناسه... ما بقى إحسان ما بقى صدر واسع وما بقى قلب حنين**"[2]

إن شخصية فاطمة هي صورة للإنسان الذي فقد هدفه في الحياة، فتعيش حالة من الإحباط النفسي والبؤس والشقاء، إذ أنها تتوهم وجود أشخاص يتحاورون معها (الجارة بختة، عمي محفوظ، خالتي حنيفة..)، فهذه الشخصيات الوهمية جسدت الغياب المطلق، لأن شخصية فاطمة حاضرة وتتحاور (في وهمها ومخيلتها) مع شخصيات موجودة وجودا افتراضيا، فهي غائبة عن الحضور الفعلي، فهذا الاستحضار هو من يعطي التناقض والتصارع في ذات فاطمة بين الرضا وعدم الرضا بما هي فيه، "**أنا مساحة فقط؟ ما شي مشكل... ما كاين حتى مشكل.. بالحجاب مساحة بالجبة مساحة، والميني جوب مساحة.. وين هو المشكل**"[3]، فهي راضية بكل شيء، ولا تطمح لتقلد مناصب عالية كالتي حققتها زميلتها، ولكن كلامها عنها يحمل معاني أخرى، "**أنا الحمد لله وصلت حتى للسطح ولكن هذا الشيء ما بدلنيش.. ما زلت نقادر الناس الكل.. حتى فطيمة ما تبدلتش، معلوم اللي يشوفها بنواظرها ولباسها الأبيض واقفة كالأسطورة،**

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،المصدر السابق ، ص09.
[2]- المصدر نفسه ، ص13.
[3]- نفسه ، ص31.

يحسبها قبيحة وهي في الحق مكانش ما ألطف منها... ساعات تزعفني ما تحبش تخلص علي.. أنا ثاني لما نتفكر فاطمة وفطيمة تاع الصغر يجيني البكاء"[1].

نجد السطح تحول في هذه المونودراما لملاذ لأمن فاطمة، فهي تلجأ إليه في حالات الحزن والفرح، **"أنا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس... نمشي على مهلي نجري، انغني نبكي...أنا غير فوق السطح اللي نقدر نتنفس... غير فوق السطح اللي نلقى التوازن انتاعي"[2].**

يذهب الكاتب إلى تحديد الزمان والمكان منذ الوهلة الأولى ويأتي ذلك في قسمين:

"الوقت فجر فوق السطح عمارة صغيرة بين حبال ومساسك ورزمة حوايج موسخين، فاطمة شاده مكنسة في يد ورجلها في اليد الأخرى وتغني كأن شيء حاكمها"[3]

"فاطمة عند باب السطح، تحط في الشلامة اللي كانت فوق راسها، وهي تزقي نحوالدرج"[4]

إن هذا الاستهلال سرعان ما ينفتح على ماضي الشخصية، ليتم الكشف عنه رويدا رويدا من خلال تبادل السرد بين الشخصية وذاتها.

إن السرد في هذه المونودراما يتباين على عدة مستويات، وذلك من خلال البناء النصي، فهو ينهض على وجود سارد خارج حكائي، ففاطمة تسرد للمتلقي حكايتها بنفسها ضمن نسق أحادي يتسم بالذاتية، متجاهلة دور المؤلف الذي لا

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،المصدر السابق ، ص13.
[2]- المصدر نفسه ، ص22.
[3]- نفسه، ص08.
[4]- نفسه، ص23.

نجده، إلا في لمحات وجيزة كالاستهلال السابق وبعض التعليقات، فهناك سرد خارجي (المؤلف) وسرد داخلي (الشخصية المونودرامية).

-المستوى الأول (الابتدائي):

في هذا المستوى يتولى المؤلف عملية السرد، فهو المصدر الوحيد للسرد لذلك يعتبر سرده ابتدائيا، أويمكن القول أنه لا ينافسه سارد أخر، فوظيفته هي نقل الحدث أوالقول إلى المتلقي، كما أنه يرسم الفضاءات الخاص بشخصيته المونودرامية، ويبين ملامحها الأولى، لكن يتوقف عند هذا الحد.

-المستوى الثاني:

إن الحكاية في مونودراما فاطمة هي حكاية اجتماعية، لشخصية واقعية، رمت بها الأقدار على سطح العمارة بحجة دورها في الغسيل، إلا أنها اندهشت لحالة السطح، مما دفعها للتذمر والغضب، خاصة أنها كانت تنتظر هذا اليوم بفارغ الصبر، فهو المكان الأمثل الذي ينسيها همومها، **"شهر كامل بلياليه، وأنا نستنى في دالتي باش نطلع للسطح... باش نهدر مع روحي ... غير فوق السطح اللي ننتبه أني مصنوعة من لحم ودم..."**[1]

إن معظم الحكايات الثانوية في هذه المونودراما هي نوع من الذكريات التي تتذكرها فاطمة، هي حكاية الشخصيات التي تستحضرها، فنجد:

حكاية عمي محفوظ وأزمته مع النساء.

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

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،مصدر سابق، ص33.

حكايــة خــالتي حنيفــة وزوجهــا عمــي لخضــر ذلــك الــزوج المتســلط، الــذي لا يتخذ الحديث معه إلا شكل الشجار.

حكايــة عمــي الحــاج وابنتــه فطيمــة التــي رفضــت الــزواج مــن الجــار "جمــال" رغبــة منهــا فــي مواصــلة دراســتها، وهــو مــا تحقــق لهــا بعــد خمــس ســنوات إذ أصــبحت طبيبة.

باســترجاع هــذه الحكايــات، فــإن فاطمــة تحقــق رســم لمســيرتها الكفاحيــة، وهــي عبــارة عــن قفــزات مــن عمــر الحكايــة تمتــد مــن 16 ســنة إلــى 36 ســنة مــن العمــر، فهــي بهذا تصرف انتباه المتلقي إلى الفترات المهمة من حياته.

جــاء الســرد ليــبن حيــاة فاطمــة، ولكــن بدرجــة أكبــر بــين حيــاة الجزائــر وهــو مــا يظهــر فــي حكايــة النســوة الثلاثــة اللــواتي طــرقن بــاب فاطمــة، كــل واحــدة تــدعي الانتمــاء إلــى إحــدى التيــارات السياســية، فهــذه الحادثــة هــي إســقاط علــى إحــدى المراحــل الحاسمة التي عاشتها الجزائر في التسعينات.

كما أن السرد في مونودراما فاطمة جاء بعدة وظائف:

فــأبرز وظيفــة جــاء بهــا الســرد فــي هــذا الــنص هــي التفســير، فالقــارئ للكلمــات يلاحــظ أنهــا عبــارة بطاقــة دلاليــة أســندت لشخصــيات الــنص، هــدفها إضــاءة جوانــب مــن حيــاة فاطمــة الماضــية والحاضــرة، فنجــد مــثلا فاطمــة تعبــر عــن بختــه بقولــه: **"بكــري ما كنتش هكذا... تبدلت من نهار تزوج وليدها..."**[1]

إن هــذا المقطــع الســردي جــاء لوظيفــة تفســيرية، فهــو يطلــع المتلقــي أســباب تحــول بختــه إلــى مــا هــي عليــه والظــروف التــي أوصــلتها إلــى هــذه الحالــة التــي هــي

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،مصدر سابق، ص11.

عليها، كما نلاحظ أن المؤلف فصل بين جمل هذه المقطوعة بثلاث نقاط مما يدل على أن هناك تفاصيل أسقطت عمدا، حيث كان بإمكانها أن تشكل سردا أخر.

كما يمكن أن يأتي السرد من أجل السرد، ففاطمة تحاول منذ البداية سرد حكايتها واسترجاع محطات حياتها، فهذه الآلية تمكنها من إعادة الماضي، ثم العودة بحكاية جديدة ، فحديثها في هذه المونودراما جاء بضمير المتكلم الذي يوحي بأنها تكلم نفسها (المونولوج)، لكن طبيعة النص وواقعه يبين عكس ذلك، وهو أن فاطمة تتكلم نيابة عن الأخر الأخر، فتعطيه خيط السرد أحيانا وكأن هذا الشخص هو الذي يتكلم، لكن واقع النص المونودرامي يؤكد أنها هي التي تتكلم، فهي تعبر عن نفسها ومعاناتها كما تشاء، فهي تهدف للحصول على تعاطف الجمهور، وهذا لا يحصل لوتسلمت الشخصيات عمليات السرد بوجود حقيقي، لهذا تتولى الشخصية المونودرامية القيام بعملية السرد لأن عملية الاسترجاع تشكل تقنية هامة من التقنيات التي تستعملها الشخصية المونودرامية.

طغى على هذه المونودراما سرد إيديولوجي، لأن هذا النص تجاوز كونه سيرة ذاتية، وتجاوز كونه قصة واقعية، فهو يقدم مجموعة من الأفكار والآراء، تدور حول قضايا متعدد، كالسلطة، واختفائها حول الزيف، فجاء على لسان فاطمة: **"في الحق جميع اللي يركبوا السيارات السوداء يعرفوا يهدروا"**[1].

كما نجد أيضا في قولها: **"أنا السياسة تغرقني ما نفهمهاش... عمري ما قدرت نفهمها... خاصة في بلادنا... معقدة بزاف لا إله إلا الله محمد رسول الله... اللي كان خاين البارح اليوم زعيم، واللي كان زعيم البارح اليوم ما يسواش العدالة انتاع البارح اليوم ظلم أكحل، والظلم يرجع عدالة غدوة من ذاك... القاري**

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،مصدر سابق ، ص18.

يصبح ما هوش قاري واللي ماهوش قاري يعيش هو العالم، وتخلطت حتى ما تفرز فيها والو..."[1]

فهذه الوظيفة تتجلي في ترك المؤلف مجال السرد مفتوحا، لأن هذه المونودراما تعبر وتعكس نظرة المجتمع للمرأة، من خلال عين فاطمة، فهو يوضح مسالة العمل وما يترتب عنه، **"ذرك الناس ما تقولش هذه بنت هذا الراجل ولكن تقول هذه مراة هذاك الراجل... مرته...مرته بنتي.. بنتي.. بنتي.."**[2]، فهذه المونودراما كما سبق الذكر تصور معاناة المرأة، فلا يمكن لأحد أن يعبر عن هذه المعاناة إلا المرأة، لذلك نجد فاطمة تتجاوز المؤلف في عملية السرد وبقية الشخصية، لتتفرد بالحديث عن نفسها.

كما استخدم المؤلف في هذه المونودراما أسلوب التحريض، وهذا من أجل الوظيفة الفنية، حيث يمكننا الوقوف على جملة من المحرضات، ونأخذ على سبيل المثال:

-**المحرضات السمعية:** وهي عبارة عن أصوات أو كلمات تتوهمها فاطمة كسماعها للفظة "بنتي" من الجارة "لالة سعيدة": **"فاطمة بنتي، تقدري تشمخيلي هذه الفرصادة معاك... ولابون على اللي ما تجيش اليوم عيد الاستقلال"**[3].

فسماعها لهذه اللفظة دفعها إلى تذكر والدها، **"إيه ما عليش، أنا ما ستقليتش وعندي الوقت... الله يرحمك يا بابا كنت فيلسوف في أوقاتك، فاطمة يا بنتي، ما تحسبيش أن الدنيا بين هذه الربعة حيوط تحبس خارج هذه المساحة**

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،مصدر سابق ، ص20.
[2]- المصدر نفسه، ص32.
[3]- نفسه ،ص14.

الدافية كاين غابة، قوانينها ثابتة.... الصغير فيها يلزمه يمد كل شيء حتى يلقى أصغر منه"[1].

ونجد محرضات موقفية، تمثلت في موقف فطيمة مع والدها، وحرص فاطمة على مقارنة هذا الموقف مع موقفها إخوتها الذين جحدوا فضلها بمجرد أن اشتد ساعدهم، **"حتى خاوتي... قراوكبروا.. راحوا. تزوجوا.. ماحضرت لعرس واحد منهم.. سمعت بهم عند الناس.. نساهم صدقوا رجال عليهم، جابوهم بالسيف، هما حشموا مساكن حشموا بأختهم الكبيرة مساحة"[2].**

إن ما تحمله الغرفة الصغيرة التي كانت بها فاطمة جعلتها تتذكر كل شيء من جوانب حياتها السابقة، بواسطة كلام يتدفق في مجرى واحد، وهذا ما جعلها تتمرد على المؤلف وتسرد للقارئ أوالمشاهد حكايتها ضمن نسق أحادي بعدما تمكنت من إقصاء السارد الخارجي (المؤلف) بعيدا عن الفعل السردي، لأنها طبيعة النص المونودرامي، فكل الرموز والدلالات وشفرات جاءت بيدها.

3-مونودراما البسمة المجروحة:

كتب نص البسمة المجروحة من قبل عمر فطموش، ومثلتها سنة 1993 الممثلة فضيلة عسوس، حيث يمكن إدراج هذه المونودراما ضمن المسرح الاجتماعي[3].

تدور أحداثها حول الأرملة الفقيرة "دوجة" والتي تعمل في مجزر، حيث تحاول مواجهة صعوبات الحياة، والانتصار على ضعفها وأميتها، من خلال عزلتها ومحاولتها الخروج من أزمتها، تتراءى منها شخصية أخرى هي

[1]- محمد بن قطاف، "فاطمة"،مصدر سابق ، ص ص14-15.
[2]- المصدر نفسه ، ص13.
[3]- ينظر: د.إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري (الأشكال والمضامين)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، سيدي بلعباس، 2003-2004، ص168.

"ياسمين" التي كان زوجها مناضلا في جبهة التحرير الوطني الذي تعرض لمختلف أشكال التعذيب من أجل وطنه. تتداخل الذاكرتين في جسد وحد مستحضرة العديد من الشخصيات، حيث يمتزج الماضي بالحاضر، الأحلام الجميلة بالكوابيس المرعبة، عيش وسط مساحة مليئة بأكياس القمامة، مجموعة من الأشباح تعبر عن القهر والتسلط وفساد السلطة الذي يحاصرها من كل جانب هذا بالنسبة ل"دوجة"، أما "ياسمين"، فتعتبر الأشباح من عزب زوجها، ويطوفون بها ويقتلون حلم البسطاء، أما أكياس القاذورات فاستعملها الكاتب رمزا للتصرفات الوحشية والوسائل الغير شرعية، وتتداخل المواقف والأحداث بين المتكالبين على المناصب، ومن يطعن في ظهر الناس من دون شفقة ولا رحمة، إن هذه المونودراما جسدت الآمال المحبطة والأماني المؤجلة في جسد واحد حكمته شخصيتين مختلفتين الحياة، شخصية جاهلة وأمية (شخصية دوجة) وأخرى متعلمة ومثقفة تعمل في المستشفى (شخصية ياسمين)، المتصلتين في الأحلام ومواجهة الصعوبات، فهما عبارة عن لغز لشخصية واحدة قسمتها الظروف القاهرة إلى نصفين.

فموضوع المونودراما يتناول معاناة امرأة جزائرية في ظل التخبطات السياسية التي تعيشها البلاد. تبدأ هذه المونودراما بأحلام وهذيان دوجة، تظهر وهي غاضبة من الآفات الموجودة والتي تمثلها في القمامة **"اليوم إحسابي معاك يا مسودة الزهر وإلى نعرفك أمراه يالله، بيني فقورتك نشوفها... الله إعزيني فيك يا عرة النساء يا مشوهة الذمة يا معوجة السلقوم يا مطولة القامة، يا آمراة بلا تركة... كفاش؟ عاودي واش قلتي اللي لاحت الزبل ترفدو؟"**[1]، فمنذ البداية الأولى يتبين لنا الصراع والعاناة لدوجة، وكذا انفصال الجسد الواحد بين شخصيتن مختلفتين (دوجة وياسمين)، **"هاذ الصاشي ما يكون غير أنتاعك هذي**

[1]- عمر فطموش، نص البسمة المجروحة، مأخوذ من ملحق أطروحة الدكتوراه ل د.إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري (الأشكال والمضامين)، سيدي بلعباس، 2003-2004، ص55.

عام وأنا ادهالك يا لالة الياسمين أخصارة أخصارة الورد الي سماوك بيه... أها ها ها ها خصارة خصارة عليك بالياسمين"[1].

إننا نشهد منذ البداية مشاحنة نفسية في شخصية واحدة، بين مرآتين مختلفتين من حيث الثقافة، ذاتا معاناة واحدة، فتتكلم ياسمين على لسان دوجة **"Ecoute ! écoute يا لالة لوكان أعرفت روحي نسكن مع بنت البيدون J'aurais carrément de bloc"**[2].

ومن خلال هذا الصراع الموجود بينها، تبدأ دوجة بإعادة الماضي الذي أرهقها كثيرا، **"يا حسراه يا حسراه حتى مؤتمر الإتحاد النسوي رشحوا لأحسن راقصة واش ما دراوش هذا لرجلين في قصر الشعب يا لاله"**[3]، استعملت هنا الشخصية كلمتين "مؤتمر الإتحاد النسوي" و"قصر الشعب"، فهي تلخص حياة المرأة في المجتمع وماذا حكم عليها. وما يؤكد هذا الكلام قولها: **"هاذي تبريحة في خاطرك يالديمقراطية.... وهاذي تبريحة في خاطرك يالمنظمة الجماهرية..."**[4].

إن هناك تناقض كبير في حياة المجتمع الجزائري فهو يعيش وسط ثنائيات تتحكم في الحياة ، ومنه يقول غريماس: **"نحصل على مسار سردين ينبني على الضدين، وإذا تأملنا ذلك عن كثب فإنه يبدولنا أن كل تواصل إنساني ينبني على هذه الضدية"**[5]، ومن أبرز هذه الثنائيات، ثنائية الرجل والمرأة، **"لذلك ينتج التمييز القائم بين الرجل والمرأة، بين الأنوثة والذكورة، توزيعا فضائيا خاضعا**

[1] - عمر فطموش، نص البسمة المجروحة، المرجع السابق، ص55.
[2] - المرجع نفسه.
[3] - نفسه، ص56.
[4] - نفسه، الصفحة نفسها.
[5] - جريماس، مدخل إلى نظرية السرد، تر: عبد العزيز بن عرفة، مجلة الحياة الثقافية التونسية عدد 41 تونس 1986، ص191.

لنظـام القـيم الـذي يحكـم علاقـات الفـاعلين فـي المجتمـع، وكـل تغيـر فـي الفضـاء يوافقه تغيير في القيم"[1].

وهـذا مـا بينـه الكاتـب علـى لسـان المسـؤول: **"...المـرأة إيخصـها تقـوم بالـدار أوتسـتحفظ علـى ولادهـا، وتنشـط فـالمطبخ وتخـيط سـروال زوجهـا تسـيق البيـوت وتنظـف الغبـرة وإذا كفاهـا الوقـت تخـدم الصـوف وتنسـج الزربـة"[2]**. فهـو يبـين ويعيـد النظـرة المحتقـرة للمـرأة، ويثبـت المواقـف المظلمـة لهـا. فدوجـة تصـرخ ضـد مـن سـلبها حقهـا فـي التعلـيم، فهـي تمثـل العديـد مـن النسـاء اللـواتي يعـانين نفـس الأمـر فـي مختلـف أرجـاء الجزائـر، بـل حتـى الـوطن العربـي، فلقـد **"اعتبـر الأثـر مـن جهـة أخـرى حـاملا لخطـاب النخبـة الموجهـة للمجتمـع والتـي لا تلتـزم بأوهـام الفـرد ومشاغله، بل بعلل المجتمع وكشفها أمام أجهزة الإصلاح"[3]**.

لتتوسـع دائـرة المعانـاة علـى لسـان دوجـة وهـي تقـول: **"أنـا البسـمة المجروحـة أنـا الجـرح المفتـوح، أنـا مسـاحة الـدرج، أنـا قخامـة لبـروج"[4]**، فالشخصـية المونودراميـة تخـوض صـراعا مريـرا مـع تقاليـد باليـة وقديمـة وتـأبى الانقـراض، ممـا جعلهـا تعـيش اغتـراب نفسـي محاولـة الخـروج مـن أزمتهـا، وتبـين للمجتمع أن للمرأة دور كما للرجل.

فمعانـاة دوجـة أفـرزت منهـا شخصـية ياسـمين، فبـين الحكـايتين واقـع عنيـف واحـد، حيـث تقـول ياسـمين: **"شـفتي يـا دوجـة ويـن مـا كانـت صـورة المـرأة إلا وكانـت**

[1]- د.رشيد بن مالك، سيمائية الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة الكتاب الجديد، خاص بالملتقى الوطني الأول حول إشكالية الكتابة الجديدة، سيدي بلعباس، جوان 1997، صدرت في جوان 1998، ص13.
[2]- عمر فطموش، نص البسمة المجروحة، مرجع سابق، ص56.
[3]- د.حبيب منسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة سنة 2001، ص156.
[4]- عمر فطموش، نص البسمة المجروحة، مرجع سابق، ص57.

أموسخة... le matin, le midi, le soir, le pays"[1]، فصورة المرأة موجودة في جريدة، لترسم الذل والقهر.

فكل واحدة منهما تعمل لشيء معين، فدوجة تعمل من أجل ابنتيها، **"الخدمة ما تنعاف ولا مزيت لسلاف، أخدمت على بناتي، نزيهة، وكريمة"**[2]، أما ياسمين في تشتغل في أحد المستشفيات، **"أنتيا متقدمة وتخدمي فالسبيطار"**[3]، ولا كنهما نموذج لا ينفصل عن ما يعكسه ألم الماضي، وتتحدان في شخصية واحدة وجدت نفسها في صراع دائم وتضاد يدور وسط سواد الشعب وطائفة من القريبين من السلطة.

فدوجة سائمة من تسلط الناس حتى في حيها، فتقوم بفضحهم على لسان ياسمين: **"je regrette يا دوجة، هذا، الزبل c'est pas زبلك وماشي زبلي.. هذا الزبل جاي من l'etage الفقاني"**[4]، فالشخصية المونودرامية تواصل هجومها على هذا المجتمع الذي تحس أنه أذلها، وأخذ من صحتها الكثير.

إن دوجة تتذكر دائما حياتها المسلوبة فهي لا تنسى الماضي، وما يفعله حاضرها، **"خليني أنعوم في وسط ذي المرجة نقعد ونطلق أهبالي خليني نبكي على قهر النسوان اللي حملت فالسكات، خليني نبكي اللي جرحني شرب من شبابي زهرة لعمر.. خليني يا ختي الياسمين... خليني... خليني"**[5]، فهي تعيش وسط حاضر مسلوب، ووسط ماض ممزق، محاولة المقاومة، فتعطي أبعادا للفتاة

[1]- عمر فطموش، نص البسمة المجروحة ، مرجع سابق ، ص57.
[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- نفسه، ص58.

المتعلمة من خلال بنتها كريمة، **"بنتي بسلامتها تعرف تهدر والبنات الجامعة الكل يحبوها"**[1]، فهي تبحث عن معالم المرأة المعاصرة، والحرية الشخصية.

تحاول ياسمين المساواة بين الرجل والمرأة في الحياة الاجتماعية، وعدم تقبلها للوضع التي هي فيه، فتمثل زوجها عبد الله وهو يقول: **"المرأة قاعدة اليوم تجري وتصيح على حقوقها كبحال الرجال... وعلاش الرجال الداوحقوقهم الداوحريتهم؟"**[2]، فالشخصية المونودرامية تهاجم المجتمع الذي يحط من قيمة المرأة، فالألم يخرج في صورة صرخة، مشكلة العديد من التساؤلات. فشخصية ياسمين ودوجة ملتصقتان ببعضهما، **"أنت أسلحتي فالباطوار وأنا غسلت أكفن الموت فالسبيطار... واش من فرق بينتنا..."**[3].

كما نجد دوجة تستذكر ظاهر اضطهاد المرأة والتي كانت منذ الجاهلية، **"ربي سبحانه أمنعنا من يدين قريش أنهار كانوا يدفنوا لبنات أطريا..."**[4]، فكلمة قريش تأخذنا مباشرة إلى مسألة واد البناة، حيث كانت البنت تمثل الخزي والعار، فذكر القرآن الكريم ذلك في : **" وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ ۚ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ ۗ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ "**[5]، فبالنسبة لدوجة، مكانة المرأة قائمة منذ النظرة الأولى.

---

[1]- عمر فطموش، نص البسمة المجروحة ، مرجع سابق ، ص58.
[2]-المرجع نفسه، ص59.
[3]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه ، ص60.
[5]- سورة النحل، الآية 58 والآية 59.

إن ما يأرق دوجة هو الحلم الذي لم يتحقق، الوعود التي يطلقها رجال الانتخابات، **"السعيد الوردي راه يقول، لوكان يخرج فالفوط هذي المرة، يبني حمام بلدي مقسوم على زوج فروع، فرع للعجيزات، وفرع للصغارات"**[1]

"السعيد الوردي راه إيقول يبني عيادة إنتاع الظروس وجميع لعجوزة اللي رابلها فمها يخدموا لها السنان باطل وزيدلها ملحفة..."[(2)].

وهذا ما يجعل دوجة وياسمين، أوبالأحرى الشخصية المونودرامية تحاول الخروج من مكانها الذي هو مليء بالقمامة من خلال رسالة تكتبها شاكية، تعتبرها الحل لما هي فيه، **"خفي أكتبي الرسالة ياسمين..."**[(3)]، فالرسالة بنسبة لها الخروج من قهر المجتمع الذي أدى بها إلى الانعزال عنه.

ولكن سرعان ما تظهر الحقيقة أمام دوجة **"الشباح جروا الياسمين وطيحوها فالكاف... العنف... العاصفة... الكاف أتشقق وغلبوا الإنجراف والياسمين غرقت.... الياسمين غرقت وعلاش هكذا، وعلاش... أقريتي زوج كلمات وخوفتني... على هذا خفت على بناتي"**[(4)]، فمحاولتها لرسم وطن أجمل لم تنهي، وسرعان ما تعرف أن قدرها بأيدي المجتمع، ولكنها لن تستسلم له ورغم أميتها فستقاومه، **"أنا المتورطة على هذا الزمان أحلفت ما أنزيد أنسلم"**[(5)].

إن مسرحية "البسمة المجروحة" تجسدها شخصية واحد ولكننا نحس أنها تحولت إلى شخصيتين مختلفتين، لذلك يمكننا اعتبار الشكل المونودرامي هو الشكل الدرامي الأمثل والأقرب والأكثر ملائمة إلى تبني صوت الجنون، **"فالسمة الرئيسية الفاعلة للمجنون في المساردة، هي أنه صاحب كلمة وبلاغ،**

---

[1]-عمر فطموش، نص "البسمة المجروحة"، مرجع سابق، ص61.
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] - نفسه، ص62.

والجنون ذاته حالة تتيح قولا، وتهيء لكلام يشير الحقائق ويكشف المغيب والمستور، بينما يهبط الصمت في بزوغ العقل"[1]، فالموقف السلبي للشخصية المونودرامية (دوجة) من العالم الخارجي والانعزال والانسحاب إراديا أولا إراديا، يجعل من هذه المونودراما قائمة بذاتها، فهذا الشكل سيكون متطابقا مع الشخصية المونودرامية المستوحدة التي انسحبت من العالم الخارجي لتتمركز حول ذاتها المنفصلة عن الآخرين.

فالشخصية المونودرامية انفصلت إلى شخصيتين، أوبالأحرى خرجت شخصية أخرى ذات الشخصية الرئيسية، فدوجة امرأة عانت من الأمية نسجت لنفسها شخصية ياسمين تعبر عن قدرتها على مواجهة هذا المجتمع، حيث حاولت أن تساوي نفسها مع الرجل في إطار اجتماعي، لهذا نجدها تعيش صوت من الجنون، **"لأن لكلمة المجنون تأثيرا تحوليا سحريا مباشرا على الأشخاص ومواقفهم، بل وعلى الطبيعة"[2]**، وتعد كلمة الجنون شكلا **"أشكال إعادة إنتاج العجز والخوف والتصدع أمام المستجدات في المجتمع والوعي"[3]**.

لذا فنهاية هذه المونودراما كانت مليئة بالصراعات الداخلية، والبوح بالحقيقة التي أرادها المجتمع، **"أنا الجرحة المفتوحة، أنا الدروج، أنا فخامة البروج"[4]**، ولكن رغم ذلك فشخصية دوجة تصر على مواجهة هذا المجتمع الظالم وتحرير كل امرأة تعيش نفس معاناتها وصراعها، **"أنا دودة الحرير... أنا دودة الحرير.... أحلفت ما نزيد نسلم."[5]**

إن صرامة المكان وتؤكد الحالة الاغترابية للشخصية المونودرامية وتعلقها في فضاء العزلة والخوف والأزمة، فدوجة تتحرك وسط مساحة مليئة بالقمامة،

[1]- محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، مرجع سابق، ص74.
[2]- المرجع نفسه ، ص80.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.
[4]-عمر فطموش، نص "البسمة المجروحة"، مرجع سابق، ص62.
[5]-المرجع نفسه، ص62.

يمـن أن تأخـذك إلـى اليـأس والجنـون فـي أيـة لحظـة، ولكنهـا تصـر علـى مواصـل التحـدي، فهـي **"وليـدة الغربـة وما مـن ضـروري لأن يكـون ذلـك اغترابـا عـن البشـر الآخرين، حيث يمكن أن يكون اغترابا عن الذات والكون"**[1].

إن منطلـق الرؤيـا التـي يفرضـها هـذا الـنص، هـي سـلطة رؤيـة المـرأة وهـي تسـرد عالمهـا، فـالنص المونـودرامي "البسـمة المجروحـة" أنـتج عـدة تسـاؤلات فـي غايـة الأهميـة حـول رؤيـة المـرأة للعـالم الخـارجي والأشـياء فـي مقابـل رؤيـة الرجـل، وهـي الرؤيـة المهنيـة فـي عـالم تـتحكم فيـه سـلطة الرجـل وتصـوغ قوانينـه، ومـن أبـرز المقاطع:

"الله يرحمـك يـا الرجـل الـزين... يـاللي سـودتلي سـعدي: يـالي شـربتلي مـن زهر شبابي قطران"[2].

"إذا أتلفنـــا حقـــوق المـــرأة والرجـــل مصفنالوأحســـابو... عميـــت وجهـــي ومشيت لبعيد... الله يرحمك يا الرجل الزين أكواني وأظلمني"[3].

وفـي الحقيقـة إن رأي دوجـة فـي زوجهـا هـو منـاداة بحريـة أكبـر للمـرأة مـن جهـة، ومـن جهـة محاولـة تصـدي بعـض السـلوكيات الموجـودة فـي المجتمـع والمواقـف السـائدة فيـه، فهـي تسـعى إلـى التغييـر، والبحـث عـن الحـل، وكـأن الشخصـية المونودراميـة تكشـف وعيهـا بمـا هـو موجـود، وفـي الوقـت نفسـه تظهـر عجزهـا عـن تغيـر هـذا الوجـود، فأفعالهـا فـي الـنص المونـودرامي مجـرد نافـذة للتحسـر علـى الماضـي، وفسـحة للحلـم بمسـتقبل أفضـل، فالمونودرامـا كمـا ذكـر سـابقا تكتفـي بسـرد الماضي دون أن تسعى إلى تغييره.

[1]-ريتشارد شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص19.
[2]- عمر فطموش، نص "البسمة المجروحة"، مرجع سابق، ص58.
[3]- المرجع نفسه ، ص59.

إن المونودراما تختزل كافة تجليات الصراع في صراع داخلي، حيث يعبر عن صراع الذات الإنسانية مع ذاتها، فهو ينبئ بشكل أوبأخر عن صراع هذه الذات مع غيرها (المجتمع)، فالكاتب "عمر فطموش" يبن من البداية قمة الانزعاج الذي تعيشه دوجة، **"اليوم حسابي معك يا مسودة الزهر وإلي نعرفك أمراه يا الله، بيني فقورتك نشوفها"**[1]، فهذه العبارة تعلن رفضها الصريح للعالم الخارجي (المجتمع)، لذلك أعطى الكاتب حق السرد الكامل للمونودراما بلسان شخصيته (دوجة)، فهي من حملت على كاهلها هذا النص، لتخرج من ذاتها شخصية مناقدة لها في الحياة، متصلة في الأزمة الواحدة، فهي تحاول أن تشكل جسرا بينها وبين المتلقي، فلحظة وقوف دوجة وهي مستاءة من القاذورات، يستدعي شرح أسباب هذا الاستياء، وهذا الشرح بدوره أيضا يستدعي دخول حكاية أخرى.

إن النص المونودرامي الجزائري تمكن من تمثيل كافة عناصر المونودراما منذ بدايته الأولى مما يعني أن فن المونودراما في الجزائر ولد متكاملا، ويعني أيضا احترافية في ممارسة المونودراما في الجزائر، وهذا ما يفرض علينا اهتماما كبيرا بهذا الفن والبحث في سبل الارتقاء بهذه التجربة، لاعتباره تيارا تعبيريا يساهم في تكوين الثقافة الشعبية.

[1]- عمر فطموش، نص "البسمة المجروحة"، مرجع سابق ، ص55.

الفصل الثالث

تحليل سيميائي

لمونود راما المتعدد

المبحث الأول: السيميولوجيا والمونودراما

1- السيميائية:

أطلق على السيميائية عدة مشتقات، كالعلاماتية والسيميولوجيا والسيميوطيقا، وكلها مصطلحات تركز على دراسة العلامات بمختلف أنواعها، أي علم العلامة أو الإشارة.

وقد جاءت السيميائية في المعنى اللغوي والذي يعني التسوم والتعليم للحيوانات بالنار فإنه **"سوم الفرس: أعلمه بسومة، تسوم اتخذ سومه أي علامة، السيمة والسومة والسيماء والسمي: العلامة والهيئة وسيمته: أي علامته، السيما والسيمياء: العلامة"**[1]، كما نجد أيضا **"تسوموا فإن الملائكة قد تسومت، والخيل المسومة أي المعلمة"**[2].

كما ورد مصطلح السيميائية في القرآن الكريم بأشكال مختلفة، ففي قوله تعالى: **" سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ "**[3]، وقوله أيضا **" وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ "**[4].

كما يذكر بلقاسم دفة: **"إن كلمة سيمياء عربية أصلية، مشتقة من فعل سام الذي هو مقلوب وسم، يدل على ذلك قولهم: سمة، فإن أصلها وسمة، ويقولون، سيمي بالقصر، وسيماء بالمد، وسيمياء بزيادة الباء والمد، ويقولون: سوم إذا جعل سمة، وكأنهم إنما قلبوا حرف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة ميما بخلاف فائها، ولم يسمع من كلامهم فعل**

[1]- لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار النشر اسلام، طهران، 1996، ص365.
[2]- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار القلم، بيروت، ب ت، ص322.
[3]- سورة الفتح، الآية 29.
[4]- سورة الأعراف، الآية 46.

مجرد من سوم المقلوب وإنما سمع منهم فعل مضاعف في قولهم: سوم فرسه، أي جعل عليها البسمة، هي التي عليها السيمة والسومة، وهي العلامة"[1] .

وإذا ما رجعنا إلى العصور الأولى وخاصة العصر الإغريقي، فنجذ سقراط يعتبر العلامة تطابق بين الحس والفكر أي بين الدال والمدلول حيث يري **"أن لكل شيء طبيعة أو ماهية هي حقيقته يكشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد، وأن غاية العلم إدراك الماهية"[2]**، فهو يؤيد التكون المادي للعلامة في ظل الإدراك الحسي لها، ف**"عندما نكون واعين مباشرة بوجود أي شيء جزئي، إنسان، شجرة أو بيتا أو نجما، فإن هذا الوعي يسمى إدراكا حسيا، وعندما نغلق أعيننا فإننا نكون صورة ذهنية لمثل هذا الشيء، هذا الوعي يسمى صورة خيالية أو تمثيلا"[3]**. من هنا يمكننا القول أن العلامة عند سقراط تنبع من الحقيقة، فالدلالة تعني سكونية العلامة أي الفهم الثابت للفظ وهذا حسب قوله: **"لا أستطيع أن أدرج صفة البياض في فكرتي العامة عن الجياد، وذلك لأنه بالرغم من أن بعض الجياد بيضاء فإن بعضها الآخر ليست بيضاء لكنني استطيع أن أدرج صفة الفقارية لأن جميع الجياد تشترك في كونها حيوانات فقرية"[4]**.

أما أفلاطون فقد كان ميالا إلى الدول والمحاورة، فقد كانت **"الطريقة التي اتبعها أفلاطون في دراساته، هي طريقة الحوار والنقاش الجدلي والمثل الخرافي، والحوار كما لا يخفى طريقة الحركة والحياة، والنقاش الجدلي الذي يعالج الأمور طردا وعكسا، طريقة الوضوح والإيضاح، والمثل الخرافي تعبير**

[1]- بلقاسم دفة، السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خضر، بسكرة، 2000، ص33.
[2]- كرم يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د ت، ص52.
[3]-ستيس وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984، ص124.
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شعري عن الحقائق المجردة يقرب المعاني إلى الأذهان"[1]، إن أفلاطون ينادي بالعلاقة بين الإدراك الذهني والتصور المادي، أي الفكرة والمادة، فهو يعتبر الكلمة أساس المعنى، فالعلامة عنده عبارة عن تلك العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، أو بمعنى آخر اللفظ ومعناه، **"فأقدم مناقشة لوظيفة العلامة ومعناها، هي التي أوردها أفلاطون في حواريته (كراتيلوس)، حيث يبرز الصلة أو الرابط بين صوت اللفظ ومعناه باعتباره نتيجة عوامل الطبيعية في مقابل عوامل العرف"[2]**.

إن جل المفاهيم والتسميات جاءت لتأكد أمرا واحدا وهو العلاقة القائمة بين الدال (الألفاظ) والمدلول (التصور، الفكر)، حيث يمكننا القول أن حضور الواحد يقتضي حضور الآخر، فتبنى العلامة وتكون قابلة لإقامة التواصل.

1-2-أهم النظريات السيميائية الحديثة:

إذا كانت اللسانيات تدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السيميائية تختص في كل ما هو لغوي وما هو غير لغوي، أي أنها تتعدى المنطوق لتصل لكل بصري كعلامات المرور والأزياء، أي كل ما تراه العين.... **"فالعلامات تسمح لنا أن نفكر، وأن نتواصل مع الآخر، وأن نعطي معنى لما يقترحه الكون علينا. وإننا لنمتلك تنوعا كبيرا من العلامات المكنونة، وتكون العلامات اللسانية من بينها فئة مهمة"[3]**، ومن هنا ظهرت عدة نظريات أخذت على عاتقها دراسة علم العلامات، ومن أهمها:

---

[1]- فاخوري حنا وخليل جر، تاريخ الفلسفة العربية، مؤسسة بدران، بيروت، 1966، ص ص40-41.
[2]-عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبان، بيروت، 1996، ص208.
[3]-منذر عياشي، العلامتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص ص33-34.

-السيميائية عند دي سوسير:

يعتبر السويسري **فريدينانـد دي سوسـير** رائدا لعلم جديد يختص بدراسة اللغة، حيث تنبأ بظهور السيميولوجيا في كتابه **محاضرات في اللسانيات العامة** عام 1915، وذلك في قوله: **"اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم البكم والطقوس والرموز وصيغة الاحترام والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة، ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا"**[1]، فقد قامت دراسته على الأبعاد اللغوية التعاقبية (التاريخية) والتزامنية (الآنية) في نفس الوقت، فهو يعتبر اللغة نظاما من نظم العلامات، تكون العلاقة اللغوية على أساس ثنائي، كالصوت والصورة ، كما يمكن للغة أن يكون لها نظام خاص، فمن خلال التفاعل بين أوجه الشبه والاختلاف بين الدوال، ينشأ المعنى[2] ، مما سبق يمكننا اعتبار اللغة نظاما إشاريا يتواصل عن طريقها الناس.

-النموذج السيميائي عند غريماس:

إن المعنى على ضوء التصور السيميائي تخلقه أربعة معايير: التضاد، التناقض، الافتراض، التضاد التحتي. فالعلامة تحقق وجودها ووظيفتها إن كانت

[1]- ميشال أرفي وجان كلود جيرو، السيمياء أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص29.

[2]- ينظر: إ. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، تر، سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية اللغات، ط1، 2001، ص16.

تتعلق تضاديا واقتضائيا مع علامة أخرى، حيث يمكن أن تقوم مكانها للدلالة على خطاب الآخر (الغائب الذهني) الذي يعد أساس خطاب الحاضر[1].

إن الذهن يدرك المعنى بواسطة تشكل العلامة مع العلامات التي توجد البنية الاستبدالية (السطحية)، فمثلا نجد في خطاب أن الحرية تكون البنية الظاهرية، أما الاستعباد أو الاستغلال هي البنية المغيبة، لكن الدلالة تبين البنية الغائبية عن طريق الاستحضار، وهذه البنية لا تؤدي وظيفتها الدلالية إلا من خلال عملية إنتاج المعنى على المستوى التركيبي، فالعامل هو عنصر أساسي في عملية إنتاج الكلام، فالمتلفظ يتأثر بأمور تكون بؤرة إنتاج الدلالة.

وهذه العملية تستدعي متكلما وكلاما ومستمعا، فالهدف الأول للمتكلم (المرسل) هو إيصال كلامه للمتلقي، كما هو الأمر في العمليات الأدبية، ففي الخطاب السردي مثلا تظهر عناصر تستدعيها بنية الخطاب لتحقيق عملية إنتاج السرد والكلام، وبناء تصور قاعدي لعناصر البنية العاملية، فتكون العلاقة علاقة رغبة بين البطل والموضوع المراد الوصول إليه[2].

ومن هنا يمكننا القول أن الذي ينتج المعنى هو العلاقة بين عناصر البنية الكلامية، فالمرسل لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقته بالمرسل إليه، وهذا ينطبق أيضا على البطل، فرغبته في تحقيق الموضوع هي التي تجعل منه عاملا، فالعلاقات هي التي تنتج السرد.

2-سيميائية المسرح بين النص والعرض:

يتبنى المنهج السيميائي في دراسته للخطاب على التفكيك والبناء، فهو حاضن للعلامة من خلال العلاقة بين الدال والمدلول، حيث يتعامل مع الخطاب

[1]- ينظر : الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى في الخطاب السردي، الملتقى الوطني الرابع للسميائيات والنص الأدبي، المركز الجامعي خنشلة، ص12.
[2]- ينظر : المرجع نفسه، ص13.

الدرامي من خلال المستويات الدلالية والتركيبة وهذا من أجل الوصول إلى بنية عميقة تتحكم في إنتاج النص الدرامي، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي.

يعبر المسرح عن المجتمع **"فكل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح، نص الكاتب المسرحي تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الأشياء، وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى بمعنى آخر العرض المسرحي هو مجموعة إشارات"**[1]، فالمسرح يلتزم بتقديم مجموعة من العلامات التي تعبر عن واقع المجتمع، من خلال طرح مواضيع للنقاش والتحليل من أجل الحصول على تشارك في الأفكار، وهذا للوصل للحلول الممكنة، فالعلامة أحدثت جدلا في بنية النص وتحويله من صورته الجامدة إلى صورة حية، فالمسرح هو نظام من العلامات، حيث **"يتولى المسرح تحويل المعنى إلى رموز ليس في نطاقها العلني ومضمونها، ولكن في صياغتها وشكلها، ولكي نفهم كيف يكون هذا الشكل أو الصياغة المسرحية قادرا على حمل المدلول اللغوي بين ثناياه، فإن هذا يتطلب تفسير الكيفية التي نستدل بها على الأشياء على المسرح وتوظيفها كإشارات"**[2]، فالمسرح يحتاج باستمرار إلى وسائل مبتكرة لترجمة الأفكار والمعنى.

إن أهم الأمور التي تخلق إشكالا بين النص والعرض هي طريقة تحويل هذا النص إلى عرض مسرحي، فيجب تخيل الأحداث والشخصيات والأماكن، حيث تعتبر قراءة النص **"عرض خيالي يصوغه القارئ، هو عرض منقطع جزئي وبشكل عام فقير لا يستخدم سوى أشتات نصية، فإن العرض الخيالي**

[1]-هونزل يندريك وآخرون، دينامكية الإشارة في المسرح، تر: أدمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص97.
[2]-كونل كولين، علامة الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 1998، ص15.

يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ"[1]، ولكن هذه القراءة النصية المتخيلة تختلف من شخص لآخر، وهذا حسب ثقافته وحالته الاجتماعية، أما في العرض فهناك صورة واحدة يشاهدها جميع المتفرجين غير قابلة للتخيل، فالانتقال من النص الدرامي إلى العرض المسرحي عبارة عن إعادة ترتيب العلامات وتقليص الحوارات وتدخل عملية الحذف والتعديل وهذا ما يعرف بالعملية الإخراجية.

وكل هذا يدخل في سياق تحول تركيبة العمل السيميائي كليا أو تقليص فاعليته ليلائم العرض فإن "**البنية السيميائية (المعنوية) للعمل برمتها قد أعيدت صياغتها، ويتوقف مدى التحول بشكل رئيس على عدد وأهمية ملاحظات المؤلف في النص، أي يتوقف على أهمية الفجوات التي تحصل نتيجة حذف تلك الملاحظات"**[2] ، حيث يمكن أن نعتبر أن ملاحظات المؤلف مهمة جدا خاصة في تحديد الأبعاد الثلاث للشخصيات وكذا وصف المكان.

كما يعد الحوار أساسيا في تحديد معالم الشخصية، **"فإن دور الحوار في النصوص المسرحية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل"**[3]، ولكن يختلف الشكل النصي عن الشكل العرضي، فأثناء العرض لا نعتمد على الحوار بشكل كبير بل على ما هو بصري، حيث لا نتخيل الحركات بل نشاهدها، وهذا ما يجعل الاختلاف عن المخرجين خاصة في النقل الحرفي للنص على الخشبة فيتولد لدينا نص فرعي، فنجد أن **"فريق العرض أو المخرج الحديث، مضطرون إلى أن يخلقوا نصا فرعيا خاصا بهم ومن الواضح أن هذا السبيل مفتوح أمام المخرج**

[1]- أن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، ج2، تر: حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996، ص13.
[2]- يوري فلتروسكي، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، مرجع سابق، ص154.
[3]- إ. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص80.

أو لفريق العرض. فقد أضاف ستانسلفسكي على سبيل المثال نصه الفرعي التصوري والشفاهي إلى مسرحيات تشيخوف"[1].

ومن هنا يمكننا القول أن انتقال النص من المكتوب إلى العرض على الخشبة يشكل أمورا جديدة مرئية، كدخول الإضاءة التي تكون مسلطة على الممثلين وسماع المؤثرات الصوتية والموسيقى، وهما تحويل العلامة من متخيلة (في النص المسرحي) إلى مرئية (على الخشبة)، لأن طاقة المرء محدودة لا يمكنها تخيل كل الإشارات المخبئة، ولكنها تبرز في الإكسسوارات والديكور والملابس وحتى حركة الممثل والإضاءة، **"فمن مسؤوليات المخرج أن يتأكد من أن نظم العلامات الداخلية في العرض ما لا تعمل بكفاءة منهزلة، لكنها أيضا تعطي التأثير المرغوب فيه عندما تجتمع مع علامات من نظم أخرى"[2]**، حيث يطلب من الجمهور أن يجد معنى لما يشاهده في العرض، وتحليل العلامات المتزاحمة فيه ، **لأن المسرح يستغل عناصر اللغة المسرحية المتاحة له لخلق نظام لدلالة مندرج وذي معنى، وهذا التدرج يتحول باستمرار، فقد يشار إلى تحطم سفينة باستخدام المؤثرات الضوئية، والكارثة بالموسيقى، وأثرها بدخول الممثلين وهم بملابس متسخة.."[3].**

إن انتشار العلامة في العرض المسرحي قد يؤدي في بعض الأحيان إلى التكرار، ولكن **"إذا كان كل مظهر في العرض المسرحي يحتمل السيمياء فذلك يعني أن المسرح لا يحتمل التكرار إلا نادرا، التكرار اختزال لإعلام الرسالة بواسطة الإعارة وإدخال إشارات ليست ضرورة في صلب إرسال الإعلام"[4]**، وهذا التكرار قد يكون ناتجا عن تعدد الحركة والإنارة والصوت، ولكنه يختلف عن التكرار في النص الدرامي فنحن لا نشعر بالتكرار لأنه غير مرئي، **"الكاتب**

[1]- إ. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق ، ص110.
[2]-المرجع نفسه، ص144.
[3]- نفسه ، ص143.
[4]-ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، المكز الثقافي العربي، 1996، ص68.

هو سيد الكلمة المكتوبة فقط أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعابير وجهه.. نحن دائما نرى إنسانا برمته على الخشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه"[1].

إن الاختلاف في العلامة ودلالاتها بين النص والعرض تبقى فعالة لترجم الأفكار ونقد المواضيع سواء كانت بالتخيل أو الحركة أو الإشارة أو الإيماء.

3- سيمياء الممثل في العرض المونودرامي:

1.3-الممثل وعلاقته بالعلامة:

إن المسرح عبارة عن مجموعة من العلامات، ولعل أبرزها الممثل، الذي أخذ اهتمام الدارسين في المجال السيميوطيقي، فهو يشكل الجزء الأكبر من العرض المسرحي، من حيث التعبير عن أفكار المؤلف أولا والمخرج ثانيا، فكان الممثل يساهم منذ القدم في **"علاج شخص مريض أو الإشراف على طقوس كالميلاد، والختان والزواج، والموت أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة"[2]**، كما أننا نجد تعدادا للعناصر المسرحية التي تتداخل مع الممثل حيث تنشأ عنها مجموعة علامات، لأن **"العروض المسرحية تتميز عن جميع الأعمال الفنية الأخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضا إشارات بغزارة إشاراتها لأن العرض المسرحي هو بنية مؤلف من عناصر فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص"[3]**، فوظيفة الممثل الأولى هي إيصال جملة من المعلومات للمتلقي، ولكن تنوع المتلقي تفرض التنوع في التفسير والتأويل، فيحاول الممثل أو يجسد علامته بصدق من خلال الإيمان بما يقوم به،

[1]-كاروفسكي يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، تر: أدميركوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص53-54.

[2]-ويلسون جلين، سيكولوجية فن الأداء، تر : شاكر عبد الحميد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة(258)، 2000، ص63.

[3]-بوغاتيرف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، تر: ادمير كوريه، في كتابه سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص76.

فيصارع شخصية المسرحية لخلق ذلك التناغم، فمشاهدة **"الممثل الذي أعجبنا كان يضحك بصدق وبشكل طبيعي (حقيقي)، لم يكن يكشر من أجل إضحاكنا...وكان يصرخ خوفا كما لوأنه فزع حقا... لقد أعجبنا لأننا صدقناه ونحن نشاهده ونستمع إليه، وبأن جميع ما حصل له على خشبة المسرح كان ممكننا أن يحدث في الحياة الواقعية أيضا"**[1].

ولكي يصل الممثل للمبتغى ويخلق ذلك التناغم بينه وبين الشخصية التي يؤديها، كان لابد أن يستعمل مجموعة من العناصر والأدوات وهي:

"1- المهارات الخاصة ، أدواته الداخلية (العقل والعاطفة)، والخارجية (الصوت، الجسد).

2-جعل الشخصيات قابلة للتصديق.

3-مزج المجالين الداخلي والخارجي"[2]

إن هذه العناصر تجعل من الممثل قادرا على تحليل شخصيته وفهمها، فيمزج بين علامته وعلامة هته الشخصية، لأن **"واجبات الممثل أو مسؤولياته هي أن يقوم بخلق وأداء –أو عرض- الحياة الداخلية للشخصية، ولكي ينجح في ذلك عليه أن يتكلم بوضوح ويطلق صوته في أرجاء المسرح وأن يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن، وأن يرتدي ملابس الدور بشكل لائق مطابق للشخصية، وأن يتواصل ويتعاون مع باقي الممثلين على المسرح"**[3].

لكن نجد بعض من الدارسين يقللون من عمل الممثل على خشبة المسرح كونه علامة، فهناك مثلا (ميوكاروسفكي) الذي ذهب بالقول أن **"الممثل نفسه هو**

[1]- بوغاتيرف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، مرجع سابق، ص79.
[2]- ديور ادوين، فن التمثيل، أفاق وأعماق، ج1، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة- وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998، ص14.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أداة الفعل الدرامي قد يختفي أنيا من المسرح، قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء مثلا"[1]، وكذلك طرح (يندريك هونزل) الذي يقول: **"إذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما، عندها ليس الشخص وحده قادرا أن يكون ممثلا بل حتى الدمى الخشبية والآلة"[2]**، إن هذا النقد للمثل قد لا يكون موضوعيا ، فلا يمكن تخيل مسرح من دون ممثل فهو المحرك الأساسي للمسرحية، حيث يعتبر العلامة الرئيسية، **"فبينما يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغير للمكنونات المسرحية، فإن الممثل، خلال تاريخ المسرح الطويل ظل بصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرج المتغير، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي"[3]**، فأهمية الممثل كانت منذ بداية المسرح، حيث كان يجسد فكرة المؤلف، خصوصا إذا ما نظرنا إلى المونودراما بوصفها تعتمد على ممثل واحد على الخشبة، فهو حامل للعلامة، ف**"الممثل هو المسرح كله، فيمكن الاستغناء عن أي شيء في العرض المسرحي إلا هو، إنه صلب العرض ومتعة الجمهور، ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجا للعلامات ومنتجا بفعلها في ذات الوقت، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها، وهو النحات وهو موديله وتمثاله"[4]**، إننا نجد مزاوجة بين الممثل والشخصية، حيث تندمج ذات الممثل مع موضوعية الشخصية الممثلة، لينتج لنا إنسانا آخر، ولكن يبقى **"هناك توتر بين ذاتية الفنان وموضوعية عمله في كل الفنون ، إلا أن هذا التوتر يختبر بحدة أكثر من قبل الممثل لأن شخصيته التامة جسدا وروحا هي مادة فنه"[5]**، هذا الصراع والتناقض بين الممثل والشخصية نلمسه بقوة في المونودراما، لأن الممثل هو مصدر كل العلامات على الخشبة المسرح والعلاقات، فتخرج منه علامات جديدة

[1]- كاروفسكي يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مرجع سابق، ص48.
[2]- هونزل يندريك وآخرون، دينامكية الإشارة في المسرح، مرجع سابق، ص98.
[3]- إ. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص144.
[4]- سيلفر أن أوبر، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص171.
[5]- كاروفسكي يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مرجع سابق، ص58.

ذات تـرابط، فيكـون **"دور الممثـل هـو بنيـة مـن إشـارات غايـة فـي التعـدد، إشـارات يعبر عنها بالكلام بالإيماءات بالحركات بالوقفات بالمحاكاة بالثياب"**[1].

لـذا ممـا سـبق ذكـره يمكـن أن نعتبـر الممثـل فـي المونودرامـا هـو الأسـاس لظهـور بـاقي العلامـات حيـث لا تكتمـل إلا معـه، **"فالأشـياء فـي المسـرح تمامـا مثـل الممثـل نفسـه قابلـة للتحـول، كمـا يمكـن أن يتحـول الممثـل علـى الخشـبة إلـى شـخص آخـر (شـاب يتحـول إلـى شـبح، وامـرأة إلـى رجـل)"**[2]، فصـلة الممثـل لا تنحصـر مـع الشخصـية الممثلـة فقـط، بـل تتعـدى ذلـك لتصـل إلـى عناصـر أخـرى كالضـوء والموسيقى وحتى أجزاء من القاعة العرض.

2.3-علامات الممثل في العرض المونودرامي:

ظـل التضـارب حـول دور الممثـل فـي العـرض المسـرحي عامـة، فهنـاك مـن الدارسـين مـن يسـعى إلـى تقلـيص فاعليتـه واعتبـار العناصـر الأخـرى ذات أهميـة كبيـرة، وجهـة أخـرى تـرى أن الممثـل هـو الأسـاس وأن العناصـر الأخـرى عناصـر مكملـة فقـط ويمكـن الاسـتغناء عنهـا، حيـث **"يعتمـد المسـرح علـى الولـوع بالسـرقة الفنيـة والاقتبـاس مـن معـارف وبنـاء مشـاهد هجينـة يعزوهـا السـند والأمانـة وتقـدم هـذه رغـم ذلـك علـى أنهـا عمـل فنـي متكامـل"**[3]، أمـا الجهـة الأولـى وعلـى رأسـهم (أدولـف أبيـا) الـذي بـين أهميـة زيـادة العلامـات علـى الخشـبة لتصـل الفكـرة إلـى المتلقـي وهـذا كلـه علـى حسـاب دور الممثـل، **"فتقلـيص دور الممثـل إلـى دور متحـرك لصـورة المسـرح بـإخراج المسـرحية إيقاعيـا، كـان اهتمامـه الـرئيس منصـبا علـى الموسـيقى والمسـرح الغنـائي"**[4]، ولكـن تبقـى كـل عناصـر العـرض عبـارة عـن

[1]- بوغاتيرف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، مرجع سابق، ص77.
[2]- المرجع نفسه، ص66.
[3]- كروتووسكي جيرزي، نحومسر فقير، تر : كمال قاسم نادر، بغداد، دائرة الثقافة العامة، 1986، ص17.
[4]- تيلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عيد الرحيم، بغداد، دار المامون، 1990، ص32.

علامات تتداخل فيما بينها لتعطي المتلقي الدلالات المناسبة لفهم العرض، وهذا وفق امتزاج كل عنصر مع علامة الممثل.

وإذا ما رجعنا إلى الممثل في المونودراما فهو يعتمد على السرد ليعبر عن اغتراب الشخصية المونودرامية، وإحساسها بالوحدة، **"فالممثل في السياق المسرحي يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره إلى المتفرج ...فإن الممثل هو الذي يؤلف بشخصيته القناة الأولى التي تصل من خلالها الشخصية"**[1]، لذا نجد الممثل في المونودراما يسعى إلى إبقاء خط التواصل بينه وبين المتفرج لأنه لا يشاهد إلا شخصية واحدة على الخشبة.

فالممثل في المونودراما يختلف عن الممثل في المسرحية العادية، فالثاني يرافقه مجموعة من الممثلين ليخلقوا إيقاعا واحدا، أما الممثل في المونودراما فهو يتعامل مع مخيلته، فيخلق شخصيات وهمية تكون في عقله نابضة بالحياة فإن **"كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح الممثل، الإضاءة المسرحية، كل هذه الأشياء ترمز إلى أشياء أخرى بمعنى آخر العرض المسرحي هو مجموعة إشارات"**[2]، فالممثل في المونودراما قادر على التناغم مع علاماته، وحتى أنه قادر على التحول من شخصية (الشخصية الرئيسة) إلى شخصيات أخرى (الشخصيات المتخيلة)، وهذا حسب العلامة ورموزها ودلالاتها، فهو يتعامل مع موجوداته، **"فالأداة في العرض المسرحي يرسلها المخرج المسرحي (ومصمم السينوغرافيا) فهما اللذان يبنيانها ويختارانها، ثم يضعانها في النور في بمعناها الحرفي أو المجازي، ويعزلانها على خشبة المسرح أو يضعانها مع اختيارات"**[3].

[1]- إ. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، ص71.
[2]- هونزل يندريك وآخرون، دينامكية الإشارة في المسرح، مرجع سابق، ص97.
[3]- سيلفر أن أوبر، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص144.

3.3- الذات والآخر في المونودراما:

إن الخيال عند الممثل في المونودراما هو عنصر أساسي، فهو يساعد على استحضار الشخصيات الأخرى، حيث يرتبط ارتباطا كبيرا مع القدرة على الأداء، فلكل ممثل ذاته الخاصة يحددها عن طريق أدائه الذي يستدعى منه شخصية منشقة منه، **"فالممثل لا يفقد ذاته تماما على خشبة المسرح ويتعرض في كل لحظة لمثيرات ومؤثرات مختلفة تتدخل بدرجة ما في تحديد حالته السيكولوجية ومن ثم في تفسيره للدور وأدائه له"**[1]، فالقدرة الأدائية هي من تجعل الخيال حقيقيا، وتجعل من الجمهور متعاطفا مع الممثل، فهو يحول الخيال إلى واقع، فيحصل ذلك التوافق بينها (الممثل والمتلقي)، فيصير كل ما هو زيف حقيقي في نظر المتلقي، **"فالأداء المسرحي هو بناء للصورة الخادعة... وبإعادة ترتيب المكونات نفسها أو إضافة مكونات جديدة لها يمكن أن تعطينا صورة خادعة مختلفة تماما"**[2]، كما أن المتلقي يجب أن يكون مستعدا أيضا للتخيل، لأن أداء الممثل يعتمد على مدى قابلية هذا المتلقي لما سيقوم به، **"فالمؤدي هنا يعتمد على مدى استعداد المتفرجين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية إلى عشب أخضر عن طريق الخيال... أي أننا نعتنق مؤقتا منظور المؤدي الذي يراها عشبا وحين يحدث ذلك نكون قد قبلنا مبدأ الإشارة والتعريف فلا نحتاج لعشب حقيقي يجسد وصف الممثل"**[3]، كما أن الممثل في المونودراما هو الذي يحدد سلوكيات شخصياته وحتى الصراع القائم بينها، وهذا ما يجعله يقرر الزمن الذي تدور فيه الأحداث.

إن تعدد الشخصيات التي يؤديها الممثل في المونودراما تفرض عليه اختيار الوقت المناسب لكل شخصية، وتكوين علامات مختلفة لكل منها وهذا عن

---

[1]-هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، 2000.، ص213.
[2]-جوردن هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: د.محمد سيد، القاهرة، وزارة الثقافة، 1999، ص23.
[3]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص 36-37.

طريق جسد واحد، فينشأ ذلك الصراع بين ذات الممثل والشخصية المونودرامية، فالممثل **"يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية.. أي حوار بين الجسد الواقعي والجسد المتخيل الذي يرتسم بمساعدة هذا الأول"**[1]، فالممثل يحاول جاهدا تقسيم تعابير جسده حسب كل شخصية حيث لابد أن يمتلك سرعة التحول من علامة لأخرى، وأن **"يكون قادرا على التركيز على جوانب أخرى من أدائه أو من أدائها: كالتلوينات الصوتية في كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات الوجه"**[2]، فتتولد لنا شخصيات تدخل في صراع مع الشخصية المحورية، وهو ما قد يعطينا تطهيرا دراميا.

4 -عناصر العرض المونودرامي وعلاقاتها بالممثل في المونودراما:

1.4- علامة الملابس في المونودراما:

إن تجسيد النص المونودرامي بنجاح على الخشبة يعتبر عاملا مهما لإيصال الرسالة للمتفرج، ولكي يكون هذا التوافق بين العرض ومخيلة المتلقي لابد أن يرى واقعا أمامه، بدأ بالملابس حيث يجب أن تتلاءم مع الدور، لأن الزي يعتبر علامة دالة تحمل مجموعة من المعلومات، **"فالزي هو شيء مادي وإشارة في أن واحد، بمعنى أدق، يحمل الزي بنية من الإشارات، يعين الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية ودينية، ويرمز الزي إلى منزلة لابسه وعمره"**[3]، فما يرتديه الممثل هو ما تريده الشخصية على الخشبة، فهو يشير إلى سلوكياتها وحتى أنه يعبه عن بعدها النفسي، فمثلا **"القميص غير المزرر يمكن أن يوحي بالجندي اللامبالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكا يشرب الخمر وحين يزرر القميص يشير إلى موقف حريص ومركز**

[1]- سيلفر أن أوبر، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص ص193-194.
[2]- ويلسون جلين، سيكولوجية فن الأداء، مرجع سابق، ص150.
[3]- بوغاتيرف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، مرجع سابق، ص63.

واضح للألبسة"[1]، كما أن الملابس تعطى راحة نفسية للممثل حسب طبيعة الدور.

إذا كانت هذه الملابس مختلفة عن واقع شخصية المونودرامية، فهي تعبر عن الواقع الاجتماعي والثقافي وحتى السياسي، لأن أداء الممثل غرضه تشخيص يهتم بالطرح بالدرجة الأولى، فالممثل في المونودراما هو العلامة الأساسية والمحرك لباقي العلامات، ولهذا وجب على المخرج في المونودراما أن يراعي عدة أمور أهمها:

"1. تناسق ألوان الأزياء مع الديكور والمهمات المسرحية وأرضية الخشبة وخلفياتها.

2. قياس تأثير شدة الضوء الساقط وانعكاسها على ألوان الأزياء فوق الخشبة.

3. تناسق ألوان الأزياء مع الماكياج (في حالة وجوده) أي عدم استخدام الأوان المتضادة.

4. مطابقتها مع بياض أو سمرة بشرة الممثل.

5. تناسقها مع الإكسسوار المرافق لها (الخاص بالأزياء) من ناحية اللون والحجم والقيمة.

6. استخدام قطع الملابس المستقلة والسريعة الفرز لاستخدامها الخاطف في التحول من شخصية لأخرى.

[1]- بوغاتيرف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، مرجع سابق، ص66.

7. اختيار نوعيتها وفق الرسم الذي تعرض فيه المسرحية، أي عدم استخدام الملابس الغليظة في الصيف أو الخفيفة في الشتاء وذلك لطول فترة أداء الممثل في المونودراما على الخشبة.

8. مطابقتها في التفاصيل لأزمان الشخصيات الممثلة على الخشبة وأماكنها وديانناتها.

9. خياطتها بشكل يناسب والأداء الحركي المستمر والطويل للمثل في المونودراما.

10. خياطة أكثر من قطعة ملابس للشخصية الرئيسية (للاحتياط) واستخدامها في حالة الطوارئ."[1]

2.4- علامة الديكور في المونودراما:

إن العرض المونودرامي عكس النص المونودرامي، فهو صورة مرئية متكونة من أزياء وإضاءة وديكور وإكسسوارات لتعكس معالم جمالية، وتطلق العنان لمخيلة المتلقي، ومن أهم هذه العناصر الديكور الذي يعتبر **"النصف الأخر في المكان الخيالي الذي يحيط به والذي يتخيله المتفرجون من واقع الديكور كمكان الأحداث"[2]**، ومن أهم ما يميز الديكور أنه يشكل صورة سيميائية للواقع، ولكن بصفة متخيل، فهو البعد الخيالي للمتلقي الذي يرى منه الأحداث، **"فالديكور الذي هو بحجم طبيعي فهو أغنى لأنه يتمتع بعمق واقعي، ولذلك هو أقرب إلى الموضوع الحقيقي الذي يرمز إليه"[3]**، فالديكور بوصفه علامة هو تحفيز للصورة المتخيلة المرتبطة بعقل المتلقي، فهو يمثل **"واقع حسي على علاقة**

[1]- د.سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص156.
[2]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص128.
[3]- فيلتروسكي يوري، الإنسان والموضوع المسرحي، تر: أدمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص142.

بواقع آخر يفترض بالإشارة إثارته"[1]، فأداء الممثل يأتي حسب ما يراه من ديكور، ويتأثر به ويتحرك وفقه.

ويبقى للديكور في المونودراما تأثير كبير على أداء الممثل، فقد يكون سلبيا إذا أحس أن هذا الديكور أكبر أو أصغر منه، من حيث مساعدته على تجسيد الشخصية المونودرامية، ويكون الديكور أحيانا متخيلا، على سبيل المثال مسرحية (بستان الكرز) لتشيكوف، **"فالبستان يلعب الدور الأساسي، بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع أن نشاهده، لم يشر إليه فضائيا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التي نسمع وهي تقطع أشجار الكرز"**[2]، فالديكور في المونودراما يمكن أن لا يكون ظاهرا وتعوضه إيماءات وحركة الممثل على خشبة المسرح وكذا الإشارات اللفظية، **"فالديكور الدرامي مثلا لا يصور في أغلب الأحيان تماثليا بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية، بل قد يشار إليه بإيماءة (كما يحصل في الميمياء) وبواسطة إشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى (المشهد الصوتي)"**[3]، لذلك نجد الديكور في المونودراما شبه منعدما، حيث تستخدم الرموز والإشارات والاستغناء عن المجسمات الكبيرة، وهذا كله للإعطاء التحول العلاماتي من حال إلى حالة أخرى، فالديكور الرمزي والمتخيل يسهل ذلك عكس الديكور الواقعي والكبير والذي يحتاج الوقت لنقله، أو استخدام نماذج متحركة **"ففي بعض الحالات يزود الديكور بوظائف خاصة بحيث يسمح بالظهور والاختفاء المفاجئ"**[4]، كل هذه المستلزمات غرضها تحديد أماكن الحدث في المونودراما وكذا تطور الشخصيات، فيكون تنوع في الأداء ولا يؤثر سلبا على المتلقي.

---

[1]-كاروفسكي يان مو، الفن كحقيقة سيميائية، المرجع نفسه، ص35.
[2]- هونزل يندريك وآخرون، دينامكية الإشارة في المسرح، مرجع سابق، ص100.
[3]-إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص23.
[4]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص128.

3.4-علامة الإضاءة في المونودراما:

تعتبر الحركة الضوئية أساسا في تركيب الحركة المسرحية، من حيث نقل الفعل من مكان لآخر، كما تعطي تكوينا جماليا في ذهن المتلقي وملئ الفراغ بكتل ضوئية، فهي تقوم على **"ملئ لأجسام نحوجذب أجسام أخرى آليا، وميل الفراغ إلى جذب الأجسام لملأه"**[1]، فالضوء هو مادة متغيرة تحمل العديد من الدلالات، وتشكل تراكيب صورية ذات معنى، فالضوء في المسرح عبارة عن **"لغة تتعلق بالشيء المرئي وعن طريقها يوحد العدم في شكل لا يمكن أن نراه، لكننا بالتأكيد ندركه عن طريق البصر"**[2].

إن ظهور الضوء واستعمال التقنيات الحديثة ساهم على القضاء على معاناة المسرحيين القدامى الذين كانوا يقدمون العروض في الهواء الطلق، فكانت تكثر الإشارات عن الليل والنهار وكذا وقت النوم، حيث عانى المؤلف المخرج كثيرا **"إذ كيف يأتي له إقامة الحدود الزمنية داخل الحبكة وكيف يميز الليل عن النهار؟ ففي مسرحية (ماكبث) على سبيل المثال يدور جزء كبير من أحداث المسرحية أثناء الليل، رغم أنها كانت تعرض في الواقع آنذاك في فترة بعد الظهر على مسرح الجلوب المكشوف"**[3]، ومن أجل التغلب على هذه المشكلة حاولوا استعمال عدة حلول كالإشارات اللغوية، وهذا ب**"الإشارات المتكرر للوقت التي تجي صراحة على لسان الشخصيات أو تتضمنها الدعوة إلى تناول الوجبات أو الذهاب إلى الفراش"**[4]، كما استخدمت أيضا وسائل مادية تكون مرئية وحتى مسموعة، مثل **"استخدام المشاعل... لإعلان قدوم الليل أو استخدام صياح الديك لإعلان قدوم الفجر أو استخدام حيلة تغيير الملابس"**[5]، ليتطور الأمر بعد

---

[1]-بدري حسون وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1986، ص42.
[2]-بياتريس بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، تر: سهير جميل، القاهرة، وزارة الثقافة، ع16، 2004، ص199.
[3]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص149-150.
[4]- المرجع نفسه، ص150.
[5]- نفسه، الصفحة نفسها.

محاولة رجال المسرح استعمال الشموع إلى استخدام الإضاءة بالغاز، حيث **"كان هنري إيفريج من أوائل المناصرين لها، وقد تمكن في منتصف القرن التاسع عشر من إجادة فن التحكم في المصباح الغازي ودرجات ضوئه الأزرق إلى درجة الكمال"**[1]، حتى وصلنا سنة 1880، لتحل الكهرباء محل الغاز، ف**"أصبحت الوسيلة الرئيسية للإضاءة المسرحية حتى الآن، ويوجد نوعان من أنواع الإضاءة المسرحية (الإضاءة العامة floodliht) و(الإضاءة المركزية spotlight)، أما وظيفة النوع الأول فهو الإنارة الشاملة... أما النوع الثاني فيوجه الإنارة إلى منطقة معينة على خشبة المسرح ويستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة"**[2].

مما سبق ذكر يمكننا القول أن هناك علاقة بين الإضاءة والعرض المسرحي، حيث تشمل **"جانب عملي وجانب يختص بالخيال... فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصورة المسرحية وهو أيضا يعبر عن المؤشرات الرئيسية للزمن"**[3]، حيث يمكننا القول أن الإضاءة تلعب دورا مهما في التشكيل الخيالي للفضاء المسرحي، فالضوء يمكن :

"1. أن يتركز في نقطة معينة وينقل هذا التركيز.

2.أن يغير من أبعاد الفضاء بإضاءة منطقة وترك بقية الفضاء في الظلام.

3. أن يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة.

4. أن يمحو حدود الفضاء عن طريق عدم إنارتها وبذلك يوحي بلانهائية الفضاء.

---

[1]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق ، ص ص 152-153.
[2]- المرجع نفسه، ص153.
[3]-هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص379.

5. أن يشكل بطريقة تجريدية الجو، واقع فضاء خارج المنصة"[1].

يمكننا القول أن الإضاءة تعتبر علامة سيميائية مهمة، فهي تلعب دورا في تحديد **"المكان الذي تجري فيه الأحداث مؤقتا، كما أن ضوء الكاشفات يمكن أن يعزل أحد الممثلين عن الآخرين، أو قطعة إكسسوار عما يحيط بها.. ومن ثمة الإضاءة دلالة لأهمية الممثل والشخصية التي يتقمصها أو أهمية الشيء سالف الذكر، وتقوم الإضاءة بوظيفة أخرى مهمة فهي تستطيع أن تضخم حركة من الحركات أو جزء من الديكور أو تغييرها"[2]**، ومن هنا يمكن ربط أداء الممثل في المونودراما بالإضاءة لأنها تقوم بعزل الشخصية الرئيسية عن الشخصيات الأخرى، وتحدد زمان ومكان ظهورها، وتساهم في خلق الماضي الذي تعتمد عليه المونودراما بنسبة كبيرة، كما أن الإضاءة يجب **"أن لا تكون جامدة بل مرنة ومتغيرة حتى تناسب مختلف المشاهد في المسرحية"[3]**، فالتناغم بين الإضاءة وحركة الممثل في المونودراما، تجعل منها علامة مهمة في الأداء المونودرامي، فهي تشكل صورة جمالية وأيضا وظيفية من خلال التغيير في النسق الضوئي، فإن **"أهم المتغيرات البصرية التي تظهر للعين على المسرح هو الظل أو ما يسمى بفقدان الضوء أو تسريبه إذ به التضاد في الصورة الكلية، ويوجد أنواع عدة من الظلال، أ. الجزء غير المضاء من الجسم أو ظلال الجسم، ب. ظل الجسم المسقط على أرضية أو جدار"[4].**

لهذا يجب أن تكون الإضاءة ذات معنى مرتبطة بشدتها وخفتها وكذا اللون، فهي التي تجسد الحركة، لأن **"الخصائص المادية للضوء (البريق واللون والإشباع) لا تضفي وتصبح أصنافا تنتمي إلى مستوى المضمون وبالتالي لا**

[1]- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص149.
[2]-أسعد سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع 4، الكويت، يناير، 1980، ص92.
[3]- هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، مرجع سابق، ص379.
[4]- كاظم وسام مهدي، الضوء منضومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث، بغداد، مطبعة مصباح، 2007، ص14.

تصبح سيميائية إلا في فعل الإبلاغ الذي يبينها"[1]، حيث يجب المزج بين الحركة العادية على خشبة المسرح وحركية الإضاءة، خاصة في المونودراما، فالإضاءة تركز أكثر على ما يفعله الممثل على الخشبة، فأداء الممثل في المونودراما **"يشكل جزءا من الإضاءة ولا يمكن تصوره من دون وجود هدف"**[2]، وأيضا نجد تنوع الأوان في الإضاءة المسلطة، حيث تؤثر نفسيا على المتلقي، **"فاللون الأبيض يدل على الحلم، بينما اللون الأحمر على جوالقتل والتعذيب"**[3]، كما أن باقي الألوان الأخرى تعطي خصوصية للشخصية المونودرامية، لأنها ترتبط بالذات الواحدة التي تعيش حالة من التوحد والاغتراب.

يمكننا القول أن الممثل في المونودراما يعيش مجموعة متناقضات ترسمها لنا الإضاءة بتنوع ألوانها ولكسر حالة التوافق اللونية التقليدية، حتى لا يعيش المتفرج حالة من الخمول ولامبالاة أثناء العرض المونودرامي.

4.4- علامة الموسيقى في المونودراما:

منذ نشأة مسرح اهتم رجاله بالموسيقى، لإدراكهم لأهميتها، فهي تساعد على تمتين الحدث الدرامي، فالمتلقي يشعر برد سلبي اتجاه عرض مسرحي يخلومن الموسيقى، **"فالموسيقى قد تنقلنا إلى حالة أخرى من خلال خلقها لمشاعر سحرية غامضة بداخلنا"**[4]، ولكن دور الموسيقى لا يقتصر على المتلقي فحسب بل تتعدى ذلك، **"فالموسيقى الجيدة لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد أيضا الممثل"**[5]، من خلال شرح لمشاعر الشخصية ومكنوناتها، لهذا يعتبر العرض المسرحي امتزاجا بين مجموعة من العناصر التي تمثل مختل الفنون، فيمكننا القول **"أن المسرح الحقيقي كان ولا يزال دائما مزيجا من فنون**

[1]-فونتاني جاك، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، اللاذقية، دار الحوار، 2002، ص40.
[2]- المرجع نفسه، ص41.
[3]- أسعد سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مرجع سابق، ص92.
[4]- ويلسون جلين، سيكولوجية فن الأداء، مرجع سابق، ص283.
[5]- هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، مرجع سابق، ص377.

عديدة... وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون... وليس بالحكم على عنصر واحد فقط"[1].

إذا أخذنا بعين الاعتبار الدور الكبير للموسيقى في العرض المسرح، فيكننا القول أنها أيضا تأخذ دور هاما في العرض المونودرامي، خاصة من خلال أداء الممثل ومحاولة تجسيد شخصيته، وفصلها عن الشخصيات الأخرى، فهي تساعد على مثل الإضاءة على تحديد الزمان والمكان، وتعطي الحالة النفسية (الحسية والعاطفية) للشخصية، وهذا لما تملكه من خصائص **"تشترك بها مع الفاعلية المسرحية، كأداء الصوت المتعلق باللحن الموسيقي والإيقاع، درجة الحركة والإيماء، وتعابير الوجه والصوت، تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية ويأخذ شكلا حسب نموذجها"[2]**، لهذا نجد الموسيقى في المونودراما تساعد على تضخيم الحدث قبل حدوثه على الخشبة، وتبين استقلالية الشخصية الرئيسية عن الشخصيات الأخرى، وإعطاء هيبتها.

إذا ما رجعنا إلى مفهوم المونودراما، الذي هو وحيد الفعل أي أن الممثل يكون وحيدا على الخشبة، فهو دائما ما يبحث عن عناصر تكون بديلة للمثلين الآخرين، وهذا ما تلعبه الموسيقى أثناء العرض المونودرامي، حيث **"تملك القدرة على سد الثغرات في هذا الإيقاع الأحادي الذي من الممكن أن لا ينتظم بوجود النمط السردي واحتمال تكرار نبضة وصيغته من دون دراية"[3]**، كما أن الموسيقى تساعد على الانتقال الجسدي من شخصية لأخرى، وهذا خلال فترة زمنية قصيرة، فنجد كل شخصية تتميز عن الأخرى في النمط الموسيقي، فالموسيقى هي العنصر الملازم لذلك التغيير.

[1]- هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، مرجع سابق ، ص377.
[2]- كاروفسكي يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مرجع سابق، ص48.
[3]- د.سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، مرجع سابق، ص170.

كما هو معلوم تحمل المونودراما تنوع في أداء الممثل من أجل جلب الانتباه، ولهذا تعمل الموسيقى على إنشاء الانفعالات والمساعدة على إبقاء التواصل بين الممثل والمتلقي، لأن جهد الممثل في المونودراما هو وصول الانفعال إلى أقصى درجة ثم العودة به من جديد تدريجيا، لذا فإن هدف الموسيقى في العرض المونودرامي هو **"إطلاق حالات من التوتر ثم العمل على تفريغها أو التحرر منها في النهاية"**[1]، فالممثل في المونودراما هو السارد الوحيد للحدث، ويحاول أن يعطي نسقا متخيلا للشخصيات، فتكون الموسيقى بمثابة فاصل بين شخصية وأخرى، حيث **"تترك مسافة فسيحة بين الجمل من أجل السماح بحدوث التنفس الكامل والمريح، وتكون نتيجة ذلك هي استعادة الشعور بالراحة والهدوء، وهو شعور يكون ضروريا بعد تلك الوفرة أو ذلك التدفق الأول في النشاط"**[2].

كما تحدثنا سابقا أن الممثل في المونودراما مسؤول عن العرض كله، وإعطاء كل شخصية ما يناسبها، فهو محتاج إلى عناصر تساعده في هذه العملية والفرز بين كل شخصية والحدث المصاحب لها بشكل مستقل.

[1]- ويلسون جلين، سيكولوجية فن الأداء، مرجع سابق، ص297.
[2]- المرجع نفسه ، ص286.

المبحث الثاني: تحليل سيميائي لنص مونودراما المتمرد:

1-الوظيفة المرجعية للمونودراما:

إن أهم ما تعالجه السيميائيات الحديثة هي قضية اللغة ووظائفها، ومن أبر الباحثين في ميدان اللغة نجد "رومان جاكبسون" الذي هو من أهم المنظرين في هذا المجال، حيث جاء بما يعرف بالنموذج الوظيفي.

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة مونودراما المتمرد الذي يخاطب بها الجمهور إذ يعتبره الذات الأخرى له، فيكننا الاستفادة من النظرية السيميائية ل"رومان جاكبسون" التي هي **"طرح لساني يقوم على ستة عناصر أساسية للتواصل الكلامي، وأهم هذه الوظائف نجد الوظيفة المرجعية، فهي أساس كل تواصل وهي تحدد العلاقات بين الرسالة (الخطاب) والشيء أو الغرض التي ترجع إليه، وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل"**[1]

إذا ما أخذنا بهذا الرأي واعتبرنا أن أهم عملية للتواصل هي الوظيفة المرجعية، فما هي الوظيفة المرجعية لهذه المونودراما؟

*الوظيفة المرجعية لمونودراما المتمرد:

تدور أحداث نص مونودراما المتمرد حول صراع الذات الإنسانية وعيشها حالة من الاغتراب بسبب المجتمع الفاسد الذي تعيش فيه، حيث يعاني هذا الإنسان جملة من المشاكل منذ الولادة إلا أن أخذ شهادته الجامعية وحلمه بتقلد منصب مشرف في العمل، ولكنه يجد نفسه يدور في حلقة مفرغة تأخذه إلى حالة من الجنون ومحاولة التمرد على القدر، وإذا ما تعمقنا أكثر نجد أن هذه المونودراما تحاكي موضوعين، الأول هو موضوع الممثل الذي يظهر من قوله "

[1]-دفة بلقاسم، بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف" دراسة سيميائية، الملتقى الرابع، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص252.

راكم هنا جايين على خاطير المتعة ..ضرك نمتعكم"[1]، أما الموضوع الثاني فهو ما تحدثنا عنه في البداية وهو التمرد على الحياة.

تقدم لنا مونودراما المتمرد شخصية واحدة تنطوي داخلها العديد من الشخصيات، فمنذ القدم كانت المسرحية ترتكز على شخصية محورية أو ما يسمى بالشخصية الرئيسية، وهذا ما وجد على مستوى نص المتمرد، لأن لهذه المونودراما تحمل موضوعا سائدا في المجتمع، فيمكن القول أن رسم الشخصية جاء على نحوالملامح الخارجية وطبيعة السلوك وعلاقتها مع المحيط الخارجي، وهذا ما يظهر لنا من خلال القراءة الأولى لنص المونودراما.

حاول الكاتب رسم أبعاد الشخصية وتحديد أفعالها، فبين طبيعة العلاقة التي تربطها مع الشخصيات الأخرى المستحضرة، كما اهتم برصد لأهم الانعكاسات الداخلية التي خلقت جانب من الجنون والاغتراب اتجاه ما يحدث في الخارج، ورصد لنا أحيانا أخرى ما كان يتولد داخل النفس من مشاعر وأحاسيس، لأن الشخصية لابد أن تمثل نموذجا يمثل الآخرين، أو بمعنى آخر تنوب عنهم.

2-سيميائية العنوان لمونودراما المتمرد:

أ)مفهوم العنوان:

-لغة:

جاء مفهوم العنوان في لسان العرب: **" وعنونت الشيء: أبديته وعنونة به وعنونته: أخرجته وأظهرته"[2]**

[1]-دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مخطوط.
[2]-ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (عنا) مج4، ج36، ص3145.

وجـــاء أيضـــا: **"قـــال ابـــن الســـيدة: العنـــوان والعنـــوان، ســـمة الكتـــاب، وعنونـــه عنونـــة وعنوانـــا، وعنـــاه، كلاهمـــا: وســـمة بـــالعنوان. وقـــالوا أيضـــا، العنيـــان ســـمة الكتـــاب، وقـــد عنـــاه، وأعنـــاه، وعنونـــت الكتـــاب وعلونتـــه، قـــال ابـــن الســـيد فـــي جبهته، عنوان من كثرة السجود، أي الأثر"**[1].

-اصطلاحا:

يقـوم العنـوان بكشـف خبايـا الـنص مـن أسـرار وعناصـر مخفيـة، فهـو يعمـل علـى **"إظهـار الخفـي ووسـم للمـادة المكتوبـة، إنـه توسـيم وإظهـار، فالكتـاب يخفـي محتـــواه، ولا يفصـــح عنـــه فيـــأتي العنـــوان ليظهـــر أســـراره، ويكشـــف العناصـــر الموسـعة الخفيـة أو الظـاهرة بشـكل مختـزل ومـوجز، وعنـوان كـل شـيء مـا يظهـره، وينقلـه مـن حالـة الكمـون والاحتجـاب إلـى حالـة البـروز والانكشـاف"**[2]، فهـو يبـرز ويكشف الخبايا والمحتوى الكتاب أو النص.

يمكننـــا القـــول أن العنـــوان هـــو المفـــاتح الأول للفهـــم، فهـــو مثابـــة الفكـــرة التـــي تشـرح مـا يـدور فـي الـنص مـن أهـداف يرمـز إليهـا المرسـل، وكـل هـذا مـن خـلال رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه.

ومـن هنـا يعتبـر العنـوان العمـود الأساسـي لفهـم الـنص، وهـذا للأهميـة التـي يعطيهـا لنـا، فـالعنوان هـو الـذي يجـذب القـارئ، ويجعلـه فـي حالـة تفاعـل مـع النصـوص، وذلـك مـن خـلال محاورتهـا ومناقشـتها وفهـم محتواهـا الـداخلي، **"قـال السيوطي: عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعابرة موجزة في أوله"**[3].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق ، ص3147.
[2]-محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص11.
[3]- المرجع نفسه، ص14.

لـذلك يمكننـا القـول أن العنـوان يجمـع ويلخـص معـاني النصـوص والكتـب، وهـذا مـن أجـل تسـهيل عمليـة القـراءة والإطـلاع، **"لـذلك نجـد أن العنـوان مفتـاح سحري لولوج في عالم النص، وقديما قيل، الكتاب يقرأ من عنوانه"[1].**

مـن خـلال هـذا التقيـد البسـيط لماهيـة العنـوان، فهـل يمكـن اعتبـار عنـوان المتمـرد بوابـة للوصـول لفهـم هـذه المونودرامـا؟ أم أن هـذه المونودرامـا هـي بوابـة العنـوان؟ وهـل توجـد علاقـة بـين الـنص والعنـوان؟ ومـا هـي الـدلالات التـي يعبـر عنهـا عنوان هذه المونودراما؟ وما مدى تأثيره في المتلقي؟

-الدراسة السيميائية لعنوان المتمرد:

حمـل عنـوان "المتمـرد" جملـة مـن الـدلالات، فهـو يشـير إلـى تلـك العلاقـة التواصـلية بـين المرسـل والمتلقـي، وإظهـار مكنـون المتلقـي ومـا يحملـه مـن مخـزون ثقـافي وفكـري، فيبـدأ بتأويـل للعنـوان لفهـم مـا يشـير إليـه مـن مكنونـات، وهـذا مـا أكـده **بـارت: "إن العنـاوين عبـارة عـن أنظمـة دلاليـة سـيميولوجية تحمـل فـي طياتهـا قيمـا أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"[2].**

ومـن هنـا يمكننـا القـول أن كلمـة المتمـرد كعنـوان لهـذه المونودرامـا شـكلت مرتكـزا يمكـن الولـوج مـن خلالـه إلـى مفهـوم المونودرامـا، حيـث ضـمت ولخصـت مـا يحتويه النص من مفاهيم ودلالات، وعلامات ورموز.

ولفهـم أكثـر لمـا يرمـز إليـه عنـوان "المتمـرد"، سـنتطرق إلـى بعـض الجوانب:

[1]-الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002، ص23.
[2]-باسم قطوس، سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص37.

1/الجانب الصوتي:

جاءت كلمة المتمرد في هذه المونودراما من الناحية الصوتية لتدل على الشدة ة القوة والذل واحتقار المجتمع، فقد عبرة هذه اللفظة عن مدلولها النصي بكل صدق، حيث أن **"الأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، أو المادة الخام التي تنبني منها الكلمات والعبارات، فما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة"**[1].

ومن تقسيمنا لكلمة المتردد لحروف نجد المعني الآتية:

الحرف	المعنى والصوت
الألف	**"عند النطق به، ينخفض الفك، ويكون اللسان منبسطا، في قعر الفم وتكون الشفتان واسعتين ومفتوحتين والأسنان العليا والسفلى منفصلة بعضها عن بعض"**[2]
اللام	**"يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، بحيث تنشأ عقبة في وسط الفم مع ترك منفذ للهواء عن إحدى حافتي اللسان، أو عن حافتيه، يرفع الحنك الأعلى فلا ينفذ الهواء عن طريق الأنف، يتذبذب الوتران الصوتيان، فاللم العربي صامت مجهور"**[3]

[1]-عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية (المشاكل – التنغيم – رؤية تحليلية)، ج1، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص10.

[2]-مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلية، الجزائر، 2004، ص28.

[3]-محمد السعدان، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1997، ص141.

الميم	**"هو الحرف الرابع والعشرون من الحروف الهجائية، وهو مهجور متوسط، ومخرجه من بين شفتين، وهو أنيق إذ يتسرب الهواء معه من الأنف"[1]**
التاء	**"الحرف الثالث من الحروف الهجائية، وهو مهموس شديد، ومخرجه طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، ويدل على التأنيث، مثل كاتب وكاتبة"[2]**
الميم	**"هو الحرف الرابع والعشرون من الحروف الهجائية، وهو مهجور متوسط، ومخرجه من بين شفتين، وهو أنيق إذ يتسرب الهواء معه من الأنف"[3]**
الراء	**"هو الحرف العاشر من حروف الهجاء، وهو صوت مهجور مكرر، ومن الأصوات المتوسطة (المائعة) ويصدر من طرق طرف اللسان لحافة الحنك الأعلى عدة مرات"[4]**
الدال	**"هو الحرف الثامن من حرف الهجاء، ومخرجه من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا وهو مهجور شديد"[5]**
الدال	**"هو الحرف الثامن من حرف الهجاء، ومخرجه من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا وهو مهجور شديد"[6]**

[1]- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص851

[2]- المصدر نفسه، ص80.

[3]- نفسه ، ص851.

[4]- نفسه، ص319.

[5]- نفسه، ص267.

[6]- نفسه، الصفحة نفسها.

ومن تحليلنا السابق (الجدول) نجد أن كلمة "المتمردد، احتوت على عناصر القوة والشدة، فكان التفخيم وانفجارية حرف الراء أحدث ما يعرف بالانسجام الصوتي، وهذا يخلق علاقة بين العنوان "المتمردد" ونص المونودراما، لأن ما تحمله هذه اللفظ من خروج عن الطبيعة وسلوكات سلبية، تولد طبيعة الشخصية المونودرامية التي تتصف بالقلق والتوتر ما عاشته.

2/الجانب التركيبي:

إذا ما غصنا من الناحية التركيبة والنحوية نجد أن لفظة "المتمردد" هي عبارة عن خبر لمبتدأ محذوف، يمكن أن نقدره ب: هو المتمردد، فيكون (هو) مسند إليه، و(المتمردد) مسند.ف **"الأصل في المبتدأ والخبر الثبوت، لكن النحاة أجازوا حذف أحدهما مع بقاء الأخر عند وجود قرينة تدل على المحذوف"**[1]. **"كما أن الحذف في الأصل يكون لمجرد الاختصار والاحتراز عن العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف"**[2]، ولهذا يمكن اعتبار حذف المبتدأ هنا جاء لغرض الإيجاز، أو ربما لتنشط فكر وذهنية المتلقي.

كما أن كلمة المتمردد أعطت رسما دالا على المسمى أو الشخصية المونودرامية، لهذا كان حذف المبتدأ وترك الخبر ذا معنى مقصود، حيث ربما أراد الكاتب ترك المتلقي يبحث عن المدلولات الحقيقية لكلمة المتمردد من خلال النص.

فجاء العنوان ليعكس لنا حقيقة الشخص الذي يحلم بمنصب محترم، ويصبو إلا أن يحترمه المجتمع، ولكنه يجد عكس ذلك فيقرر التمرد على الحياة والانتحار.

[1]-إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب كتاب في النحوالصرف لجميع المراحل التعليمية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2012، ص28.
[2]-أحمد الهاشمي، جوهرة البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص109.

إذن **"فالعنوان هو عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، هذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل،ويؤلفها بلغته الواصفة"[1] .**

يعطي العنوان تلك القيمة الجمالية والفنية، حيث يجعل القارئ يشعر بوجوده، فتتحقق عملية التواصل بين الكاتب والقارئ، كما يمتد تأثير العنوان في المرسل إليه حسب عدد الشفرات والدلالات التي يحملها، وهذا ما يؤكده غريماس في قوله: **"إن الدلالة ليست إلا النقل من مستوى لغوي لآخر، من لغة لأخرى، وليس المعنى سوى إمكانية هذا التحويل"[2].**

بهذا يمكننا اعتبار **"أن العنوان ليس عنصرا زائدا، وإنما عتبة أولى من عتبات النص، وعنصرا مهما في تشكيل الدلالة وتفكيكها، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل... ومن هنا ندرك معنى القول: العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه"[3].**

3-سيمياء الشخصية في مونودراما المتمردد:

قبل الولوج إلى تفكيك الشخصية، لابد أولا من معرفتها:

-مفهوم الشخصية:

تتعدد وجهات النظر والتعريفات لمختلف الباحثين والدارسين حول قضية الشخصية، لذلك ظلت محور انشغال الكثير منهم، **"فالباحث في موضوع الشخصية يواجه صعوبات معرفية متعددة، إذ تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل لحد التضارب والتناقض. ففي النظريات السيكولوجية**

[1]- باسم قطوس، سيميائية العنوان، مرجع سابق، ص50.
[2]-دانيال تشاندز، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص134
[3]-باسم قطوس، سيميائية العنوان، مرجع سابق، ص53.

تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا، أي ببساطة كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجز في سياق السرد ولا خارجه"[1].

ومن هنا يمكننا تحدد ثلاثة أبعاد للشخصية:

-**البعد السيكولوجي:** وهو كل ما يتعلق بدواخل الشخصية ومكنوناتها، كالمشاعر، والانفعالات، والعواطف، والأفكار.....الخ

-**البعد الفيزيولوجي:** ويختص بالمظهر الخارجي العام للشخصية، كلون الشعر، الوجه، العينين، اللباس....الخ

-**البعد الاجتماعي:** ويتعلق بالوضعية الاجتماعية والإيديولوجية، وكذا علاقتها، كالمهنة، الطبقة الاجتماعية، وكذا الوضع الاجتماعي....الخ

انطلاقا من هذه الأبعاد، يمكننا معرفة ما تقدمه الشخصية من أقوال وأفعال، أو ما يقدمه السارد في المونودراما، **"لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها، بين الموصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية، على مستوى التشخيص، أي بناء الشخصية"[2].**

[1]-محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص39.
[2]- المرجع نفسه ، ص40.

ومـن أجـل فهـم الشخصـية وفـك شـفراتها يقتـرح فيليـب هـامون مقياسـين للقيـام بهذه المهمة:

-"المقيـاس الكمـي وينظـر إلـى كميـة المعلومـات المتـواترة المعطـاة صـراحة حول الشخصية.

-المقيـاس النـوعي: ينظـر إلـى مصـدر المعلومـات حـول الشخصـية، هـل تقـدمها الشخصـية عـن نفسـها مباشـرة أو بطريقـة غيـر مباشـرة عـن طريقـة التعليقـات التـي تسـوقها الشخصـيات الأخـرى أو المؤلـف، أم أن الأمـر يتعلـق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها"[1].

كمـا أن الشخصـيات يمكـن تقسـيمها إلـى شخصـية رئيسـية، حيـث تكـون هـي المهيمنـة علـى الحـدث، ولكننـا نجـد شخصـيات أخـر مسـاعدة ومكملـة تـدعى الشخصـيات الثانويـة، فهـي تقـوم بـأدوار سـطحية، **"فالشخصـيات الثانويـة تقـوم بـأدوار محـدودة إذا مـا قورنـت بـأدوار الشخصـيات الرئيسـية. قـد تكـون صـديق الشخصـية الرئيسـية أو إحـدى الشخصـيات التـي تظهـر فـي المشـهد بـين حـين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له"[2].**

نجـد العديـد مـن المنظـرين أعطوتعـاريف متعـددة، وغاصـوا فـي مكنوناتهـا، ومن بينهم:

أ)فلاديميـر بـروب والـذي ذهـب إلا أن فهـم الشخصـية لا يكـون إلا مـن خـلال فهـم وظيفتهـا وأفعالهـا، **"فالشخصـية عنـده تـتلخص فـي إنجـاز هـذه الوظيفـة دون أن تتـدخل فـي إنتـاج دلالـة هـذه الوظيفـة، بـل يرفـع بـروب أكثـر مـن قيمـة علـى حسـاب الشخصـية، جـاعلا الوظيفـة هـي السـبب فـي وجـود الشخصـية، التـي تولـد أن تكـون**

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، المرجع السابق ، ص43.
[2]- المرجع نفسه، ص57.

السبب في وجود الفواعل أي الشخصيات، وليس العكس كما يبدومن خلال المعطى الظاهري للنص"[1].

إذن يمكن فهم الشخصية عند "بروب" من خلال الوظائف والأفعال التي تقوم بإنجازها.

ب)ليفي شتراوس الذي درس تحاليل "بروب" حول الشخصية، حيث اعتبرها المكون الأساسي في بناء العمل الفني، فهو يقر **"بتضمين الشخصيات كمكون أساسي في البناء والدلالة النصية"[2]**، فهو لم يهتم فقط بالجانب الوظيفي للشخصية، بل اهتم بالجانبين معا (الشكل والمضمون).

"فسمة التحول وعدم الثبات في الشخصيات ميزة من شأنها تنشيط الانشغال الدلالي وإخصابه داخل النص السردي، لذلك اختيار السارد للشخصية له ضرورته الخاصة، بحيث يراعي فيها بعدها ومستواها الخاص"[3].

ج) غريماس الذي اعتبر الشخصية مجرد دور ما يؤدى للحكي بغض النظر عن من يؤديه، **"فغريماس في نظريته المعروفة بنظرية العوامل les agents، يميز بين مستويين، المستوى العاملي والمستوى الممثلي، ففي المستوى العاملي يكون مفهوم الشخصية فيها مجردا وشموليا، وتركيزه يكون في الأدوار وليس على الذوات التي تنجزه أما المستوى الممثلي (نسبة إلى الممثل) Acteurs فالشخصية تأخذ فيه شكل فرد يقوم بدور ما في المسار السردي"[4].**

---

[1]-باية غيبوبة، الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية (مئة عام من العزلة) ل: غابريال غرسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط ، 2012، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

[3]- نفسه، ص50.

[4]-طارق ثابت، الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش مقاربة سيميائية (دراسة)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص43.

د) تزفيتان تودوروف الذي ربط الشخصية باللسانيات، حيث اعتبر الشخصية قضية لسانية، **"فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، وهي ليست سوى كائن من ورق، ومع ذلك فإن رفض وجود أي علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له، وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن وفق صياغات خاصة بالتخيل"[1].**

هـ)فليب هامون الذي يرى أن الشخصية **"وحدة دلالية (علامة) قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص، إن الشخصية بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدد كنوع من "المورفيم" متصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت يتجلى من خلال دال متقطع "مجموعة علامات" يحيل على مدلول متقطع معنى أو قيمة الشخصية..."[2].**

لهذا نجد هامون ينظر إلى الشخصية كونها وحدة علامة، فهو ينتهج المنظور اللساني وخاصة المنهج السيميائي في الوصف والتحليل.**"فهو لا يسأل الشخصية ماذا تفعل فقط، مثل مسائلة "بروب" لها وإنما ماذا تقول وماذا يقال عنها أيضا. ولن يتحقق هذا إلا من خلال إدراك الكاتب والقارئ معا لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من الشخصيات الأخرى في المشهد السردي"[3]**

-شخصيات المونودراما:

من الرؤية السابقة يمكننا القول أن نص مونودراما المتمردد حمل بين طياته شخصية واحدة دارة حولها مجموعة من الشخصيات، لتمثل أنماط مختلفة من الحياة الاجتماعية، ويمكن تحليلها فيما يلي:

[1]- باية غيبوبة، الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية (مئة عام من العزلة)، مرجع سابق، ص53.
[2]-المرجع نفسه، ص53.
[3]- نفسه ، ص55.

- **الشخصية الرئيسية:**

شخصية المتمردد:

تعتبر شخصية المتمردد الشخصية البطلة في هذه المونودراما، حيث اتصفت بمجموعة من السمات يمكن طرحها فيما يلي:

تتسم شخصية المتمردد بالنقاء، والبساطة، وهذا ما جعلها تعاني في حياتها وتعرضها لعدة صعوبات، حيث يحيط بها الآخر، الذي اعتبرته الشخصية المونودرامية في البداية أهل للثقة، والطيبة، ومن هذا المنطلق نتج هذا التعامل والتأزم في الحياة.

كما أن شخصية المتمردد تعتبر شخصية قنوعة لما لديها مهما كان بسيطا وهذا ما سنتطرق له لاحقا، ولكن هذا القنوع ولد لديه السخط نظير التخبطات التي واجهته في مراحل حياته، فالكاتب طرح مشكلة يعاني منها جل المجتمع، فجعل من شخصية المتمردد راضية في البداية بما لديها، وهذا كله ليصل بنا إلى عملية الاغتراب والجنون ومحاولة الانتحار.

إن كل هذه السمات التي تحدثنا عنها هي سمات عامة، تتوفر لدى معظم أبناء الطبقة العامة، لهذا وظفها الكاتب، فهو يحاكي مشاكل هذه الطبقة، فكانت شخصية المتمردد النموذج المثالي لحالة المجتمع، ونمطا اجتماعيا يجسد آراءه.

نجد شخصية المتمردد تطرح مشكلتها منذ البداية، وذلك في قولها: **"مارانيش عارف علاش راني خايف، كلي مكنتش متصور"**[1]، يظهر لنا أن هذه الشخصية تعاني مشاكل في حياتها، فهي تعيش اغتراب اجتماعيا، وهذا ما

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمردد، مصدر سابق.

يـدفع بالشخصـية إلـى التفكيـر بالانتحـار، **"المـوت حالهاصـعيب تتسـرب الـروح وتطلع للسما، راني خايف... الله غالب القرار صدر ولابد التنفيذ"**[1].

نجـد الكاتـب يسـتعين فـي طرحـه لموضـوعه بـالجمهور، حيـث يعتبـر بالنسـبة لشخصـية المتمـردد الـذات التـي يحكـي لهـا مشـاكله، لأن الجمهـور هـو المجتمـع، فرسـالة الكاتـب كانـت موجهـة لـه بالدرجـة الأولـى، **"راكـم هنـا جـايين علـى خـاطر المتعـة.... ضـرك انمـتعكم"**[2]، فهـو يـرى المجتمـع صـامتا مـن أجـل حقـه فـي فرصـة الحياة، **"نسيت أنتوما برأو حكم موتا ما تتكلموش وإلا منعوكم من الكلام"**[3].

إن شخصـية المتمـردد فـي نظـر الكاتـب ككـل المـواطنين، هنـاك مصـير واحـد ينتظرهـا، هـو التعـرض إلـى أقصـى أنـواع القهـر، وهـذا يظهـر فـي كـلام الشخصـية المونودراميـة: **"راكـم دايـر إضـراب علـى الكـلام صـح أنـا ثـاني غـادي نـدير إضـراب علـى الطعـام....ولكـن أنـا منقـدرش نسـكت رانـي مـدود وزيـد دقـائق معـدودات ونصـبح في عداد الموتا"**[4].

كانـت الانطلاقـة الحقيقيـة لشخصـية المتمـردد مـن طرحـه لإشـكالية يعيشـها المجتمـع الجزائـري وهـو القلـق، حيـث نجـد الشخصـية المونودراميـة تستحضـر حياتهـا منـذ البدايـة، **"كنـت مقلـق علـى الخرجـة، كـي دايـرا الحيـاة بـرا آ ... راهـم يزغرتوهمـا ثـاني راهـم مقلقـين عليـا وينتـا نخـرج هـاني خرجـت"**[5]، فالمقصـود بـالقلق هـو الطبيعة التي يعيشها الجزائري، الذي يريد الوصول إلى كل شيء.

تبـدأ الشخصـية المونودراميـة بعمليـة استحضـار وتخيـل لحياتهـا ، فهـو يسـردها منـذ ولادتـه، مـرورا بـأهم المراحـل فـي الحيـاة، فهـو يعـي جيـدا طبيعـة

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمردد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- نفسه.
[4]- نفسه.
[5]- نفسه.

المجتمع، **"جريت بالشهادة نتاعي السما والأرض والو، ولكن أنا خشين لوكان درت كيما داروصحابي وقاجيت"**[1]، فالشخصية المونودرامية أرادت أن تعيش حياة أخرى، **"بصح أنا بغيت نعيش مواطن"**، والقصد هو العمل في مجال تخصصه بالشهادة التي يحملها.

أعطى الكاتب على لسان الشخصية المونودرامية أهم المراحل التي يمر بها المرء في حياته الدراسية، من المدرسة وما فيها من أمور مثل قوله **"دخلوني للمدرسة... آآآألا أما مانـدخلش نقرا المعليم يصوطني"**[2]، ثم انتقاله إلى المتوسطةُ، ثم إلى الثانوية، وأخيرا الجامعة التي تعتبر المعبر إلى عالم الشغل، هذا الذي لم يكن مثلما تصوره، حيث كان المجتمع يعيش فسدا كبيرا، ولا يأخذ بعين الاعتبار للشهادة بل كل شيء بالمعرفة والمحسوبة، وهو ما دفع الشخصية المونودرامية لمحاولة الانتحار.

يمكن القول أن شخصية المتمرد هي شخصية مأساوية، فمنذ أن عرفت المأساة عن الإغريق، كان هناك صدام بين البطل المأساوي والقدر، الذي كان يعتبر عادلا في نظرهم، فسقوط البطل يصبح مبررا، أما في هذه المونودراما، فنجد العكس لأن القدر بالنسبة لشخصية المتمرد هو المجتمع والأنظمة الفاسدة التي تسيره، وهو ما يؤدي به للانعزال، ولكنه يكتشف لأن أنه انعزال غير مبرر.

فيعطينا الكاتب النهاية المثالية لشخصية المتمرد، **"نبقى حي ونسيي نتحكم في القلق انتاعي"**[3]، فهذا البقاء هو عبارة عن حلم تعيشه الشخصية لتحقيق ما تطمح إليه، وهو اعتراف المجتمع وأخذ الفرصة كاملة.

---

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- نفسه.

جاء شعور الشخصية المونودرامية بكل هذه المعاناة والألم، لما تعرضت له من تحولات نفسية من جهة، وما تتعرض له من محن، وحوادث مؤلمة بالنسبة لها، وخيبات أمل من مواقف الحياة من جهة أخرى، مما جعلها شخصية مصابة بالجنون وتحاول الانتحار جراء سوء المعاملة التي تتعرض لها من المجتمع، فعكست لنا قسوة هذه الحياة.

- **الشخصيات الثانوية:**

النص المونودرامي عكس النصوص الأخرى، فهناك دكتاتورية للشخصية الواحدة في وصف العالم، ولا وجود للأخر كشخصية مستقلة بذاتها، فكل من شخصية الأم، والمعلم والأستاذ والشرطية....وغيرها هي شخصيات مجازية في خيال الشخصية المونودرامية نسمع عنها ولكن لا نراها، وهذا عن طريق لغة وصفية سردية لوصف أبعاد هؤلاء الآخرين، وسرد مواقفهم، قام الكاتب بتوظيفهم من أجل إعطاء رموز ودلالات معين، وقد جاءت على النحوالتالي:

<u>الشخصية الأولى:</u>

شخصية الأم، من خلال حديثها إلى رضيعها:

"أرضع يا ولدي أرضع مص الحليب مص كمل النصيب إلي بقالك وخلي للخوك إلي راه جاي في الطريق"[1]

فالكاتب من خلال شخصية الأم يحاول طرح مشكلة يعاني منها المجتمع الجزائري وهي مشكلة النموالديموغرافي وتسارع الولادات، في ظل مجتمع أميي، يعاني الفقر، ويفتقر إلى منهاج صحي، وعدم انتهاج سلم تباعد الولادات

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.

وهذا يظهر في قوله: **"على خاطر أمتنا ثاني مقلقين، تكمل معاك من تبدا في بروجي واحد آخر من"[1] .**

فهذه الشخصية رمز لفئة معية من المجتمع الجزائري، وكذا تعبير عن التفكير والعقلية التي يعيش فيها.

الشخصية الثانية:

شخصية الحارس العام، حيث يعاتب التلميذ في قوله:

"أرواح وين راه المئزر؟ ماجبتهش أخرج ما تدخلش ختى تجيب أباك"[2]

فالحارس العام هو رمز بالصرامة، وحزمه، وعزمه، وعدم تسامحه مع التلاميذ في المؤسسات التربوية، كما نجده أحيانا يتصف بالعنف ولهجته تكون حادة، ويفتقر إلى طريقة الحوار السليم .

إن اللغة التي يستعملها الحارس العام ذات دلالة معينة، حيث يمكن اعتباره غير مؤهل لهذه المهنة وخاصة أنها في الوسط التربوي، الذي يسعى إلى تغليب الحوار والاهتمام بالجانب النفسي للتلميذ، فالعنف ينتج عنه دائما العنف، فربما تساهم هذه الطريقة التي ينتهجها الحارس العام ما يعرف بالتسرب المدرسي، لهذا استعمل الكاتب هذا النقد الساحر التهكمي من هذه النماذج التي تسير المنظومة التربوية، لأننا لا نجد المثل السائد الرجل المناسب في المكان المناسب.

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]-المصدر نفسه.

الشخصية الثالثة:

شخصية الأستاذ التي تظهر في قوله:

"أيـــا أكتـــب أكتـــب البرنـــامج طويـــل ويخصـــنا نكملـــوه قـــدام البـــاك أكتـــب أكتب"[1].

وأيضـــا رده علـــى التلميـــذ الـــذي أراد الاســـتوعاب مـــا يكتبـــه: **"مـــا علـــيش هـــذا العام أكتب العام الجاي أستوعب والعام الجاي تدي الباك، أكتب أكتب"[2].**

إن هـذا التوظيـف لشخصـية الأسـتاذ جـاء ليشـرح بصـفة عامـة عقليـة بعـض الأسـاتذة الـذين لا يفقهـون شـيء فـي عـالم التـدريس، ويعتمـدون علـى مـنهج واحـد وهـو الكتابة دون شرح.

الشخصية الرابعة:

شخصية الطالب الجامعي التي تتلخص في قوله:

"أســـمحيلي أنســـة أنـــا طالـــب جديـــد بـــاغي نعـــرف ويـــن يســـجلو، أنســـة مـــن فضلك"[3]

جـاءت هـذه الشخصـية لترمـز وتبـين حالـة الطالـب الجـامعي الجديـد الـذي لـيس له دراية بالحرم الجامعي، وحتى الجامعة لا تتوفر على لافتات إرشادية.

الشخصية الخامسة:

شخصية الطالبة الجامعية:

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]-المصدر نفسه.
[3]- نفسه.

"أما هذا ماله أسمع خويا لاباغي تهدر معايا أرواح خطبني من دارنا"[1]

يحاول الكاتب هنا أن يبين أمرين مهمين، الأول أن هناك فتيات صالحات، أما الأمر الثاني، فإن الطالبة همها الوحيد هو الزواج.

-الشخصية السادسة:

شخصية الشرطية التي تظهر متسلطة وهذا في قولها:

"حبس خويا حبس راك حرقت الصطوب... خضر ولا حمر راني عاد دايرة هاك ما درت شهاك كي ندير هاك واه وديجا غادي نردوه غوز بغوصي ديجا لاكولار أنتاع اللوطونتاعك ما عجبتنيش أنا نبغبها غوز بغوصي..."[2]

إن هذا التوظيف أعطى رمزا لتعفن جهاز الأمن الذي هو في الحقيقة يسهر على خدمة المواطن وأمنه.

-الشخصية السابعة:

شخصية الأستاذة الجامعية من خلال لومها ومعاتبتها للطلبة الذين يثيرون الفوضى والضجيج.

"علاش راكم تضحكوا، ما تضحكوش شوفوا لي نلقاه يضحك وإلا يحكي نخرجه وما يزيدش يدخل للجامعة لابغا ولد رايس..."[3]

إن توظيف هذه الشخصية يبين أن بعض الأساتذة في الجامعيين غير قادرين على التحكم في الطلبة.

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- نفسه.

-الشخصية الثامنة:

تظهر لنا شخصية الشرطي من خلال تهربه من ممارسة واجباته التي يفرضها عليه القانون، بقوله:

"أنا خاطيني، أنا نعس الطريق، شوف له واحد نتاع ليزاقريسيون"[1]

جاءت هذه الشخصية رمزا لتهرب بعض عناصر الشرطة لأداء مهامهم.

-الشخصية التاسعة:

شخصية حاجب الشركة (العساس) التي تظهر في كيفية طريقة استقبال طالب العمل، الذي يملك شهادة تؤهله لنيل منصب في الشركة:

"وين يا محمد؟ كوري هذا؟ .. كيفاه المدير؟ كي يجيك بوك عمك خالك... الخدمة أولدي روح الشريكة بروحها راهي طرد فالخدامة انتاوعنا.. روح نقول هالك أنا خير من لي تقول هالك هي"[2]

إن هذه الكلام يدل مباشرة أن الحاجب هو صاحب القرار في مكان تسوده كل مظاهر الفساد والبيروقراطية. فجاء الرمز ليعبر على المحسوبة والرشوة أنها طاغية وتقف في وجه الإنسان البسيط الذي يملك مؤهلات للعمل.

-الشخصية العاشرة:

شخصية أمينة سر المدير (السكرتيرة) حين ترد على طالب العمل:

---

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.

"شـاكاين خويـا؟ سـي المـدير مـاراهش هنـا، قـاع ماكـانش... روح خويـا روح"[1]

إن الشخصـية وحقيقتهـا موجـودة حقـا فـي مجتمعنـا بكثـرة، فهـي لا تبـالي بأحـد، وإنما تفعل ما تريد، فهي رمز للوقع الموجود.

إن كـل هـذه الشخصـيات الموظـف، جـاءت مـن أجـل وظيفـة معينـه، وهـي تفكيـك المجتمـع، فلـم تكـن مـن نسـج خيـال الكاتـب بـل عبـرت عـن مجتمـع يعـيش جملـة من التخبطات.

-تصنيف الشخصية المونودرامية والشخصيات المستحضرة:

لكـل باحـث المعـايير التـي يسـتعملها فـي تصـنيف الشخصـيات، ومـا يـدخل فـي بنائها من مؤثرات داخلية وخارجية (اجتماعية، إيديولوجية، نفسية...)

فـإذا رجعنـا إلـى نظريـة 'فليـب هـامون' فهـو ينظـر **"إلـى كميـة المعلومـات المتواترة المعطاة حول الشخصية"[2]**.

إن طبيعـة المونودرامـا كـنص يعتمـد علـى السـرد والحكـي بدرجـة كبيـرة، نجـد من خلاله مجموعة كبيرة من المعلومات التي تعطينا الصفات والمميزات الآتية:

وفـرة المعلومـات والعلامـات الدالـة علـى الشخصـية المونودراميـة أكثـر مـن الشخصيات الأخرى وهذا راجع إلى طبيعة النص.

ففـي مونودرامـا المتمـردد وظـف الكاتـب معلومـات علامـات وإشـارات فـي سـياق السـرد تـدل علـى أن السـارد هـو بطـل هـذه المونودرامـا، حيـث يقـدم لنـا البطـل معلومـات عـن نفسـه وسـرد أهـم مراحـل حياتـه حتـى تخرجـه، ومعلومـات المجتمـع

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمردد، مصدر سابق.
[2]-محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص43.

الـذي يعـيش فيـه، ويطـرح لنـا أفكـاره ورأيتـه اتجـاه القطـاع التربـوي والـوظيفي، ومـا يعانيـه مـن فسـاد، ومـن خـلال هـذا السـرد يعطينـا أيضـا معلومـات عـن الشخصـيات الأخـرى، التـي أخـذها كنمـوذج ليوضـح لنـا أفكـاره، فنجـد تـداخل حـوارات هـذه الشخصـية موجـودا مـن خـلال السـرد، فهـي لـم تكـن حاضـرة دائمـا فـي مراحـل هـذه المونودراما.

ولهـذا يمكـن القـول أن شخصـية المتمـردد لعبـة دورا كبيـرا فـي تحـرك أحـداث هذه المونودراما، وهذا من خلال حضورها الدائم ، ووفرة المعلومات عنها.

ومـن خـلال هـذا الطـرح يتضـح لنـا أن الشخصـية المونودراميـة "المتمـردد" كانـت ذات حضـور قـوي وطـاغ، حيـث حملـت أبعـاد نفسـية واجتماعيـة وفزيولوجيـة، جاءت كالآتي:

1)-البعد النفسي:

جـاءت شخصـية المتمـردد معقـدة ومنغلقـة علـى ذاتهـا، وهـذا مـا يؤكـد لنـا أنهـا لـم تكـن علـة علاقـة جيـدة مـع المجتمـع والأسـرة منـذ المراحـل الأولـى مـن حياتهـا إلا أن نالـت ع الشـهادة، حيـث رافقتهـا العديـد مـن الصـدمات فـي حياتهـا أثـرت عليهـا داخليـا مع مرور الوقت، فحولتها من جانب حسن إلى أسوء.

وهـذا مـا نجـده بالفعـل، فهـي حاولـت الانتحـار كاختيـار عـوض مواجهـة العراقيل والكفاح من أجل التغيير.

2)-البعد الاجتماعي:

وضـع الكتـاب بطلـه مـن الطبقـة البسـيطة، حيـث رسـمها بدقـة وتفـاني، كـل هـذا يفسـر التصـرفات والصـدمات التـي اعترضـت حياتـه مـن خـلال لوحـات المونودراما، فأسـرته ليسـت مثقفـة، **"أرضـع يـا ولـدي أرضـع، مـص الحليـب كمـل النصـيب إلـي**

بقلك وخلي الخوك إلي راه جاي في الطريق... على خاطر أماتنا ثاني مقلقين تكمل نعاك من تبدا في بروجي واحد آخر من"[1]، وهذا ما يعكس السلبيات التي تعيشها الشخصية.

3)-البعد الفيزيولوجي:

من خلال أحداث المونودراما، يمكننا العلم أن المتمرد يملك بنية لا بأس بها، كما يمكن أن نكتشف ذلك من خلال قوله: **"أنا درت السنة ورضعت عامين حولين كاملين"**[2]، فمن المعروف أن الأطفال الذين يتمون الرضاعة يجدون أنفسهم يتمتعون ببنية جسدية لا بأس بها، فحليب الأم يساعد على تقوية الجسم.

وبهذا يمكن اعتبار المتمرد الشخصية الرئيسية لهذه المونودراما **"إذ تتوفر على كل معايير التعقيد، وإجراءات التفرد، أي مجموعة الخصائص البنيوية والسردية التي تتفرد الشخصية عن الشخصيات الأخرى تمنحها صفة الشخصية الرئيسية"**[3].

إن هذا التفرد أكسبها خصائص كثيرة لعل أبرزها:

أنها جاءت شخصية مركبة **"فهي شخصية تتحكم في أفعالها وسلوكياتها،عوامل نفسية متناقضة، وتتصارع في داخلها المتناقضات 'الجد، الهزل، الإصرار، التهور، والقوة"**[4]، إن هذه التركيب في هذه المتناقضات هو ما سيدفع بالشخصية المونودرامية لمحاولة الانتحار.

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص58.
[4]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

4-سيميائية الزمان والمكان في مونودراما المتمرد:

أ-سيميائية الزمان في مونودراما المتمرد:

-مفهوم الزمان لغة:

إن للزمان أهمية في تحديد شكل النص، ووضع أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، فهو يعتبر العنصر الأساسي في فهم الأحداث، فهل لكل نص نمط زماني خاص به، وهل هو مرتبط بماضي الإنسان وحاضره ومستقبله؟

حسب ما جاء في المعجم الوجيز **"الزمان: هو الوقت قليله وكثيره، ومدة دنيا كلها"[1]، "والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه"[2].**

-الزمان اصطلاحا:

استقطبت إشكالية الزمان الكثير من الباحثين والنقاد، فقد حظي باهتمام الفلاسفة والمفكرين، حيث اعتبره البعض **"عامل محرك، إذ هو التواصل نفسه المرتبط بوجود المخلوقات والأزمنة هي أشكال الفعل المعبرة عن مختلف علاقات الوجود في مختلف العصور والتي نستطيع النظر إليها من خلال الزمن"[3].**

كما نجد بعض الفلاسفة ربطوا الزمن بما هو مادي أي بما هو موجود، **"فالزمان هو الوجود، وزمان الشيء هو وجوده، سواء كان ذلك الوجود ساكنا**

[1]-مجمع اللغة العربية :معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ، د ط، 1994 ، ص 292.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص1867.

[3]-ذهبية حموالحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الآمال للطباع والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص109.

أم متحركا"[1]، فالزمن عندهم وجود مادي مرتبط بالحركة، ويملك صفة الانتقالية من مكان لآخر.

كما أن البعض اعتبر الزمن علامة تحمل العديد من الدلالات والإشارات المتنوعة فصار للزمن أبعاد دلالية تختلف باختلاف المكان والبيئة.

وهذا ما جعل 'سيزا أحمد قاسم' يذهب **"إلى أن الزمن محور تترتب عليه كل عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ويحدد دوافع السببية والتتابع واختيار الحدث"**[2].

فربط الزمن بتتابع الحدث يكون بغية التعبير عن الواقع، ومن خلال الديمومة الزمنية. **"فإذا كنا نريد أن نفهم ماذا يعني حدث ما بالنسبة لفاعل اجتماعي (رابطة جماعية أو فردية) فيجب أن نرجع إلى ما حدث قبل ذلك لأن الظواهر المدركة مثل تصرفات الفاعل أو سلوكيات الآخرين تأخذ معنى انطلاقا من هذا الماضي"**[3].

-تتبع أحداث المونودراما زمنيا:

من المعروف أن الزمن يكون مقسما إلى ثلاثة مستويات (الماضي، الحاضر، المستقبل)، ولكن في المونودراما تطغى ثنائيتين من الزمن (الماضي، الحاضر)، ولكن يبقى الزمن الماضي هو الأكثر تأثير والأنسب، فالزمن في المونودراما يقع في المكان الفاصل بين الماضي المرئي ومستقبل مشوش غير مرئي.

---

[1]-توال بنبراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة في الإبداع المسرحي، منشورات دار الأمان، د ط، 2009، ص188.

[2]-بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2011، ص100.

[3]-أليكس مكيلي، الوجيز في سيمياء المواقف، تر : وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص99.

ففـي هـذه المونودرامـا بـدأ الـزمن بالحاضـر فـي قولـه: **"مـارانيش عـارف عـلاش رانـي خـايف كلـي مكنـتش متصـور، بصـح المـوت حالهـا صـعيب تتسـرب الـروح للسـما..."**[1]، إن هـذه الحالـة هـي تشـخيص للحالـة التـي آل إليهـا بعـد التخـرج مـن الجامعـة وعـدم تقبلـه للمجتمـع الـذي يعـيش فـي كنـف البيروقراطيـة، فيسـتخلص أن الحيـاة التـي عاشـها لـم تكـن سـوى حيـاة عبثيـة بعـد الصـدمة التـي أخـذها بعـد تخرجـه ممـا دفع به للانتحار.

ثـم يبـدأ فـي سـرد الماضـي فـي قولـه: **"ولكـن أنـا مقلـق فـوق الحـد لأنـي ورثـت الـتقلاق.. منـين كنـت فـي كـرش أمـا ورثـت كـل الـتقلاق أنتـاع أبـا.. كنـت مقلـق علـى الخرجة"**[2]. فهو يحاول إعادة تأسيس الماضي وفق وعي الحاضر.

فلـو تصـورنا أن الماضـي لـم يحـدث، عنـدها لـن يكـون هنـاك أي أهميـة للحاضـر، فالحاضـر هـو محصـلة ونتيجـة الماضـي، فمونودرامـا المتمـردد تتحـرك وفـق حلـم ينتجـه عـالم اللاوعـي، الـذي يبـرز مـن خـلال تنقـل الشخصـية المونودراميـة لـبعض محطـات حياتهـا، خاصـة المحطـات التعليميـة، معتمـدة فـي ذلـك علـى الفـلاش بـاك والتـذكر، حيـث يمكننـا القـول أنهـا اهتمـت بالترتيـب الزمنـي فـي التنقـل، وهـذا مـا يجعـل الماضـي أكثـر سـيطرة علـى الحاضـر ويلقـي بظلالـه علـه، فـالزمن فـي هـذه المونودرامـا هـو زمـن ذاتـي نفسـي بعيـد عـن مـنط الـزمن المتعاقـب يبـرز لنـا الصـراع بين الماضي والحاضر.

إن الـزمن فـي هـذه المونودرامـا ينطبـق عليهـا قـول 'فورسـتر':**"إننـا لونظرنـا إلـى ماضـينا فلـن يمتـد أمامنـا كسـطح مسـتو،ولكنه سـيتكرر علـى شـكل قمـم صـغيرة تسـهل رؤيتهـا، وحـين ننظـر إلـى المسـتقبل،فإنه سـيبدو كحـائط أو سـحابة، ولكنـه لـن**

[1]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمردد، مصدر سابق.
[2]- المصدر نفسه.

يبدو كخريطة زمنية أبدا"[1]. وعليه فإننا نجد استرجاع لحوادث وذكريات ماضية كانت مخزونة في ذهنية الشخصية، لأن الاسترجاع هو **"عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك بالاستذكار"**[2].

يطغى على هذه المونودراما أفعال ماضية وهي مؤشرات لسانية تدلنا على زمن الفعل، فنجد: **"غادي نـدير، تحكمك أمك، بغيت نعيش مواطن، زت تجولت..."**[3]

ب-سيميائية المكان في مونودراما المتمرد:

-المكان لغة:

لا يمكن أن توجد الشخصية بدون مكان فهو لا يقل أهمية عن الزمان في بناء الشخصية، فقد جاء في لسان العرب: **"المكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن. قال ثعلبة: يبطل أن يكون مكانا فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان موضعه منه"**[4]، **"والمكان، وبه: استقر فيه، ومن الشيء: قدر عليه، أو ظفر به (استمكن) من الشيء: تمكن"**[5].

-المكان اصطلاحا:

يعرف بعض الباحثين والدارسين المكان بقولهم: **"المكان وسط غير محدود يشتمل على أشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعاد**

[1]- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، مرجع سابق، ص329.
[2]-عمر عاشور، البنية السردية عن الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة للشمال، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص10.
[3]- دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمرد، مصدر سابق.
[4]-ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (مكن)، ص4250.
[5]-المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص881.

ثلاثية هي الطول والعرض والارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه"[1]، كما يكون المكان **"مكونا محوريا في بناء السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك لأن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين"[2]**.

كما يعرف الباحث السيميائي 'لوتمان' المكان بقوله: **"هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة والعادية، مثل: الاتصال، المسافة...الخ"[3]**، من هذا الكلام يتضح لنا أنه لا يمكننا أن نعزل المكان عن الحكاية، إذ لا يمكن تصور وجود أحداث ووقائع خارج الحيز المكاني، فهناك علاقة ترابط بينهما.

ولكن يبقى المكان في المونودراما يدور في اللامكان، وهذا من خلال التداخل الموجود بين مكان النص المونودرامي (الخيال) والواقع.

لهذا نجد المكان في مونودراما المتمردد اختلف بين البيت، والمؤسسة التربوية كذا الجامعة، وأهم نقطة مكان العمل، حيث ارتبط تغيره بسرد الحكاية.

فالمكان في "المتمردد" يمثل طبيعة درامية تتأتى من ارتباطها بالعالم الخارجي للشخصية المونودرامية المحاصرة بكل أنواع الفساد.

---

[1]- وهبة مراد، المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية، مصدر سابق، ص15.
[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص99.
[3]-المرجع نفسه، ص99.

المبحث الثالث: تحليل سيميائي لعرض مونودراما المتمرد:

إن فكرة التمرد من المنظور السيميائي يأتي من خلال قدرة الممثل في هذه المونودراما على وضع جملة من العلامات الحوارية تكون قادرة على تجسيد هذه الفكرة، لأن التمرد في الغالب هو الطبيعة الملائمة للمونودراما عموما.

1-استهلالية مونودراما المتمرد:

لكل عمل فني مهما كان تقيد واستهلال، ليجهز المتلقي، قارئا كان أو متفرج نفسيا للجوالعام لهذا العمل. وهذا ما ينطبق على العروض المسرحية عامة والعروض المونودرامية خاصة، فليس من المنطقي الدخول في أحداث المونودراما وبداية استحضار الماضي مباشرة، والجمهور يجهل موضع المونودراما، ولكن لابد أن يبدأ العرض بعملية تشويق وبعث لمشاعر وعواطف الجمهور، ومن أجل هذا فلابد للمخرج والسينوغراف القيام بعملهم ليتحقق الدخول النفسي واندماج المتلقي مع العرض، كما هو الحال في مونودراما "المتمرد" حيث لجأ المخرج "دين الهناني جهيد" إلى وضع استهلال أو ما يسمى بالعرض التمهيدي تشوقي، فنحن نرى منذ البداية كرسي معلق فوقه حبل بطريقة توحي أن هناك عملية انتحار، ثم نرى شخصا يدخل بقوة وكأنه مدفوع.

إن للتشويق أهمية كبيرة في عملية التلقي وخلق جو من التفاعل بين الممثل والمتلقي (المرسل، المستقبل)، فدور التشويق في المونودراما لا يقل أهمية عن الصراع الدائر فيها، فهو يتشكل من أربعة عناصر مهمة هي **"الإصغاء بأوسع معانيه وأكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع والترقب والإحساس بالعطف والنفور"**[1]، فإذا تحقق هذه العناصر، استطاع العرض أن يصل إلى الجمهور من الوهلة الأولى.

[1]-فرديب ميليت، جير الدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986، ص408.

ولهذا يجب أن يرتبط العرض التمهيدي للمونودراما بشكلها مباشرة، أو يحمل في طياته جوهر الصراع، من أجل إثراء حب الاستطلاع لدى المتلقي، وهذا ما ذهب إليه المخرج في هذه المونودراما، فكانت افتتاحيته تلخص مضمونها، حيث يشعر المتلقي منذ البداية أن الشخصية المونودرامية تعيش أزمات معية في حياتها تدفع بها إلى الانتحار. وهذا ما تلخص في حديث الشخصية **"مارنيش عارف علاش راني خايف"**[1]، فقد استمر الاستهلال بمنجاة (مونولوج)، **"فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل"**[2]، لأن أكبر مشكلة تواجه المخرج في الاستهلال، هي الكيفية يستطيع أن يؤثر بها في الجمهور، ويرسم الملامح الأولى للمونودراما؟

كما يمكن أن يبدأ الاستهلال بسؤال محير، أو بحادثة قتل، كما هو في هذه المونودراما، ولكن مهما تعدد الطرق، يبقى العرض التمهيدي (الاستهلال) هدفه واحد، وهو فسح المجال أمام المتلقي لفهم المونودراما.

2-سيميائية الماكياج :

إن وظيفة الممثل هي إقناع المتلقي بما يقوم به، وشد انتباهه، سواء على مستوى الحركات والإيماءات أو الكلام الملفوظ، تتوجب عليه أن يستعين بعناصر أخرى، لعل أبرزها الماكياج، حيث يساعد على إيجاد نوع من التقارب بين الممثل والشخصية التي يريد أداءها، وهذا ما يساعد المتلقي على تخيلها في ذهنه.

فالماكياج أيقونة شديدة الدلالة، حيث يرسم ملامح الشخصية، **"لتحقيق مقاربة بالدور عمرا ومركزا، أو تشويها"**[3]، حيث يراعى قبل وضع الماكياج

[1]-عرض مونودراما "المتمرد" مصور، قرص ملحق، من 01د إلى 01:05د.
[2]- فرديب ميليت، جير الدايدس بنتلي، فن المسرحية، مرجع سابق، ص400.
[3]-رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، القاهرة، 2006، ص178.

لتحديد ملامح الشخصية، عامل السن، والحالة النفسية والوضع الاجتماعي، لذا على مصمم الماكياج أن يكون على دراية بنمط الشخصية وحركاتها، وطبيعة إيماءتها، وهذا كله ليكون الماكياج **"أداة فعالة لتوصيل معنى المسرحية إلى الجمهور"**[1].

إن الماكياج يزيد من الدور الوظيفي للشخصية على الخشبة، فعلى الممثل أن يزاوج بين البعد المظهري الجسمي، والبعد النفساني في تقمص صفات وأحاسيس الشخصية التي يخلقها في نفسه.

ومن هنا جاء الماكياج في مونودراما "المتمرد" عاديا، وهذا من أجل التعبير عن واقعية الشخصية مع واقع المجتمع، فابتعد عن المبالغة، بالرغم من أن المونودراما تعتمد على الممثل الواحد في تأدية مختلف الأدوار.

3-سيميائية اللباس والإكسسوارات:

إن النظام العلاماتي للملابس يساعد المتلقي على فهم الشخصية وتحديد جنسها، فملابس المرأة غير ملابس الرجل، كما يساعد على تحديد عمر الشخصية، ويساعد الملبس على تحديد المكانة الاجتماعية للشخصية، كما أن اختيار اللون للملابس يرمز إلى طبيعة الشخصية ، ويعطي دلالات معينة.

ففي مونودراما المتمرد تتأكد الدلالة الوظيفية للملابس ولونها، فشخصية المتمرد تردي ملابس أنيقة، ترمز إلا أن هذه الشخصية شخصية متعلمة ومثقفة، حيث جاء اللون أزرقا، لأن الشخصية مهما عاشته من مشاكل في حياتها إلا أن الأمل مازال باقيا احترام المجتمع له وحصوله على وظيفة مناسبة ومحترمة.

[1]- سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، أكاديمية التمثيل، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 2005، ص124.

إن للملابس علاقة قوية بالإنتاج الدلالي للعروض المسرحية عامة، فهي تجعل من المتلقي يستحضر الشخصية لمجرد رؤيتها، **"فهي تلعب دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا في مخزون الشخصيات المسرحية، والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد"**[1].

4-سيميائية الحركة :

تعتبر الحركة من أهم اللغات التي استعملها الإنسان منذ القدم للتعبير عما يعيشه من مشاعر، حيث تضم عدة إشارات وإيماءات، فهي تعبر عن **"مظاهر ثقافية اجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي، تستقر في وعي الجماعة بدلالة رمزية"**[2].

ولهذا يعتبر الجسد مادة تعبيرية تشخيصية، حيث أن الصورة الجسدية لها دلالة بصرية، يريد منها الممثل التعبير عن الآخر، فيلجأ لحركات اليدين أو الرأس أو الانسحاب أو التقدم، وهذا من أجل شرح فكرة أو موقف معين.

فحركة الممثل هي جزء من الخشبة، حيث لها دلالة مقصودة، ومدروسة بدقة، فلا توضع من أجل الوضع فقط، فلا مجال للعفوية وعدم القصدية، ولهذا نجد الحركة تتغير حسب الفعل المسرحي، وحسب الإيقاع، كما تكون الحركة مرتبطة بالزمن، فيكون الممثل **"مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن، فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل، فسنحدد زمن العرض بالفعل، وبما أن صورة**

[1]-رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، مرجع سابق، ص181.
[2]-مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون (مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006، ص25.

الفعل المجسد هي حركة الجسم، فإن الزمن مقدار متغير بتغيير حركة الجسم"[1].

إن هذه المقولة الأخيرة تؤكد أن حركات الفعل المسرحي محسوبة، وقصدية، فلا مجال للحركة الاعتباطية، فالممثل يركز على دلالة كل فعل، وعلاماته وإيماءاته، وكيف تكون الحركات الجسدية تابعة للحالة النفسية.

ولكي يصل وعي الممثل التام بجسده، عليه أن يحس بالدور الذي يؤديه، وكذا المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي، كما يجب أن يسيطر على كامل أعضاء جسده، ويتخلص من كل توتر، وهذا بالقيام **"بتدريبات على الحركة المسرحية، وهي تهدف إلى تأكيد أي جزء من الجسد الذي يمكن أن يعبر عن معنى ما، أو إحساس ما، ويتم عزل أولا عزل كل جزء،ثم يتم تدريب كل جزأين، أو ثلاثة معا، مع ضمان التوافق بين كل هته الأجزاء"[2]**، فالتدريب المتواصل يزيد من قدرة الممثل على السيطرة على حركاته التعبيرية.

فكل حركة لها إيقاع نفسي، فتكشف علاقة الشخصية بالمكان، وتؤثر على توجه المتلقي، وتطور الاستقبال لديه، **"فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير، ولكن عندما نفكر فيها، ونعي ما نفعله، فإن هذا الوعي يعطيها صفة الأداء المسرحي على خشبة العرض"[3].**

واعتبارا من أن الممثل علامة، فإن جسده مصدر كل الدلالات المسرحية، فهو يحول نفسه إلى عمل تحت فضاء من العلامات، **"ومن ثم فإن مهمة الممثل**

---

[1]-آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر : د.حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة ، مصر، 1992، ص181.

[2]-سامي صلاح، الممثل والحرباء، مرجع سابق، ص155.

[3]-مارفن كارلسون، فن الأداء، تر: منى سلامة، أكاديمية الفنون، كطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1999، ص11.

لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فقط، وإنما على إبراز منظومة من الدلالات"[1].

وإذا أردنا أن نسلط الضوء على مونودراما "المتمرد" من حيث الحركات، فلابد أولا أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعة المونودراما من حيث الديكور، فهي تحتوي فقط على كرسي على خشبة المسرح، وهذا من شأنه تسهيل حركة الممثل على الخشبة.

جاءت الحركات أثناء العرض المسرحي متنوعة وعلى جميع المستويات من رأس وجذع وأطراف، ولكن طغت حركة الأطراف أكثر خاصة عند الاستحضار، وتمثيل الشخصيات الأخرى.

كانت الحركة في بداية المونودراما (الاستهلال) بطيئة وهذا من أجل إيصال الهدف وهو تمثيل حالة الإحباط، فلا يلزمها حركات سريعة، فالشخص الذي يذهب للانتحار تكون خطواته أثقل، وكأنه يحمل عبأ كبير فوق ظهره.

ثم تبدأ حركة الممثل بسرعة وهذا بعد أن يبعد الحبل ويقرر سرد حكايته، حيث امتازت بالامتداد والطول ورفع الرأس تعبيرا عن حالة الاستياء التي تلازمه.

عند قيام الشخصية المونودرامية بسرد حكايتها، أثناء الطفولة، تتنوع الحركة على خشبة المسرح بين الاقتراب والإقبال، والانتفاضة من حين لآخر، خاصة أثناء رفض أراء المجتمع والأسرة، فيكثر استعمال الأطراف العلوية وانتصاب الرأس.

[1]-مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، مرجع سابق، ص20.

جاءت الحركات بعد ذلك في معظمها هادئة ولكنها سلبية، لتعبر عن حالة الرفض التي يعيشها "المتمرد"، فنجد حركات انسحاب وتقلص وانكماش، تصطحبها حركات أخرى مليئة بالهدوء والأمل، الأمل في تغير هذا الواقع الذي أثر على ذاته.

إن هذا التنوع في الحركات أثناء العرض، يلخص لنا جملة من العوامل أثرت عيها:

1. جاءت المونودراما عبارة عن عرض تراجيكوميديا، فهو يعالج أزمة يعاني منها مختلف فئات المجتمع، حيث هناك فراج اجتماعي وخنق للشخص الذي يحمل مؤهلا، وانتشار المحسوبية، فمثل هذه الأمور تتطلب حركات كثيرة للتأثير في المتلقي.
2. اعتمدت المونودراما على الواقعية والرمزية، فهو الأسلوب المناسب لها، فكانت الشخصية الرئيسة من واقع المجتمع، وحتى الشخصيات المستحضرة جاءت أيضا من واقع لترمز لنا وتعكس فساد الشركات والمؤسسات والقطاع التربوي، وهذا ما تمثل في شخصيات كل الشرطية، الأستاذ الجامعي الذي يطلب الرشوة، وحتى عمال الشركة، فاستعملت الإشارات والإيماءات بكثرة.
3. كما هو معروف في المونودراما يكون الحوار داخليا أي أن الشخصية تحاور ذاتها والمتناقضات التي بها، لهذا نجد بعض انفعالات الشخصية ونوع من الجنون.
4. استعانت الشخصية المونودرامية بجمل استفهام وتعجبية، وهذا ما تطلب منها إشارات وإيماءات لتجسديها، لتصل الرسالة كاملة للمتلقي.

5. إن طبيعة الشخصية الانفعالية في العديد من اللحظات الدرامية، تقتضي منها أن تعبر عنها بحركات معينة، فطبيعة الشخصية هي التي تحدد طبيعة الحركة.

5-سيمياء الإضاءة :

تكون الإضاءة في العروض المسرحية **"بتوجيه ضوء خاص على مكان معين، وذلك باستخدام ضوء اصطناعي"**[1]، فالإضاءة المسرحية تكون موجهة إلى خشبة المسرح عكس الإنارة المسرحية التي تكون موجهة في كل القاعة وبما في ذلك على الجمهور فهي **"إزالة الظلام من مكان ما"**[2].

فالإضاءة المسرحية تبدأ بعد انخفاض الإنارة المسرحية، وتركز على خشبة المسرح فقط، لتأكيد شخصية الممثل، كما تحمل الإضاءة المسرحية ألوان متعددة تحمل رموز متغيرة، فهي تعتبر نوع من العلامات ذات دلالة محدد، فهي **"تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي، وتعد المتفرج له تلقائيا دون تصنع، بمعنى أن يتجاوب مع الموقف"**[3].

جاءت الإضاءة في مونودراما "المتمرد" في البداية مظلة ثم تسلط ضوء فقط على الكرسي وحبل الانتحار، وهذا لكي يجهز المتلقي نفسيا مضمون العرض. فالإضاءة هنا تلعب دورا نفسيا مهما.

ثم تنتقل الإضاءة في كل أطوار المونودراما لتغطي كامل الخشبة (منطقة اللعب فقط)، وهذا ما يساعد على سرد الحكاية، فطبيعة النص لا يلزم تغيرا كثيرا في طبيعة الإضاءة، فنجد الشخصية تسبح في فضاء العرض، تاركة البؤرة المظلمة وراءها.

[1]-محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975، ص08.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]-رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، مرجع سابق، ص85.

كما جاء اللون الضوء أبيض بعيد عن الأوان الأخرى، فرموزه تكون حسب الموقف المسرحي، فمرة يرمز إلى القوة، وأخرى على الضعف.

فالإضاءة في مونودراما المتمرد عموما أدت دورا فعالا، من حيث التفاعل والتلاقح مع باقي العناصر السيميائية الأخرى، فبها (الإضاءة) تظهر الْقيمة الدلالية والرمزية لحركة الممثل والديكور وإن كانت الخشبة فارغة منه تقريبا.

كما جاءت مقدمة الخشبة مظلمة عكس خلفها، وهذا ما شكل تناقضا **"من شأنه أن يحقق نوعا من المفارقة والانسجام بامتزاج القوى المتناقضة، وهذا المبدأ الذي قامت عليه السريالية"**[1]

6-سيميائية الديكور:

إن للديكور وظيفة مهمة في العرض المسرحي، فهو يقوم بالإيحاء بمكان العرض، ويساعد المتلقي على التصور والاندماج، فيؤخذ بعين الاعتبار الظروف المحيطة بالعمل الدرامي **"ويقدمها ويصورها بعناية فائقة، حيث أن المكان محدود بسيط، وفي الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع"**[2].

لكن إذا رجعنا إلى طبيعة المكان في المونودراما، نجده في مخيلة الشخصية المونودرامية، فيكون في إطار مفتوح طوال أحداث العرض، حيث ترمز حدوده إلى حدود العالم الخيالي، فخشبة العرض لا تتغير من بداية المونودراما إلى نهايتها.

[1]-عواد علي، غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص، العرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص103.
[2]-جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر : محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1996، ص124.

نجد على خشبة المسرح كرسي فقط معلق فوقه حبل كما أشرنا سابقا، حيث يظل ثابتا ولا يتغير إلا من أجل استعمال معين، فكان ديكور وفي نفس الوقت استخدم كإكسسوار، فنمت فيه فكرة النص مع فكرة التجسيد، ولم يكن مبالغا فيه مبتعدا على التعقيد، التي من شأنها أن تجذب أنظار المتلقي، فكان هذا الكرسي وسيطا بين مكان العرض والممثل من جهة، وبين المتلقي وما بداخل الشخصية المونودرامية، وهذا ما يشده (المتلقي) من الوهلة الأولى وطرح سؤال : ما هو سبب وجود الكرسي وحديدا على الخشبة؟

فإذا ما اعتبرنا أن الممثل علامة على الشخصية المتخيلة، فالديكور هو أيضا علامة ذات رموز معينة تخدم العلاقة بين المتلقي والممثل، **"فكل ما في المسرح يمكن قراءته وفهمه، انطلاقا من وظيفته في الفضاء، بوصفه مكانا (ماديا وهندسيا) للرموز النصية"**[1].

فكان استعمال الديكور (الكرسي) على حسب موضوع المونودراما وتطور صراعها، ومن أجل تحقيق الرموز المطلوبة لجأ الممثل إلى الاعتماد على الإيماءات الاجتماعية، لخدمة علاقة التواصل بين المتلقي والممثل، ويجعل من الديكور بالرغم من شبه انعدامه يحصر جملة من الدلالات.

7-سيميائية الأصوات المنطوقة:

يمزج الممثل على خشبة المسرح أثناء حديثة بين العديد من المستويات، فهو يحول **"القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في**

[1]-فابرزيوكروتشياني، فضاء المسرح، تر : أماني فوزي حبشي، وزارة الثقافة، إصدار المهرجان الدولي للمسرح، القاهرة، 1988، ص03.

الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات"[1]، يحقق بصوته تطور الأحداث المسرحية.

فقد ذهب العديد من الدارسين، أن الإلقاء السليم للنص، والقراءة أيضا من شأنهما أن يجعلا المراسلة الصوتية تنتقل بين الممثل والمتلقي، فيجب على الممثل **"أن يعي أن لكل علامة ترقيم يتوقف عنده الكلام، بإيقاع نبري يتوقف خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي، لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق"**[2]، وهذا ما يجعل من المتلقي ينتبه ويتمعن فيما يقال على الركح، لأن وظيفة الممثل إيقاظ حواس المتلقي بصوته، **"فالقاعدة التي على الممثل أن يتمسك بها هي: ارسم صورا لكلماتك، حتى يشمها المستمع، ويراها ويتحسسها بيده"**[3].

كل هذا يساعد الممثل على إكساب كلامه علامات ظاهرة وأخرى مخفية، فيجعل المتلقي قادرا على فك الرموز والشفرات اللغوية والصوتية، فتصير **"الذات المتلقية، قادرة على إعادة إنتاج النص، بواسطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثيف المعنى وجوه لا نهاية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود، بفعل الحوارية المستمرة بين النص وبنية التلقي"**[4].

كما على الممثل تجنب الارتباك أثناء الإلقاء، حتى يستطيع التحكم في صوته وتلوينه، فيخلق ذلك جوا تفاعليا بين أطراف مختلفة، ليحقق بذلك الإدراك

---

[1]-فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص14.
[2]- المرجع نفسه، ص180.
[3]- نفسه، ص185.
[4]-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص51.

والتـذكر، **"فيقـوم الصـوت المسـرحي، بإعـادة تعـديل كفـاءات الجمهـور، كمـا يقـوم بإعادة توزيعها، وذلك في ترتيب لا يخضع لنظام محدد"**[1].

ومـن خـلال مونودرامـا "المتمـردد" نجـد تنوعـا فـي مسـتويات الإلقـاء، فتنوعـت بـين المرونـة فـي الصـوت، وحدتـه، وهـذا حسـب الشخصـية المستحضـرة، وكـذا درجـة انفعـال الشخصـية المونودراميـة، لهـذا نجـد الصـوت اللفظـي **"يخضـع لخصـائص ذات طبيعـة فيزيائيـة، كدرجـة الصـوت Pitch وعلـوه Loudness، وسرعتهTempo ، وجرسهTimbre، ونغمتهTone"**[2].

فصـوت الممثـل هـو مـن أهـم الوسـائل المعتمـدة لنقـل انفعـال الشخصـية والتعبيـر عـن عواطفهـا المختلفـة، ومـن هنـا نجـد الصـورة الصـوتية فـي مونودرامـا "المتمـردد" تبـدأ مباشـرة بعـد أن تصـعد الشخصـية المونودراميـة علـى الكرسـي وتلـف الحبـل علـى عنقهـا، وتبـدأ بإخبـار الجمهـور عـن حالهـا، فتخـرج الكلمـات علـى شـكل دفقـات قويـة، وهـذا فـي قولـه: **"المـوت حالهـا صـعيب تتسرسـب الـروح تطلـع للسـما"**[3]، ولكـن هـذا التـدفق سـرعان مـا يبطـأ خاصـة عنـد معرفـة الشخصـية بحتميـة قـرار الانتحـار، **"رانـي متردد ولكن الله غالب القرار صدر ولابد التنفيذ"**[4].

إن الممثـل بصـوته يؤكـد فاعلـة الخشـبة، فيكـون هـذا الصـوت إشـارات رمزيـة ودلاليـة تـربط المنظومـة كلهـا بعلامـات الـنص، وتزيـد مـن قـدرة الإنتـاج الـدلالي للعرض ككل.

"إن صـوت الممثـل ـبوصـفه علامـةـ لا يـدل علـى المعنـى بمفـرده، فهـو كـأي عنصـر مـن عناصـر العـرض المسـرحي، لا يمكـن أن يولـد دلالـة إلا مـن خـلال علاقتـه

---

[1]-سوزان بنيت، جمهور المسرح (نحونظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهر، ط2، 1995، ص82.

[2]-أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق مغرب، دمشق سوريا، 1994.ص146.

[3]- عرض مونودراما "المتمردد" مصور، مرجع سابق، من01:07د إلى 01:10د.

[4]-المرجع نفسه، من01:13د إلى 01:15د.

بعناصر أخرى"[1]، هذا ما يظهر خلال صعود الشخصية المونودرامية على الكرسي وتنظيم إضراب **"هذه الحالة معجبتنيش ...وبديت أنظم للإضراب من أجل مصلحة الطالب وأجل تحسين وسائل التعليم..."[2]**، حيث يشرك جسده لتحريك دلالات النص المسرحي، حتى تصبح مرئية ومسموعة، فيتم من خلالها بث مجموعة من الرموز والشفرات المقصودة للمتلقي.

جاءت شخصية المتمرد مشحونة بكلمات وسلوكات وعواطف طيلة العرض المونودرامي للتعبير عن الواقع الاجتماعي، وهذا ما يؤكده "ستانسلافسكي" في قوله: **"يجب على الكلمات على خشبة المسرح، أن تستثير في الممثل، ومن خلالهما في المتفرج أيضا مختلف المشاعر والرغبات، والطموحات والصور الداخلية، والأحاسيس البصرية والسمعية"[3]**، فالرسالة الصوتية للمتمرد ضمت مجموعة من الرموز تكونت من شفرات صوتية وأخرى جسدية، على سبيل المثال قوله:**"منين كنت في كرش أما ورثت قاع التقلاق أنتاع أبا...كنت مقلق على الخرجة، كي دايرا الحياة برا"[4]**، فهو يحمل المتلقي إلى العيش في علم آخر،خفي عن العالم الدرامي الذي يشاهده.

إن الملفوظ الكلامي يصور الحالة النفسية والعاطفية للشخصية، ويساعد بواسطة الإيماء والحركات داخل الفعل المسرحي، فيجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الإنتاج الدلالي للعرض المونودرامي.

---

[1]- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مرجع سابق، ص169.

[2]- عرض مونودراما "المتمرد" مصور، مرجع سابق، من41:20د إلى 41:27د.

[3]- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ج2، في التجسيد الإبداعي، تر: شريف شاكر، مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1985، ص102.

[4]- عرض مونودراما "المتمرد" مصور، مرجع سابق، من 01:14د إلى 01:17د.

8-سيكولوجية شخصية المتمرد:

جاءت انطلاقة المتمرد حلما وخيالا وطمعا في تحقيق الحياة، وهذا من خلال التردد صاحبه أثناء عملية القيام بعملية الانتحار، فالمتردد محب للحياة شغله الشاغل في منصب محترم.

يبدأ المتمرد قصته بالسرد والحكي بأسلوب هزلي، ويتطلب ذلك مهارة كبيرة من الممثل لأنه وحيد على الخشبة ومسؤول عن كل ما يقوم به.

وفي ظل طغيان السرد والهيمنة الكاملة للنص، يحول المتمرد الخشبة كلها الذات إلى العقل الذي تعيش فيه صور الماضي، فنفسه متصلة بعقله، لا يمكن أن ينفصلا، فهو يعيش مجموعة الصدمات تنطلق من إحساسه، حيث يعتبر هذا الأخير **"أول شرط من شروط العملية العقلية، وهي العملية الأولى، وتتم بواسطة المحللات الموجودة في اللحاء المخيخي، وتنشأ عملية الاستلهام هذه بواسطة تنبيه أطراف الأعصاب الحسية، ويحدث هذا التنبيه بفضل أشياء كائنة في العالم المحيط بالفرد وفي داخل نفسه هو"**[1].

وهذا ما وقع للمتمرد فهو يعاني خللا أصله مرض نفسي من جراء ما واجهه في الحياة من مصاعب، بداية بتأثره بأسرته، ثم المحيط التربوي، وصولا إلى الجامعة ليحصل شهادته، ليصطدم بالآفات الاجتماعية والفساد المتفشي في المجتمع، كل ذلك أثر على أحاسيسه، فوصل به إلى إدراك حسي زائف حول كل حياته إلى خراب، فحاول الانتحار.

كما ألقى المتمرد خطابا ليبين فيه رؤيته السياسية في قوله: **"باسم الشعب، باسم الثورة المقدسة لازمنا نحروالجامعة من المشاكل كما حررنا**

[1]-عبد العلي الجسماني، الأمراض النفسية،مرجع سابق، ص38.

الجزائر من الاستعمار"[1]، ويضيف قائلا: **"أيها الإخوة الكرام يقول الله تعالى: "وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان" لهذا نحن هنا اليوم مع إخواننا"**[2]، فهذا التمثيل هو رجوع لوعد السياسيين الكاذبة الذين يبحثون فقط عن مصالحهم، فمزجها بإبداع.

فهناك علاقة بين العقل والواقع والفن، لهذا نجد الأحاسيس والقيم تأخذ موقفا قد يكون مناقضا للعقل، لأن العقل هو الوسيلة المنطقية للتحليل والاستنتاج وبلوغ الغايات، ولكنه ليس الوسيلة المثلى للتعبير الفني.

ولهذا نجد نفس الشخصية المونودرامية ثائرة على الواقع المعاش، فتتجوز منطق العقل، فكأنها تريد أن تبني لنفسها عالما آخر، وترفض عالمها الواقعي، وهذا ما جعل الكاتب ينسف عقل ومنط شخصيته البطلة، **"حيث أكدت السريالية من خلال بياناتها وأعمالها أهمية الخيال والحلم والحرية بل والحماقة.. أكدت كذلك أهمية الخضوع للقوى المظلمة الخاصة باللاشعور"**[3]، وهذا ما تعيشه الشخصية المونودرامية فعقلها مغيب أما ما يراه فكل في باطن الذات.

جاءت شخصية المتمرد كما ذكر سابقا شخصية عادية، تتصف بالذكاء وهذا من خلال رؤيته للأمور بوضوح، والدليل على ذلك هو كشفه عن آفات المجتمع الجزائري، حيث أعطى الأسباب والنتائج الناجمة من هذا الفساد المهيمن على البيئة الاجتماعية، مما جعل نفسيته تهتز فتكل على الرشوة في قوله: **"وفي نهاية السنة يبدأ المزاد العلني على تبلاع العام، 500 تبلع ب15 شكون يزيد...**

---

[1]- عرض مونودراما "المتمرد" مصور، مرجع سابق، من42:43د إلى 42:53د.

[2]- المرجع نفسه، من43:38د إلى 43:58د.

[3]-شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص354.

600 ب15.5، هيا مليون ب17..."[1]، فهو إسقاط على المجتمع كله وما يعانيه وليست الجامعة فقط.

إن هذه المونودراما تنحصر بين جزأين هما: فساد النظام الإداري والتربوي الذي يقضي على الإنسان ويجعله مغتربا في مجتمعه من جهة، وبين الطموح والرغبة في غد أفضل، وهذا ما جعله في نهاية المونودراما يتردد على عملية الانتحار: **"نبقى حي ونسي نتحكم فالقلق انتاعي... الوداع"**[2]. إن هذا التصرف يعيده إلى طبيعة بدل التمرد على الوسط وعلى الذات.

وهنا نجد ما يسمى بالرغبة فهي جوهر الإنسان، فالرغبة تأتي لنقص لموضوع معين وهذا حسب "فرويد"، ومن أجل هذا وجدنا ذات المتمردد رجعت إلى رغبتها الأولى وهي فرض نفسها في المجتمع والمحاولة من جديد، **"فالاكتشاف الفرويدي يذهب إلى أبعد من القول أن الرغبة مصيبة لكن الرغبة ليست وحدها المصيبة، بل قول الحقيقة أيضا"**[3]، فرغبة المتمردد لا تكمن في عملية الانتحار، بل في البحث عن حياة أفضل.

[1]- عرض مونودراما "المتمردد" مصور، مرجع سابق، من 40:47د إلى 41:00د.
[2]-المرجع نفسه، من 01:01:00سا إلى 01:01:25سا
[3]-سلمان قعفراني، التحليل النفسي، الرغبة والحب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999، ص130.

خاتمة

خاتمة

بعد أن حصرنا في الفصول السابقة تقديم المونودراما كفن مسرحي، وتطرقنا إلى أهم الخصائص والإشكاليات عالميا وعربيا وخاصة في المسرح الجزائر، فإني أردت أن أتطرق إلى أهم النتائج كوقفة ختامية لما سبق:

- النص المونودرامي والنص المسرحي العادي لا يختلفان من حيث البنية، فهويتميز بنفس السمات الأساسية والتي هي "بداية والوسط والنهاية"، ولكن هذه الأساسيات تخضع لمنطق الشخصية الواحدة من حيث الذكريات والعودة للماضي، وهذا ما أعطى المونودراما مواصفات خاصة، تجعل من المتلقي منتبها لأهم التفاصيل والعناصر الدرامية، ولاستعمالها لأسلوب التداعي الذي يهتم أكثر بالدراسات النفسية.
- تستعمل المونودراما السرد بمختلف أجناسه الأدبية كالرواية مثلا، وهذا لخلق مزج بين الخاطرة والقصة والتداعيات، فالقصة تقدم جزء من الحكاية، أما التداعيات والخاطرة تجعل من الكلمات تخرج يتناسق واحدة تلوى الأخرى، فالنص المونودراما عبارة عن تداعيات الشخصية.
- إن ظهور فن المونودراما في الجزائر جاء نتاج لعدة ظروف، من أبرزها الظروف الاقتصادية التي كان الفنان الجزائري يعاني منها، وأيضا لضرورات إنتاجية وأخرى فنية تجريبية، ومحاولة الخروج عن النسق الأرسطي، الذي كان به الكثير من الجمود والثقل، فجاءت النصوص المونودرامية متبنية للسرد وليس الحوار كما هوموجود في النصوص المسرحية الكلاسيكية، فالحوار المباشر بين الشخصيات تجري في الحاضر، ويمهد لما سيحث في المستقبل، أما الحوار في المونودراما

فهوينبع من طابع ملحمي سردي، فتتوارد الذكريات، كما تقوم الشخصية المونودرامية بشرح حياة كل شخصية تستحضرها.

- حمل النص المونودرامي الجزائري كافة عناصر المونودراما منذ البدايات الأولى، أي أن فن المونودراما في الجزائر ولد متكاملا، منذ نص "حمق سلم" لعلولة، وهذا يبين أمرا أخر وهو الاحترافية في ممارسة المونودراما في الجزائر.

وفي نهاية البحث في الفصل الثالث الذي خصصته لدراسة الإنتاج الدلالي في المونودراما خاصة، وبالأخص مونودراما المتمردد، نصا وعرضا، فقدمت مواقف وآراء نسبية توصلت إليها، ومن جملتها:

- لا يوجد منهج يمكنه الإلمام بالكامل بكل الجوانب المسرحية (نصا وعرضا).
- تميل العروض المونودرامية الجزائرية إلى المزج بين الجد والهزل، لهذا نجدها تحتوي ألوانا مسرحية مختلفة، كالمسرح الملحمي، وكذا العلبة الإيطالية، واعتمادها على أسلوب الحلقة الجزائرية عن طريق الحكي والسرد.
- إن التعامل مع العروض المونودرامية ليس كغيره من العروض المسرحية، فله خصوصياته الخاصة.
- إن المسرح الجزائري عامة رغم ما اعترضه من صعوبات إلى أنه استطاع يساير المجتمع ويعبر عن واقعه، ويثبت وجوده في الساحة الثقافية والاجتماعية.

إن هذه الاحترافية في تناول وممارسة المونودراما من طرف المسرحيين الجزائريين تفرض علينا كدارسين اهتماما كبيرا بهذا الفن لأنه جزء لا يتجزأ من تاريخ المسرح الجزائري، ولهذا علينا البحث عن السبل الكفيلة للارتقاء به

كتجربة مسرحية جديدة في الجزائر، واعتباره تيار تعبيري يساهم في تكون ثقافة شعبية، خصوصا وأنه يلقى الإهمال من الدارسين والباحثين على حد سواء

وآخر أمر نختم به هوأن حياتنا مليئة بالحركات والإيماءات ذات المعاني والدلالات، ولكن مهما أولنا واكتشفنا، تبقى النفس البشرية كالبئر العميق.

الملاحق

ملحق رقم 01

السيرة الذاتية لـدين الهنانى محمد "جهـــى

1988-1992 مرحلـــة التكـــوين مـــن خـــلال فرقـــة المسرح المدرسي.

دين الهناني محمد "جهيد" الممثل المسرحي

- 1993 دور الشـــيخ فـــي مســـرحية تـــاريخ الـــبلاد عبر العباد لـــ بوعجاج غالم

-1994 دور الشـــاب فـــي مســـرحية الكنـــز المنســـي لـــبوزوينة محمد

-1995 عدة أدوار في مسرحية القنديل لـــبوعجاج غالم

-1996 تشخيص مونودرام الهايم

-1997 دور الرأس المقطوعة في مسرحية اللعنة

-1998 دورالغريب في مسرحية في اتجاه حفرة شيكاغو لـــراي براد بوري

-1999 تشخيص مونودرام المنعرج

-2000 دور روح الانسان في مسرحية النشور

-2001 دور الروخو في مسرحية 4في1 لـــراي براد بوري

-2002 تشخيص مونودرام المتمردد

-دور صالح في مسرحية زواج ليلى وصالح لـــ علي ناصر

-2003 دور عبود في مسرحية عبود الأول لـــبوزيان بن عاشور

-المشاركة في سنة الجزائر بفرنسا بمونودرام المنعرج(النص بالفرنسية)

-دور الهارب في مسرحية اللهب

-2006 دور المفكر في مسرحية راه يخرف لـيوسف ميلة

-عدة أدوار في مسرحية الماشينة لـزياني شريف عياد

-2007 دور رزقي في مسرحية داري وحدي لـــ علي ناصر

-دور ياسر عرفات في مسرحية سنعود يوما لـبوزيان بن عاشور

-دور الشرير في مسرحية الحسناء والشجعان لـــأحمد حمومي

-2008 دور لاكي في مسرحية في انتظار غودو لـساموبل بيكيت

-2009 تمثيل مونودرام هم يضحك لعبد القادر بلكوي-

دين الهناني محمد "جهيد" المؤلف والمخرج المسرحي

-1995 اخراج مسرحية القنديل لـبوعجاج غالم

-1996 كتابة واخراج مونودرام الهايم

-1997 كتابة واخراج مسرحية اللعنة

-1999 كتابة وإخراج مونودرام المنعرج

-2000 كتابة و إخراج مسرحية النشور

-2002 كتابة و إخراج مونودرام المتمردد

-2003 كتابة و إخراج مسرحية اللهب

-2006 كتابة و إخراج مسرحية طيف الروح

-2007 كتابة وإخراج وسينوغرافيا مسرحية الجحيم

-2008 كتابة وإخراج مسرحية انها الحياة

-2010 كتابة وإخراج مسرحية البصيص

دين الهنائي محمد "جهيد" الممثل السينمائي.

-2003 دور أبو مريم (أمير ارهابي) عن فلم المنارة لبلقلسم حجاج

-2006 دور جلول (الحركي) عن فلم كارتوش غولواز لمهدي شارف وكوستا غافراز

الجوائز المتحصل عليها في مختلف المهرجانات

-1995 أول مشاركة في مهرجان دولي بتونس

-1996 المرتبة الرابعة في مهرجان المونولوج بشلف عن مونودرام "الهايم"

-1997 جائزة العرض المتكامل في مهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "اللعنة"

-1999 المرتبة الثانية في مهرجان المونولوج بشلف عن مونودرام "المنعرج"

-جائزة العرض المتكامل بمهرجان المسرح الممتاز سيدي بلعباس عن مسرحية "اللعنة"

-جائزة احسن بحث في الكتابة المسرحية بالمهرجان الدولي للمسرح الجامعي تونس عن مسرحية "اللعنة"

-2000 أحسن ممثل وأحسن عرض مسرحي بمهرجان المسرح بجاية عن مونودرام"المنعرج"

-جائزة لجنة التحكيم في مهرجان المونولوج قسنطينة عن مونودرام "المنعرج"

-جائزة أحسن نص مسرحي وأحسن اخراج بمهرجان المسرح الممتاز سيدي بلعباس عن مسرحية "النشور"

-جائزة العرض المتكامل بمهرجان المسرح الجامعي باتنة عن مسرحية "النشور"

-جائزة العرض المتكامل بمهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "النشور"

-2002 المرتبة الأولى في مهرجان المونولوج بشلف عن مونودرام "المتمردد"

-2004 جائزة أحسن اخراج مسرحي بمهرجان المسرح الجامعي باتنة عن مسرحية "اللهب"

-جائزة أحسن اخراج بمهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "اللهب"

-2006 جائزة لجنة التحكيم بمهرجان المسرح المدرسي مستغانم عن مسرحية "طيف الروح"

-2007 جائزة أحسن نص مسرحي بالمهرجان الجهوي للمسرح المحترف سيدي بلعباس عن مسرحية "الجحيم"

-جـائزة أحسـن سـينوغرافيا بمهرجـان المسـرح الممتـاز سـيدي بلعبـاس عـن مسـرحية "الجحيم"

-جائزة رئيس الجمهورية لأحسن نص مسرحي مكتوب عن مسرحية "الجحيم"

-جـائزة أحسـن سـينوغرافيا بالمهرجـان الـدولي للمسـرح الجـامعي المنيتيـر تـونس عـن مسرحية "الجحيم"

ــ 2009 جـائزة خاصـة فـي المهرجـان الـدولي للمسـرح الفرونكوفـوني بمدينـة بيـرم بروسيا عن مسرحية "المنعرج"

-2010 ترشـيح لجـائزة أحسـن نـص مسـرحي فـي المهرجـان الـوطني للمسـرح المحترف عن مسرحية البصيص.

-الجائزة الأولى في المهرجان الوطني للمونولوج والفكاهة عن مونودرام المتمردد

الشهادات الدراسية

-شهادة البكالوريا شعبة علوم دقيقة 1994

-شهادة ليسانس في علوم الفزياء2004

--شهادة التكون في الإعلام الآلي 2005

-العمل كمراسل صحفي في جريدة الجزائر نيوز2006

-شهادة الماجستير في علوم الفيزياء 2007

-شهادة سنة ثالثة دكتوراه في علوم الفزياء2010

إلى جانب ذلك:

- تأسيس المسرح الجامعي بسيدي بالعباس وتكوين من خلاله عدة ممثلين

- تأسيس فرقة للمسرح المدرسي بثانوية نجادي محمد

- تأسيس تعاونية "جهيد" للمسرح والسينما

- عضو مكتب فرع اتحاد الكتاب الجزائريين مكلف بالتنظيم

- منشط نادي السينما 2009

ملحق رقم 02

نص مونودراما المتمردد

خشبة مسرح عليها كرسي معلق فوقه حبل لتنفيذ الإعدام شنقا يدخل شخص وكأنه مدفوع بقوة نحو الحبل يتقدم ثم يتردد

الشخص: مارانيش عارف علاش راني خايف كلي ماكنتش متصور ،بصح الموت حالها صعيب تتسرسب الروح تطلع للسما راني خايف إذا ماكنتش نكذب راني متردد ولكن الله غالب القرار صدر ولابد التنفيذ (يصعد على الكرسي يلف الحبل على رقبته وعندما يرفع رأسه يلاحظ وجود الجمهور) راكم هنا جايين على خاطير المتعة ..ضرك نمتعكم (يبعد الحبل وينزل من على الكرسي) ولكن قبل هذا الشيء لازم تعملوني كبل علاخاتطر بطولة كبيرة تعيش حتى لهذا العمر والبطولة الأكبر أنك تعيش هذه النهاية هه .. تتعدد الالاسباب والموت وحدة ولكن البطل يبقى دائما بطل ...كذاب للأنك ما ثابرتش من أجل الديمقراطية وإلا الشعبية وإلا دوه عليا البوليسية جيبو لي مالي شحال قدني نصبر ..راني خايف ... قولولي الجانازة تحضروها ..هه ها تكلمو ما تخافوش شرف كبير ليكم تتكلمو مع إنسان ميت ولا نسيت أنتوما بروا حكم موتا ماتتكلموش وإلا منعوكم من الكلام غير هذي الي مانقبلهاش يجيبوكم صح ولكن يمنعوكم من الكلام الا هيا لأتكلمو .. راكم دايرين إضراب على الكلام صحة أنا ثاني غادي ندير إضراب على الطعام وإذا كنتو حاسبيني ممثل غادي ندير إضراب على التمثيل هه ... ولكن أنا ما نقدرش نسكت راني مدود وزيد دقائق معدودات ونصبح في عداد المو.....تا كيفكم .. على كل أنا راني لأني تقلقت صح تقلقت ..أنا إنسان مقلق فالحق الكل مقلقين والفار المقلق من زهر القط ... ولكن أنا مقلق فوق الحد لاني ورثت التقلاق ..منين كني في كرش أما

ورثـرت كـل الـتقلاق أنتـاع أبـا ..كنـت مقلـق علـى الخررجـة " كـي دايـرا الحيـا بـرا آ.. راهـم يزغرتـو هومـا ثـاني راهـم مقلقـين عليـا وينتـا نخـرج هـاني خرجـت .." تحكمـك أمـك وترضـعلك قـاع الـتقلاق الـي كـاين فـي صـدرها أرضـع يـا ولـدي أرضـع مـص الحليـب مـص كمـل النصـيب الـي بقلـك وخلـي الخـوك الـي راه جـاي فـي الطريـق .. علـى خـاطر أماتنـا ثـاني مقلقـين تكمـل معـاك مـن تبـدا فـي بروجـي واحـد آخـر مـن أيـا وبـزط بـزط بـزط ... ومـن بعـد لبسـهم البعـر وربـيهم الكلـخ ووكلهـم الخخخخخخخ..... بالـك خبـز بـالاك خرشـف بـاللاك خبيـزة .. خلونـا مـن هـذه الهـدرة حنـا نعرفـو الإنسـان يمـر بربـع مراحـل فـي حياتـه الطفولـة الشـباب الكهولـة ثـم الشـيخوخة ..فينـا حنـا مـن الـتقلاق الطفولـة الشـباب الشـيخوخة مباشـرة ومـن ذاك الـتقلاق راه يزيـد راهـم يزيـدو شـباب وطبـايعهم خاسـرين مـن زيـادتهم ههـاو عـلاه أمـاتهم مايرضـعوهمش صـدوراتهم .. البيبـرون فقـط ..وبعـد ماكـان إبـن بشـر يصـبح إبـن بقـر يعنـي أخـو العجـل مـن الرضـاعة فـي راسـه فكـرة وحـدة بـرك ...يسـموها النطـيح ولكـن الـتقلاق راه يزيـد وغـادي يزيـدو شـيوخ يزيـد مـن يقنـدل مـن فـي هـذه الحالـة قـاع مـا يرضـعش ... أنـا درت السـنة ورضـعت عـامين حـولين كـاملين منـين كملـتهم تقابلـت عليـا أمـا وأبـا .." أنـا غيـر يكبـك ولـدي يـوليلي طبيـب .. آفوكـا ..طبيـب ..آآفوكـا ... طبيـب ياراجـل ...آآآفوكـا إلا نطلقـك .." حـت مـا نـدابزش مابينـاتهم خرجـت بطـال درجـة أولـى كـاليتي آنتيـر ناصـيونال جريـت بشـهادة أنتـاعي السـما والأرض والـو ولكـن أنـا خشـين لوكـان درت كيمـا دارو صـحابي وقاجيـت ..لوكـان رانـي متـزوج بسـكنتي وعنـدي البـز ..بصـح الا أنـا بغيـت نعـيش مـواطن ...مـواااااطن مقلـق .. عـلاه ..عـلا خـاطر والـديا مقلقـين غيـر كبـرت شـويا (بدايـة منونـودرام المنعـرج) دخلـوني للمدرسـة عنوتـا ..طابيـا كارطـا وكرطابـل ومـن بعـد " آآآألا أمـا ماندخلش نقـرا المعلـيم يصـوطني رانـي خـايف ... عـلاه يصـوطك المعلـم هـو يحبـك وراه هنـا بـاش يعلمـك ... بصـح يـاأم....ا ..... أيـا أدخـل ..." دخـات آآآآ كلاصـة معلـيم وتيـووو تيـو أخضـر وكتـاب القـراءة "إحـذر

يارضـا هنـاك الحفـرة . الطـب مسـكين رضـا سـقطت بـه الدراجـة " أبـا وأمـا كـانو ديمـا يقولـولي قـرا القايـا زينـة بصـح أنـا كنـت غيـر نـدخل للـدار نفـرش حـواجي ونبـدا نرسـم نرسـم نرسـم ..." آه ياولـدي لعزيـز راك ترسـم هـذا شـيء جميـل " هـذا فالعـادي ولكـن فالحقيقـة .." شـاراك تخـبش ثـم آآآ بـاغي توليـل رسـاما .." يبريزونـا مـن الضـغر عليهـا نطلعـو عـوج يزيـرو علينـا غيـر فالحفاظـة .. التربيـة الإسـلامية هـف هـف هـف .. قواعـد اللغـة العربيـة هـف هـف هـف الرياضـيات هـــ..ف هـــ..ف هـــ..ف الفرنسـية هههههـا ه والـي كـانو مركـزين عليهـا فالحفاظـة .. المحفوظـات " هيـا لأطلـع للصـبورة ، أحفـظ ... يـاإلآهي يـا إلآهـي *يـا مجيـب الـداعوات *إجعـل اليـوم سـعيدا * وكثيـر البـاركـات * وإمـلاء ...وإمـلاء... مالـك احبسـت ... معلـيم حفظـت غيـر الـنص ... الزيتـون هـذا الـنص لاخـر نكملـه لـك بالصـوط ... " كـان يقـرا معانـا واحـد غيـر يلغالـه المعلـيم .." رداد علـي .." يمـد لـه ديركـت يديـه .. الصـوط زيـن بصـح ماشـي غـيلا ولينـا قـاع ماننضـروش الصـوط ندار غيرباش نتعلمو الأشياء واحنا عندنا ما تعلمنا في ليكون ..

... تعلمنـا الخمـر حـرام الخيانـة حـرام .. شـروط الـزواج .. عيـد الثـورة مـا نقـروش عيـد الشـغل مـا نقـروش عيـد المـرأة مـا نقـروش يـوم الحمـار مـانقروش عيـد الكلبـة مـا نقـروش أسـبوع الفـأر مـا نقـ... هـذا بـلا عيـد الاضـحى وعيـد الفطـر ويـوم الجمعـة العلـيم عنـده إجتمـاع العلـيم عنـده .... المعلـيم طهـر ولـده الاول الثـاني قعـر البنتـه .. المعليمـة أنتـاع الفرنسـية ولـدت الأول الثـاني الثالـث ...بصـح قـاع كنـا نباصـو .. كنـا نـدخلو 30 واحـد فالسـنة الأولـى نخرجـو 30 واحـد فالسـنة السادسـة خطـراتش 40 45 فـوق الحسـبة .. ومـن بعـد نـدخلو للإكماليـة ..... دارونـا زردة معليمـين يسـموهم الأسـاتذة دارونـا الحـارس العـام ماشـي عسـاس لا صـواط .. "أرواح ويـن راه المـأزر مـاجبتهش أخـرج مـا تـدخلش حتـي تجيـب أبـاك .. بصـح أبـا يخـدم .. أمـالا جيـب أمـك .. أمـا فالـدار .. جيـب خـوك ..خـوي... جيـب أختـك ..

أخ... جيب كلبكم .. أه .. أيا هاك البيي .." ودخلت نقرا علمونا الموسيقى .. تاتي تا تا فا تي في تا تاتييتي تا تفافي تفافي تفافي تا تا تع تع طع... طع .. الموسيقى زينة .. دارونا مقطع طولي في جزرة كاين اللحاء الخشب واللب دارونا مقطع طولي في قلب البقرة كاين بطين أيمن بطين أيسر أذين أيمن أذين أيسر نقطة سوداء فيها ثور (فرد) علمونا الإنجليزية ..12.3.أند4 كام هير بليز أند شات ذو دور 5.6.7.أند 8 هيرياب يوار فيري ليت .... الإنجليزية زينة ... الأستاذة أنتاع الإنجليزية ... زينة .. الإكمالية ثاني زينة كنا ندخلو 35 واحد فالسنة 7 نخرجو 35 واحد فالسنة 9 ..من بعد ندخلو للثانوية ... أنت تدخل من وهوما يزدمولك الحب من قرونا على قيس وليلى , عنتر وعبلة , جميل وبثينة .... "أبثينة إنك قد ملكت فسجي * وخذي بحظك من كريم واصل " الحب زين فالثانوية النظري و فالجامعة التطبيقي .. ... الثانوية ثاني زينة كنا ندخلو 40واحد أولى ثانوي نخرجو 40واحد فالثالثة ثانوي و فاثالثة ثانوي يبدو يخلطونا فلأمور زادونا علم جديد يسموه الفلفسة 12 سنة وانا نقرا ماعلابااليش بلي أنا شادي (قرد) وأنا نقول منين جبت هذه الطبايع وضرنتك من جدي الكبير وحنا قادين نطلعو ننزلو وحنا الكل شوادا تفو شادي .. ويزيدو الأساتذة يلحقو علينا " أيا أكتب أكتب البرنانج طويل ويخصنا نكملوه قدام الباك أكتب أكتب أكتب ...ولكن أستاذ مارانيش نفهم مارانيش نستوعب ...ما عليش هذا العام أكتب العام الجاي أستوعب والعام الثالث تدي الباك أكتب أكتب .." غير يقرب الباك كل الثلاميذ الي ماكانوش يصلو يولو يصلو ولما يسجي الباك الطاقة الحركية =0 الطاقة الكامنة=0 الطاقة الميكانيكية=0 .. النتيجة في 150تلميذ 5 داو الباك واحد معاوده 3مرات و واحد معاوده 4 مرات و واحد معاوده5 مرات و واحد كتب عند الحاج الطالب ... وأنا .. ما تقدروش تتصورو منين أديت الباك ماكنتش قادر نتصور أنا قلت قتاحمت أكبر عقبة في حياتي خلاص رايح ندخل للجامعة مكان مملوء بالعلم الناس الكل دايرين نواظرؤ والكل يفكطو في مصير

الإنسانية ودخلت للجـــــــا مـــــيعـــــــــــة .. أويا شحال ابنات .... وشحال أكلاب كاين كلاب كانو يزيدو فالجامعة يخرج من يدخل ديركت للسبيسياليتي كاين بعض الكلاب كانو دايرينهم مساعدين وزيد البشر داخل الجامعة مختالفين على خارج الجامعة تكون تعرفهم تولي قاع ما تعرفهمش كاين الي يسمنو وكاين الي يرقاقو وكاين الي يسمنو ويرقاقو في نفس الوقت يرقاقو من وجوههم من يديهم مننا ومنا يسمنو ومنا يسمنو... وكاين أبنيادم وحد أخرين ..بشر غريب ... "أسمحيلي أنيسة أنا طالب جديد باغي نعرف وين يسجلو أنسة من فضلك ... اما هذا ماله أسمع خويا لاباغي تهدر معايا أرواح أخطبني من دارنا ... أه كيفاه أنا نخطبك من داركم ..علاه ..شفتي روحك فالمرآة قل عليا شا ندي .. ندي بوكيمون ناري ...." المهم وصلت باش نسجل ... روح للقيشي 1 ..صحة ..جبت ورقة من القيشي 1 روح للقيشي 2 جبت ورقة من القيشي 21 روح 3..4..5....20... 1236 هذا كامل باش يعطوك شهادة التسجيل مات عليش المشكل الوحيد معظم الطلبة لي يسجلو بيولوجي لقاو رواحهم تكنولوجي ولي دارو تكنولوجي لقاو رواحهم إعام آلي والي دارو إعلام آلي لقاو رواحهم قانون والي دارو قانون لقاو رواحهم فالطب أيا تخيلو معايا واحد من القانون يوجد نفسه فالطب .." يا حضرات المستشارين إن موكلي بما أن له عينان وأذنان وأنف له منخران وليبوموتان ولسطومة واحدة وكليتان وبعض البوكيمونات فلا بد أن يصابة بالحمة القلاعية .." السيستام ما عجبناش كان لازم يتبدل الوزارة بدلت السيستام .." نعم إذا الطلبة يجو عندنا هنا يقرو سنة أولى جذع مشترك ومنبعد حنا الين وجهوهم ...كيفاش أبيض .. صيدلي كحال شويا طبيب زاد كحال بيولوجي زاد حكال يزيد يطيح كحال قاع .. يعيد السنة .." ما يهش المهم أنا سجلت ورحت نسأل على نلف المنحة ياه الفايدة... " أسمحولي رايح نسقسي برك ... أنسة الملف أنتاع المنحة شتا فيه أنيسة .. ما تدمرنيش محمد فيا القشعريرة في ظهري ما شي غير توفو لاشين

تجو باش تلصقو أنيسة ها قولينا الدوسي شتا فيه .... مالك تاكل في روحك غير الروحك جرادة مالحة وين كنتي سايحة تدو الباك تجو تهبلونا إذا فيما يخص الملف لازم تجيبلنا بلي أمك ما تخدمش علا خاطر إذا أمك :انت تخدم تدي لا بورس بصح إذا أمك ما كانتش تخدم تدي لابورس لازم تجيبلنا أباك شحال يخلص إذا كان يخلص تحت مليون و500 تدي لا بورس بصح إذا كان يخلص فوق مليون و 500 تدي لابورس لازم تجيبلنا ليكستري دو رول أنتاعك أنتاع أمك وأنتاع أباك إذا ما كانتش عندكم تيجارة تدي لابورس بصح إذا كانت عندكم تيجارة تدي لابورس هذو كامل معاهم شهادة التسجيل كاغط الفوط مفيزي 2 فوا كي تجبهم تدي لابورس كيما تجبهمش تدي أمك..." هذو كاكل باش ندي 270 ألف في ثلاث أشهر نورمالمو يعطوني فيش كومينال 270000 تدير بيها فوطوكوبي وإلا تشريها كييات وإلا تروح وتولي بيها فالطكسيات وإلا تشريها كادويات .. مايهمنيش أنا راني هنا باش نقرا مارانيش علاجال لابورس ودخلت نقرا قسم كبير فيه الدرج .. الأستاذ إذا شفته ما تسمعهش وإذا سمعته ...." الحقيقة أول حاجة نقولها ليكم نهنيكم على الباك لازم تفهمو مليح بأن السيستا فالجامعة مختالف على خارج الجامعة وخصوصا عندي أنا أستاذ هذه المادة أنا ما نبغيش اللعب ونركز على الشرح وكاين أشياء كثيرة نشرحها ما نكتب هاش ومعظم الأشياء الي نشرحها وما نكتبهاش ندخلها فالإمتحان هيا نبدو 1.2.3 ..... (يشرع الأستاذ في الكتابة بدون توقف)" مسكين الأستاذ غبن روحه بالشرح ..هذا إذا كان أستاذ اما إذا كانت أستاذة .." علاش راكم تضحكو ما تضحكوش شوفو لي نلقاه يضحك وإلا يحكي نخرجه وما يزيدش يدخل للجامعة لابغا ولد لرايس .." تبدا الإمتحانات ويبدا التصحيح الأستاذ ما يعجبهش إسمك يكون طويل بزاف وإلا قصير بزاف ينقصلك من النقط وكاين بعض الأساتذة مساكين حقروهم أعطاوهم 100 نقطة باش يقسموها على 150 طالب وزيد في نهاية اسنة يبدء الزاد العلني على تبلاع العام 500 تبلع ب15

شـكون يزيـد ... 600 ب15.5 هيـا مليـون ..ب17 هيـا مليـو ونصـف نعطيـك 17.5 كيفـاه 500 أورو نبلعلـك السـنا والعـام الجـاي ... هـذه الحالـة مـا عجبتنـيش و قلـت عـاه مـاهوش حـق بـديت أتظـم فـي الإضـراب مـن أجـل مصـلحة الطالـب ومـن أجـل تحسـين وسـائل التعلـيم للطالـب ومـن أجـل مبيـت الطالـب ومـن أجـل الـط..... "آي محمد ويثن غادي وين هه باغي تطير

ويـن راه هـذا الطالـب تزيـد تحكـي علـى الطالـب تزيـد تـتكلم علـى الطالـب ..أنتخـذ أنـت والطالـب أيـا ..." واه أنـا عـلاه رانـي نـتكلم لخـرين لاه مـا يهـدروش ليـه أنـا فيـا النيمـرو ألا أمـلا فمـي .. فمـي.. بلـع فمـك يـا فمـي .. ماشـي غيـر أنـت الـي فيـك لسـان يـا فمـي تزيـد تهـدر نـديك لطبيـب لأسـنان ... قـررت بـاش نسـكت أنـا ماشـي خيـر مـن الآخـرين سـكت وحـد النهـار جيـت نـدخل للجامعمـة ونلقـى الطلبـة مجتمعـين أول مـرة فـي حيـاتي نلقـى الطلبـة مجتمعـين ولاميـنهم المنظمـات الطلابيـة .. سـاعة سـاعة ينـوض واحـد يخطـب فـيهم ..نـاض الأول " باسـم الشـعب باسـم الثـورة المقدسـة لازمنـا نحـررو الجامعـة مـن المشـاكل كيمـا حررنـا الجزائـر مـن الإسـتعمار وهـذا الشـيء يعـود لـيكم إخـواني ولإخواننـا ugea و ugel " نـاض الثـاني " السـمعو مليح عنـدنا مشـاكل كثيـرة لازم نحلوهـا مـع بعـض عليهـا رانـا هنـا مـع خوتنـا ugel mercie et ugel " نـاض اثالـث " أيهـا الإخـوة الكـرام يقـول تعـالى : <وتعـاونو علـى البـر والتقـوا ولا تعـاونو علـى الإثـم والعـدوان> لهـذا نحـن هنـا اليـوم مـع إخواننـا +ugea unea mco mbc cnal " ولكـن أنـا مـا فهمـتش عـلاه راهـم لاميـنهم بـالاك أنـا مـا جيـتش بكـري نـروح ونسـأل .. " اسـمحلي خويـا أنـت يـاي نـراك مـتحمس عـلاه راهـم لاميـنكم مـن الصـباح ... كيفـاه بـاغي يـديرو إضـراب راك عـارف الواحـد تـوحش يـا هـراك عـارف .... إضـراب؟ مـا شـبعتوش يـاكم راكـم تقـرو غيـر شـهرين فالعـام ... اسـمحيلي أختـي أنـت يـابن راكـي فاهمـة عـلاه راهـم لا ميـنكم ؟ ... آه بـالاك بـاغي يزيـدو فـي المنحـة الواحـد يشـري شـويا مـا كيـاج وقـاع

علابالـك ... ماكيـاج؟ بـاغي تمـا كيـاجي ماكيـاجي ... صـحة خويـا أنـت راك مقـابلهم شـاراهم يقولـومن الصـباح ؟ ..كيفـاه..؟ اربيابرالعـابوبو لعـابوبو .. راهـم يلعـابوبو يتسـما أنتومـا لاعابوبـا عبـث كـانولامينهم بـاش مـا يقولـو حتـى شـيء يضـيعوفالوقت بـرك كـل شـيء اصـبح عبـث فـي عبـث فـي عبـث لا ..فمـي قلـت لأمـك بلـع فمـك يـا فمـي .." سـكتت وقـررت نعـيش حيـاتي عـادي كيفـي كيـف لخـرين وحـد النهـار حسـيت بلـي عنـدي قلـب زعمـا نحـس ولكـن حتـى فـي هـذا الـشء ومـا كنـتش كيمـا لخـرين أنـا كنـت نحشـم بصـح لخـرين كـانو ديركـت غيـر تبـان لـه الفكـرة فـي راسـه يـروح " اسـمحيلي آنيسـة أنـا أنـت نقـدرو نـديرو baucoup de chose non ... لـو كـان أنـا وأنـت نننـنن أنـت تتتتـت ومـن بعـد يـزززز ويككـك ...شـوفي شـفتي القلـب كـاين بطـين أيمـن بطـين أيسـر أذيـن أيمـن أذيـن أيسـر نقطـة سـوداء مـا فيهـاش فـرد ألا فيهـا أنـت .. شـوفي أنـا أنـا أانـا ... نبغيـك ينعـل والـديك عـلاش تبغونـا نحبـوكم بـالعنف عـلاش ..." أنـا ألا كنـت نحشـم شـجعت روحـي شـحال مـن مـرة غيـر بـاش نشـوف فيهـا ... " اسـمحيلي آنيسـة ..شـحال راهـي السـاعة .. حـق كـي يسـموك .. متشـرفين .. أأأأأ نقـدرو نتكلمـو شـويا ..هـه صـحة أتفضـلي .. الحـق مـا رانـيش عـارف شـعرك وجهـك صـوتك كـل شـيء فيـك خلانـي نتعلـق بيـك ....." حمـارت و حطـت راسـها هـي ثـاني كـان عينهـا وكانـت تتتتتتـت..... يـاه.. طيـر النـورس يجلـب السـعادة وردة حمـرة ناشـرة نسـيمها قلـب واحـد ينـبض فـي جسـدين .... كانـت أوقـات مـرت عليـا فالجامعـة مـا نفكـر فـي حتـى شـيء المهـم كملـت القرايـا والـديت الـديبلوم ..... كولـه أحرقـه أتبخـر بيـه ديـره تحـت الوسـادة وننـي فوقـه ننـي أعطيـه لمـك تـرقص بيـه فـي الأعـراس الصـباح منـين تنـوض أعسـل وجهـك أمليـح نقـي عينيـك وتأمـل فيـه اتأمـل شـوف كيفـاش يكتبـو اسـمك فالجامعـة عبـث وعـلاه قريـت عـلاه اسـهرت عـلاه طحـت عـلاه نضـت بـاه يكتبـو اسـمي مسـتحيل كنـت قـادر نـروح لأي مكتبـة مـن مكتبـات العـالم يكتبـو اسـمي وبأحسـن الخطـوط ومـا نعـيش حيـاتي فالعبـث واش نقـول لولـديا لأنـا ضـرك أه كبرتـوني وتعبتـو علـى جـالي ومـن

بعد هاكو الديبلومو إلا زوجوني بالديبلوم .... كنت هذا نفكر لما فهمت بعض الحقائق وزدت شفت البعض من اصحابي رجعوا للجامعة "أستاذ جامعي ... نخلف كيما دارولي ندير ديجا ..كيفاه .. يخصك 5 نقط قربي شويا .. مممممم نبلعلك نبلعلك العام ..... أقد ثم توسخلي المكتب كيفاه يخسك نصف ربع نقطة آه لا ما نقدرش ها ألا لو كان أنا نعاونك وأنت تخرج إطار م يعرفش صلاحه تقوللهم الأستاذ الفلاني خرجني حمار ألا والو ما نجن شهه كيفاه تعاوني ؟ واه هاو لازم تعوني لازم أنا لوكان ما نكونش آليز ما نقريكمش آليز ، وإذا ما قريتكمش أليز أنتوما فالإمتحان ما تكونوش آليز , وإذا أنتوما فالإمتحان ما كنتوش آليز أنا فالتصحيح ما نكونش آليز وإذا أنما فالتصحيح ما كنتش آليز أنتوما في نهية السنة ما تكونوش آليز ...آليزوني نآليزيكم "(نهاية مونودرام المنعرج) ولكن أنا قبلما نوصل لهذا الهبال عشت الفرحة نتاع الديبلوم وأول حاجة قررت نقوم بيها هي أني نتجول فالمدينة الله غالب ماكانش عندي الوقت باش نتجول فالمدينة ولكن لما سمحت لي الفرصة هذه المرة شفت تغيير كبير حدث كل شيء تبدل .. مثلا البوليسي دارولة بوليسية تونسه خير من لي يقعد وحده مسكين ولكن هذ الشيء ارجع بالسلب على أصحاب الطاكسيات على خاطر خونا البوليسي يبان كبير قدام أختنا البوليسية لما يكثر البروصيات وهي غير تتلونصا شويا تقلع " حبس خويا حبس راك حرقت الصطوب ...كيهاه نحرق الصطوب وهو خضر ...خضر ولا حمر راني عاد دايرة هاك ما درت شهاك كي ندير هاك واه وديجا غادي نردوه غوز بغوصي ديجا لا كولار أنتاع اللوطو نتاعك ما عجبتنيش أنانبغيها غوز بغوسي ..." خليتها تبرص فالمسكين ورحت نتجول في المدينة ماشي بعيد على البوليسية لقيت واحد يسرقو فيه .."أيا أجبد ما عندك ...والله ما عندي والله ... كقت لك أجبد ...ما عنديش ديجا أداهم لي صاحبك عند لابوصط..." رحت نخبر البوليسي قالي أنا خاطيني أنا اع الطريق شوف له واحد أنتاع ليزاقريسيون .... السيد الشرف أنتاعه غادذي

وأنا نحوس على بوليسي أنتاع لي قال ... خليتهم وكملت نتجول فالمدينة ..الدخان .. الطوابل أنتاع الدخان الحوانيت معمرين دخان يقولو يقلع القلق واحنا شعب قاع مقلق شعبنا قاع يكمي الدخان الي ما يكميهش مياشرة يكميه غير مباشر ملكن ما يخفالكمش بأن للتدخين فوائد فزيادة على أنه يقلع القلق ويزيد فالمستوى الإقتصدي الوطني فهو يخلي الكلاب ما يدوروش بيك على خاطر تولي تتمشى بعكاز مولا 30 عام إلى جانب ذلك الخيان ما يقربوش دارك فلليل من كثري تالي تحك يحسبوك راك نايض وأنا نشوف إذا كان ينحو التدخين مضر بالصحة من الباطا نتاع الدخان الشعب يبطل الدخان يكميه تعنتيت برك شعب معنتت أكتب لهم مثلا ممنوع رمي الأوساخ أملا ثم وين تبان لهم يرمو لوكان غير يرمو برك ... الهم زت تجولت فالمدينة شفت ظاهرة غريبة جدا بنيادم مقاودين كلاب ماشي كلب حلوف يهوهو قلت أنا هذي مودا جديدة نسأل ربما نتعلم شي حاجة السيد واقف عند الثانوية وحال فمه قال لي سي بور آتيري لا طونسيو .... بكلب؟... تطلع لاطونسيو بكلب ..لوكان نديرو آتيرا لاطونسيو وحكمتله و زاد آسيدي تزوج ومن بعد جاب طفل صغير كبر وسأل باباه كيفاه تعرفت على ماما يقوله بكلب علاقة كلبية ..." المهم في هذوك الطرق الي معمرين ناس مقاودين كلاب كاين الغاشي كل أنواع الغاشي الطويل القصير السمين الرقيق .. كاين الشاشرا ..الرجال ،كيفي و ، كاين الشيرات، النسا باين بلي ماشي كيفي وكاين الشاشرات، هوما كيفي بصح ماشي كيفيكيفيكيفي ، وكاين النوع الرابع وحوش ياكلوك واقف ، علاش ما نعيشوش كل واحد والدومان النتاعه المرا فالمرا والراجل فالراجل ، باغي نعرفو خير من ربي كاين الي ربي بالهم وهبلو ... وشحال كاين مهابل فالطريق ... الناس قاع هبلت فاصبيطارات باطبا بالمرضا قاع هبلو فالمصانع باعمال بالمدير قاع هبلو في الجبال فالصحاري ، الهبال اصبح طبيعة طبيعية تحسب الهوا الي رانا نتنفسوه مهبول حتى الحيوانات الي دايرا بينا وهبلت البغل مثلا أنت تقول له

شكون أباك وهو يقول لك خالي العود ، وهو نسا بلي اباه سيد الحمير منين تزوج عودة كي امه، هو بغل واحنا بني آدم والهبال واحد وأنا ظليت النهار كامل و أنا نحوس على واحد عاقل برك واحد في مدينتنا عاقل ، ما لقيتش ، حتى طاح الليل ورجعت للدار.. وين كنت أنا من هذا الشيء لاهي غير فالقرايا والديبلوم ومن بعد الفراغ تخطيني من القلم والدوبل فاي نضيع ما نعرفش حتى نتكلم مع الناس ..قررت ما نخرجش من الدار وباش ما نتقلقش اصبحت قاع النهار مقابل التليفزيون .." ما عندناش البارابول عندنا غير هذي حنا برواحنا مانعرفوش نتفرجو البارابول رانا نشوفو هذوك الي يتفرجو البارابول من ذاك ما عندهمش ثقافة تفرجية صابغين شعرهم صفر وحمر وخضر و نوار فليو ومناقيش فالنيف والصيري هذا عصر السرعة والصيري وأشياء مدورة وكسوة مقطعة إنها تثير التقزز بصح الا التيليفزيون أنتاعنا يعرفك بالأشياء الي فيك من الداخل يركبلك القلب يطلع لك السكر يركبلك الراس مابين حصة وحصة كاين حصة وهذيك الحصة يفهموها غير أصحاب الحصة والمنوعات ساعا ساعا يجيبونا مغبيين من الخارج تقول ما عندناش يصرفو عليهم دراهم كبار ومن بعد التيليطون والمساسلات طوا وصامطين وبعاد على المجتمع أنتاعنا والأشريطة قاع أنتاوع الثورة يا تقول غير أحنا الي درنا الثورة لا هي الثورة مليحة هي الي جابت لينا الإستقلال بصح يكرهوهالك منين تحس بلي راهم فارضينها عليك قروها لينا فالمدرسة وقلنا ماعليش التايخ لازم نقرو التاريخ دارولها وزارة وقلنا ماعليش ناسها يستاهلو ساعا ساعا فالتيليفيزيون ماعليش راهم يهدرو عليها حتى فالجامع يخلو ربي ويهدرو على الثورة عليها اصبح عندنا شعب ثوري غير تهدر معاه يثور ها علا حساب الثقافة انتاعه هو شعب البطولات والتضحيات والمغامرات والدخلات والخرجات والخبطات منين تقوا لهم وين راكم واصلين يقولولك خرجنا الإستعمار فال62 طز شكون أباك خالي العود ... ولكن ما يخفالكمش التيليفيزيون انتاعنا حشاما فيلماتها قاع نقيين مرة

علـى مـرة ديرلنـا نـدوة دينيـة حصـص تربويـة للأطفـال السـيد الـرئيس مـرة مـرة يشـرفنا بالحضـور اتناعـه إلـى آخـره ... هـذا فـي مـا يخـص برنـامج التلفزيـون انتاعنـا رغـم أنـي متأكـد بـأن الأغلبيـة لـي راهـم هنـا عنـدهم البـارابول .. والأغلبيـة الـي عنـدهم البـارابول دايـرين الانديفيـدييال والأغلبيـة الـي عنـدهم لآنديفيـدييال دايـرين النيميريـك والأغلبيـة الـي عنـدهم النيميريـك يتفرجـو ... مـاعليش الديمقراطيـة وحريـة التفـراج هـذي خيـر مـن حريـة التعبيـر علـى خـاطر حريـة التعبيـر تـدي للحـبس بصـح حريـة التفـراج تـدي لـل..... المهـم تـدي .." حنـا فالـدار كانعنـدنا تلفزيـون قـديم جـدا قـاع العـام متشـش بالعربيـة فيـه لـي قـران تكـون مقربـه بربـة مـيط تيعـده شـويا يطشـش تقربـه شـويا يطشـش نكونـو حنـا ربعـة ينقص واحـد يطشـش يزيـد واحـد يطشـش عنـده الحساسية واحـد النهـار كريـت فيـديو سـيمانة وهـو مطشـش منـين اديتـه عنـد الريبـاراتور قـالي هـذا يخصـه بسـيكولوق وتسـاعفوني مركـوه معـاكم فـي ليفـري دو فـامي مـن ذاك النهـار حبسـت التفـراج وخفـت غيـر إذا نتقلـق مـا نقـدرش نخـرج مـن الـدار مـا نعـرفش نـتكلم مـع النـاس قـررت بـاش نبقـى فالـدار بصـح نتعـرف علـى خـوتي ..." هـذو قـاع اخـوتي وينتـا اولـدتيهم يـا امـا أنـا حسـبتهم اولاد الجـواري نـراهم سـاعا سـاعا يجـو يتسـلفو علينـا كـاش حاجـة وظرنتـك قـاع أخـوتي ... رانـا قـراب نـديرو دولـة يخصـنا غيـر عـلام .. عـلام ونـديرو فيـه نيـف عـلا خـاطر اخـوتي ماشـاء الله ... عنـدي خويـا يقـدر يشـم شـاراها دايـرا امـا فالـدر وهـو فـي ليكـون خويـا واحـد آخـر نيفـه يلحـق سـاعتين قبـل مـا يجـي هـو للـدار ومـا طـان لاه نخبـركم منـين تكـون فـي واحـد مـن هـم لاقريـب النـاس تـدي معاهـا مشـوار خويـا يـدير دراوا .. بصـح رغـم هـذا لشـيء امـا كانـت تحبنـا قـاع مـا ترقـدش حتـى ترقـدنا ومـا تـاكلش حتـى توكلنـا .. كيمـا تصـيب مـا تقـول تقـولي أنـا لوكطـان قريـت لوكـان رانـي خيـر مـن هـذا البقـرات علـى خواتـاتي أنـا عنـدي خواتـاتي الله غالـب المسـتوى الثقـافي أنتـا عابـا والمسـتوى الإقتصـادي انتـاع الـدار خـرجهم ماشـي قاريـات .. وقـررت أمـا بـاش يـدخلو خواتـاتي لمحـو الأميـة مـا رانـيش

عـارف إذا محـو الأميـة وإلا نحـو الأميـة الاميـة فيهـا فيهـا منهـا يقـرو ومنهـا يتفسـحو بـالاك يشـوفهم كـاش واحـد يـديهم علينـا جملـة ... الهـم دخلـو اخواتـاتي لمـح الأميـة وبـداو يـتعلم الحـروف ..ا ب ت ث ... ومـن بعـد يشـكلو الكلمـات وشـويا بشـويا يكونـو جمـل كيمـا نـورة تحلـب البقـرة .. نـورة.. تحلـب .. البقـرة.. يـا مـن 62 ونـورة تحلـب البقـرة هـاو هـذي نـورة مـا تكبـر مـا تتـزوج تقعـد غيـر تحلـب وزيـد هـذا البقـرة حليبهـا قـاع مـا يكملـش .. الهـم خـوا تـاتي تمكنـو فالقرايـا وبـداوي طـالعو الكتـب والمجـلات وبشـويا بـدات تـدخلهم العقليـة انتـاع المسـاوات بـين المـرءة الراجـل وحقـوق المـرءة وداروناـ إضـراب ثـلاث أيـام واحنـا نـاكلو الحـامي وتسـمع غيـر يسـقط الراجـل وتسـقط الديكتاتوريـة الرجاليـة....:" ومـا فـراتش .. بـدات المشـاكل ... وبـديت نتقلـق معاهـائ ومـع هـذ قـررت تخـرج مـن الـدار .. بصـح واش نـدير .. تفكـرت عنـدي ديبلـوم هـا نحـوس علـى خدمـة .. حسـبتها سـاهلة ولكـن الحاجـة الأساسـية الـي عرفتهـا فـي هـذاك الوقـت هـي اهميـت الكـاغط .. الكـاغط حاجـة عظيمـة... علابالـك منـين تزيـد يكتبـوك فـي كـاغط تكبـر يـدخلوك للمدرسـة بكارطـا كـاغط ..تقـرا فـالكواغط تكمـل تـدي ديبلـوم كـاغط يـدخلوك تخـدم بكـاغط يطـردوك بكـاغط تمـوت يكتبـوك فـي كـاغط .. احنـا قـاع الكـل كيمـا رانـا كـواغط فالبلديـة لوكـان تنحـرق عليـك وعلـى واحـد جـا مـن الكونقـو الهـم لميـت هـذيك البرويطـة انتـاع الكـواغط ورح نحـوس علـى خدمـة فـي كـل مـرة يلقـاني عسـاس " ويـن يـا محمـد كـوري هـذا؟ .. كيفـاه المـدير ؟ كـي يجيـك بـوك عمـك خالـك .. الخدمـة آولـدي روح الشـريكة بروحهـا راهـي طـرد فالخدامـة انتاوعمهـا ... روح نقولهالـك أنـا خيـر مـن لـي تقـول هالـك هـي " وانـا عمـت علابـالي بلـي المـدير غيـر يشـوف الشـهادة انتـاعي يعـرف بلـي عنـدي كفـاءة .. بصـحح غيـر دخلـت قـابلتني السـكرتيرة .... " شـاكاين خويـا .. المـدير مـاراهش هنـا .. الخدمـة مـا كـانش .. عنـدك ديبلـوم ؟.. قـاع مـا كـانش ..روح خويـا روح .." بصـح هـذه البنـت نعرفهـا كانـت تقـرا معايـا عـاودت السادسـة 5 مـرات منـين جابـت الـديبلوم انتـاع سـوكريتير كنـا نعيطواهـا البوريكـة ..

" بوريكـــا .. أنـــا بوريكـــا .. ســـي المـــدير ســـي المـــوديرأرواح راهـــم يعيـــرو فالسـوكريتير انتاعـك .." "كيفـاه عـايرك زقـا عليـك .. أيـا روح خيـر مـن الـي نعـيط للشـرطة ماعلابـالاكش بلـي هـده الـي راهـا تسـهر علـى الراحـة انتـاعي .. أيـا روح .. مـا تبكـيش .. ولا نروحـو للبيـرو خيـر .." كنـت فـي كـل مـرة نلقـا عسـاس .. سـوكريتير ومـدير .. وفـي بعـض الأحـين يخصـهم خـدامات ماشـي خـدامون مـارانيش عـارف مـالهم مـع الجمـع الـذكر السـالب يـاودي يردونـا جمـع تكسـير ويخـدمونا مـا علـيش وإلا هومـا يخـدموا حنـا نقعـدو فالـدار ومـن بعـد هومـا يجـو يخطبونـا .. " جينـاكم بالحسـب ولنسـب نطلبـو يـد ولـدكم لبنتنـا " وحنـا نـدخلو علـيهم بالسـني انتـاع الجـو.. ومـن بعـد يتزوجونـا هومـا يخـدمو وحنـا نقعـدو فالـدار نسـيقو لهـم ونطيبـو لهـم ونغسـلو لهـم ... ياولـدي نولـدولهم ... .. بـاش مـا نزيـدش نتقلـق قـررت مـا نحوسـش علـى خدمـة بصـح مـا نقعـدش فالـدار المشـاكل زادت كثـرت قلـت أنـا نقعـد عنـد البـاب انتـاع الـدار مانبعـد مـا نـدخل والنهـار كامـل وانـا نشـوف .. غيـر هـذا دخـل هـذا خـرج هـذي فاتـت هـذي حممـت آو كبـرت يـاو.. وكنـت كـل يـوم تفـوت عليـا بنـت جارنـا البوشـي منـين شـافت بلـي رانـي نشـوف فيهـا بـزاف ولات تقـولي صـباح الخيـر ... وشـويا بشـويا بـدات تـدخلي للـراس ومـن بعـد للقلـب وبـدات تخنـتش لـي فالمشـاعر وبيـدت نسـمع عبـد الحلـيم وفريـد الأطـرش والحنـاوي ..وقـررت بـاش نصـارححها بـالأمر .. حضـرت روحـي ملـيح هـذاك النهـار وقارعـت ليهـا منـين بـانتلي أنـا بـديت ننسـا ... ونخاخـاف ومـن بعـد درت الكـورج وصـارحتها بـالأمر أمـلا مـا كـانش عنـدها أي مـانع علاخـاطر كنـت نعجبهـا مـن الصـغر كنـت أنـا الشـباب أنتـاع طريقنـا .. ومـن ذاك الوقـت عشـنا مـع بـع بعـض وبـدا القلـق يـنقص عليـا عشـت أيـام فالسـما ونشـوف غيـر فالسـما انـا كنـت يكـري نشـوف غيـر فـي الأرض كـاش مـا نلقـا ألـف والا المهـم اصـبحت الليـل كامـل معلـق عينيـا فالسـما ونشـوف فـالنجوم.. النجمـة انتـاعي والنجمـة انتاعهـا .. 5دقـايق مـن بعـد النجمـة انتـاعي تقـرب مـن انجمـة انتاعهـا .. النجمـة نتاعهـا تحمـار وتقـرب مـن

نتـاعي 5دقـايق مـن بعـد النجمـة انتـاع اباهـا جايبـة خـدمي وجاييـا تجـري عنـدي ... صـح اباهـا بوشـي وخوتهـا واعـرين .. ولكـن حتـى لـوين تـا نبقـاو نتلاقـو غيـر فالسـر ...؟ حتـى نتزوجـو .. ووقتـاش نتزوجـو..؟ أزمـة فالـدار وأنـا مـا نخـدمش .. عـرف بـالي رانـي نضـيع للبنـت النـاس فـي وقتهـا صـارحتها بـالأمر ومـن ذاك النهـار مـا زدتـش شـفنها سـمعت بلـي داهـا بوشـي .. وكرهـت حيـاتي و زادنـي القلـق معنتهـا أنـا ماعنـدي الحـق فـي والـو ... نمـوت خيـر لـي .. قـررت مـن ثـم ننتـاحر .. ورحـت فـي مكـان بعيـد وودعـت الحيـاة .لكـن حكمتنـي الشـرطة متلـبس .. المـوت وحسـدونا فيـه .. وداونـي لمركـز الشـرطة .. " تعرفـو غيـر تموتـو أيـا موتـو .. ضـرك انـت منـين تمـوت كـاين شـحال مـن واحـد يلعبهـا حضـر للجنـازة انتاعـك يزرطـي مـن الخدمـة الإقتصـاد روح ... عليهـا درنـا مكتـب تنظـيم الإنتحـارات ... جيـب لينـا دوسـي ندرسـوه ونشـوفو .. " ولميـت الدوسـي وأول مـرة ينفـع معايـا العـرف ودخلـوني للسـجن علـى ذمـت التحقيـق .. وكـي وجـدت لـي شـهادة الوفـات جـابوني هنـا وجـابوكم انتومـا تشـهدو علـى مـوتي ... واش رايمـو نتـوت وإلا مـا كـان لاه ... هـه .. ألا .. ما تخرجنيش ...نبقى حي ونسيي نتحكم فالقلق انتاعي ... الوداع .

الستار

دين الهناني محمد "جهيد

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- المصادر

1. بدروبلوخ، إيدي يوريديس.
2. تشيخوف، ط2، بيروت، عويدات، 1972.
3. دين الهناني جهيد، نص مونودراما المتمردد، مخطوط
4. عبد الحق الزروالي، برج النور، الدار البيضاء، مطابع إفريقيا للشرق، 1991.
5. عبد القادر علولة، مقدمة مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 1991.
6. عبر القادر علولة، ديوانه أعماله الكاملة، ج2، الأقوال، الأجواد، اللثام، صدر بدعم من وزارة الثقافة، مطبعةACP، وهران، 2009.
7. عبد القادر علولة، نص حمق سليم، المسرح الجهوي وهران، 1972.
8. عبد الكريم برشيد، مسرحية الناس والحجارة، رونيو.
9. مجدي فرج، مسرحية لحظة صدق، رونيو.
10. محمد بن قطاف، "فاطمة"، دار الكهينة، الجزائر، 1992.

2-المراجع

1. إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب كتاب في النحوالصرف لجميع المراحل التعليمية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2012.
2. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره1926-1989،سلسة الأبحاث والدراسات، منشورات التبين /الجاحضية، 1998.

3. أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر في أعمال أحمد رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2005.
4. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي –نشأته وتطوره وقضاياه-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007.
5. أحمد حمروش، المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز يوسف، القاهرة، د.ط، 1996.
6. أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004.
7. أحمد صقر، المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الاسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999.
8. أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، ج1، 1998.
9. أبوالحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، 2004.
10. أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1،ج5، 1998.
11. أحمد الهاشمي، جوهرة البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
12. اسكندر نيل، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988.
13. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق مغرب، دمشق سوريا، 1994.
14. إدريس قرقوى، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مكتبة الراشد للطباعة والتوزيع، ط1، جويلية2011-2013.
15. أمين بكير، المونودراما، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت.

16. أنيس فهمي إقلاديوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.
17. باسم قطوس، سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001
18. باية غيبوبة، الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية (مئة عام من العزلة) ل: غابريال غرسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط ، 2012.
19. عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العامة للمسرح، الشارقة، 2012.
20. بدري حسون وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1986.
21. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.
22. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية.
23. بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2011.
24. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ت.
25. توفيق فياض، بيت الجنون، عن : غسان كتفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1968.
26. توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية، القاهر، ط1، 2008.
27. جغلول غبد القادر، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر: تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
28. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1985.

29. جواد الأسدي، الموت نصاً- حافة النص، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1999.
30. حبيب منسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة سنة 2001.
31. حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
32. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح،إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط1، 2012.0
33. حفناوي بعلي، أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.
34. خال سعود الزيد، مسرحيات يتيمة في مجلات كويتية، الكويت، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، 1982.
35. ذهبية حموالحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الآمال للطباع والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.
36. رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1993.
37. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، القاهرة، 2006.
38. ريتا عوض، أدبنا بين الرؤيا والتعبير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
39. سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
40. سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، أكاديمية التمثيل، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 2005.
41. سراج الدين محمد، النوادر والطرائف الفكاهية في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

42. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.
43. سلمان قعفراني، التحليل النفسي، الرغبة والحب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999.
44. السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (د ت).
45. سمير سرحان، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987.
46. سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
47. شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.
48. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994.
49. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي- دراسة تحليلية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي للكتاب، الإسكندرية، 1997.
50. صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، 2005.
51. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2005، ج2.
52. صبري حافظ، مسرح تشيخوف، بغداد، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، 1973.
53. صلاح فضل، شذرات النص، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995.
54. طارق ثابت، الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش مقاربة سيميائية (دراسة)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009.

55. عبد الجبار فاتح، المقومات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991.
56. عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستطيقية (دراسة تحليلية وماهية الضحك الهزلي فنيا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
57. عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية (المشاكل – التنغيم – رؤية تحليلية)، ج1، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
58. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1998.
59. عبد العزيز حمودة، مقدمة ل4 مسرحيات مونودرامية 'تأليف أمين بكير، بغداد، مطبعة منير، 1984.
60. عباس فيصل، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، التحليل النفسي الفرويدي، بيروت، دار الفكر اللبنانية، 1991.
61. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975.
62. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2000.
63. عبد الله أبوالهيف، التأسيس مقالات في المسرح السوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، (د ط)، 1975.
64. علي الراعي، مقدمة ترجمته للشقيقات الثلاث، سلسلة روائع المسرح العالمي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1961.
65. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999.
66. علي الراعي، فن المسرحية، دار التحير، القاهرة، (د ط)، 1959.

67. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، 2003.
68. عمر فطموش، نص البسمة المجروحة، مأخوذ من ملحق أطروحة الدكتوراه ل د.إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري (الأشكال والمضامين)، سيدي بلعباس، 2003-2004.
69. عمر عاشور، البنية السردية عن الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة للشمال، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.
70. عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبان، بيروت، 1996.
71. عواد علي، المسرح وإستراتجية التلقي، قراءة في نظريات التلقي المسرحي، إصدارات دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، ط1، 2008.
72. عواد علي، غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص، العرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، ط1، عمان، الأردن، 2006.
73. العويطي آمينة، مقدمة في: جويس ستيفن ومنفيون، الكويت، سلسلة المسرح العامي، 1973.
74. فاخوري حنا وخليل جر، تاريخ الفلسفة العربية، مؤسسة بدران، بيروت، 1966.
75. فاضل ثامر، مونودراما لعبة الشاطر (تعقيب نقدي) في أحمد فياض المفرجي، مهرجان بغداد للمسرح العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1991.
76. فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1988.
77. فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003.
78. فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996.
79. فؤاد وهبة، الأدب المسرحي العربي- العودة للجذور في الفنون المسرحية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008.

80. كاظم وسام مهدي، الضوء منضومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث، بغداد، مطبعة مصباح، 2007.
81. كرم يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د ت.
82. لحسن قناني، المفاهيم الإجرائية للنقد المسرحي في المغرب، سلسلة الكوميديا الصادمة، المغرب، وجدة، مطبعة الجسور، ط1، 20121 80- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، 1998.
83. مجاهد مجاهد عبد المنعم،جدل الجمال والاغتراب، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1998.
84. محمد اسماعيل محمد، مسرح ألفريد فرج، تقديم لكتاب في: ألفرد فرج: صوت مصر، أربع مسرحيات في فصل واحد، القاهرة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.
85. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
86. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار القلم، بيروت، ب ت.
87. محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت.
88. محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، لندن-قبرص، الريس للكتاب والنشر، 1993.
89. محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، مقاربة نقدية في الأدب والإبداع، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، دط، 2000.
90. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1981.
91. محمد زكي العشماوي، المصرح أصوله واتجاهاته المعاصرة –مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1977.

92. محمد العبد، الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم –الأديب –المفكر – الإنسان، المركز القومي للأداب، القاهرة، دط، 1988.
93. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
94. محمد السعدان، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1997.
95. محمد عناني، فن الكوميديا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
96. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975.
97. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1984.
98. محمود أبوالعباس، المونودراما ...مسرح الممثل الواحد، الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 2010.
99. محمود تيمور، طلائع المسرح العربي، القاهرة، المطبعة النموذجية، د.ت.
100. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سيميولوجية المسرح الجزائري ومصادره.
101. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة الفنون والثقافة، الجزائر، 2004.
102. مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، سلسلة أمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر، 1982.
103. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون (مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006.
104. مختار نويرات، محمد خان، العامية الجزائري وصلتها بالفصحى (مشروع لدراسة لسانية الدارجة في منطقة الزيبان –بسكرة-)، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2005.

105. المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الأندلس، 1966.
106. مصطفى عبد السلام المهماه: تاريخ مسرح الطفل بالمغرب،مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى سنة 1986.
107. منذر عياشي، العلامتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.
108. منشورات المسرح الوطني محي الدين بشطارزي.
109. نديم معلا محمد، في العرض المسرحي.. في النص المسرحي.. قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000.
110. ندم مقلا، قضايا مسرحية، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، (د ط)، 1995.
111. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامية للكتاب، 1987.
112. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مصر، هلا للنشر والتوزيع القاهرة،، الطبعة1، 1999.
113. نهاد الموسى، قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث، دار الفكر، عمان، ط1، 1987.
114. نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه، في مسرح العبث، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970.
115. نور الدين عمرون، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة،ط1، 2006.
116. نور الدين عمرون، بحث في المعرفة والفنون المسرحية، لغة المسرح الجزائري، الإبداع، الترجمة والاقتباس.
117. نوال بنبراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة في الإبداع المسرحي، منشورات دار الأمان، د ط، 2009.
118. النوري قيس، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، ع1، 1979.

119. يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1998.

ثانيا: المراجع المترجمة

1. أستون وج ساقونا، المسرح والعلامات، تر، سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية اللغات، ط1، 2001.
2. أدوين ديور، فن التمثيل، أفاق وأعماق، ج1، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة- وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998.
3. إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1969.
4. أليكس مكيلي، الوجيز في سيمياء المواقف، تر : وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.
5. ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.
6. أن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، ج2، تر: حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.
7. إشلي ديوكس، الدراما، تر : محمد خير، مر: عبد الرحمن بدوي، عالم المعرفة، (د ط)، (د ت)، بيروت.
8. ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، المكز الثقافي العربي، 1996.
9. بياتريس بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، تر: سهير جميل، القاهرة، وزارة الثقافة، ع16، 2004.
10. ت.ج.ا. نسلن، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، تر: ماري إدوارد نصيف، مر: د.أمين حسين، الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د ط)، 1999

11. تمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، بيروت، دار الفرابي، د ت.
12. تيلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عيد الرحيم، بغداد، دار المامون، 1990.
13. جانيت ديلون، شكسبير والإنسان المستوحد، تر:جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986.
14. جلين ويلسون، سيكولوجية فن الأداء، تر : شاكر عبد الحميد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة(258)، 2000.
15. جوردن هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: د.محمد سيد، القاهرة، وزارة الثقافة، 1999.
16. جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر : محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1996.
17. جيرزي كروتووسكي، نحومسر فقير، تر : كمال قاسم نادر، بغداد، دائرة الثقافة العامة، 1986.
18. خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمشكلة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، (د ط).
19. دانيال تشاندز، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
20. ريموند وليمز، المسرحية من إبسن إلى إليوت، تر: د. فايز إسكندر، مر: سعد محمد خطاب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت.
21. ستيس وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984.

22. سوزان بنيت، جمهور المسرح (نحونظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهر، ط2، 1995.
23. سعد الدين بنشيب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة خمار، الجزائر، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 1980.
24. شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر، كامل يوسف حسين، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
25. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج1، تر: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المطبعة النموذجية، 1963.
26. فابرزيوكروتشياني، فضاء المسرح، تر : أماني فوزي حبشي، وزارة الثقافة، إصدار المهرجان الدولي للمسرح، القاهرة، 1988.
27. فرديب ميليت، جير الدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986.
28. فرويد سيجموند، قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1977.
29. فونتاني جاك، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، اللاذقية، دار الحوار، 2002.
30. قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ج2، في التجسيد الإبداعي، تر: شريف شاكر، مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1985.
31. كونل كولين، علامة الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 1998.
32. لاجوس أجرى، فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشنة، دار السعادة الصباح، الكويت، ط1، 1993.
33. ماتن اسلن، تشريح الدراما، تر : أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.

34. مارفن كارلسون، فن الأداء، تر: منى سلامة، أكاديمية الفنون، كطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1999.
35. مذكرات علالو، شروق المسرح العربي الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات البين الجاحظية، 2000.
36. ميشال أرفي وجان كلود جيرو، السيمياء أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
37. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، 2004.
38. هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، القاهرة، دار المعارف، 1970.
39. هونزل يندريك وآخرون، ديناميكية الإشارة في المسرح، تر: أدمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
40. هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، 2000.

ثالثا: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1993
2. ب.أ.ماركوف، الموسوعة المسرحية، موسكو، 1964.
3. البعلبيكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1982.
4. الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1993 .
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب العامي، 1994.
6. جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحمن الجلبي، بغداد سلسلة المؤمن، 1990.

7. حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، 2000.
8. حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997.
9. لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار النشر اسلام، طهران، 1996.
10. مان ميشيل، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل الهواري، سعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح، 1994.
11. معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
12. مجمع اللغة العربية :معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ، د ط،1994 .
13. وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
14. وهبة مراد، المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية، القاهرة ، دار قباء، ط4، 1998.

رابعا: المراجع باللغة الأجنبية

1. Alain Couprie, le téatre texte damaturgie histoire, Armend Colin, Paris, 2 september 2009.
2. A.W.S Zafran et A.Nysenholc : Freud et rire. Métailié. Paris. 1994.
3. Bachtarzi Mohieddine . Memoires. 1919-1939 S.N.E.D .alger1968.
4. Boctett , Oscar G. History of Theatre Boston, Allynand Bancon, Inc, 1974.

5. Bouziane Ben Achour, Le théatre algerien,Edition Dar El Gharb, 2005.
6. Hartnoll.Phyllis.sd. The Oxford Companion to the Theatre (London) . Oxford Univesity Press. 1957.
7. « Kateb Yacine, homme, un œuvre, un pays ». Entretien réalisé par Hafid Gafaiti, Coll.Voix- Multiples la phomic. Alger, 1986
8. Roland Barthes, fragment d un discours amoureux, Edition du seuil,1977.

خامسا: الرسائل الجامعية

1. إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري (الأشكال والمضامين)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، سيدي بلعباس، 2003-2004.
2. سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2011-2012.
3. رزيقة بوعشة، الأداءات التمثيلية عند رشيد القسنطيني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، مخطوط، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان 2001/2000.
4. زهير كاظم فرج، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي، رسالة ماجستير، بغداد/ جامعة بغداد، 1987.
5. طامر أنول، سيكولوجية الهزل والموت عند يونسكو، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، السينيا، 2001/2000.
6. فتيحة بوزادي، التراث في مسرح المغربي العربي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان، 1992/1991.

7. منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005-2006.

سادسا: الجرائد والمجلات

1. أحمد قشقاري، العناصر والتقنيات المسرحية في عرض المونودراما، مداخلة في الندوة المسرحية حول المونودراما في مهرجان اللاذقية الأول، "منتدى مسرحيون"، دوت كوم، 2005/05/25، مجلة فكرية ثقافية تعنى بالفنون المسرحية، سوريا.
2. أديب محمد الأشقر، "الضحك.... هل نأخذه عل محمل الجد.."، مجلة العربي، ع511، جويلية.
3. أسعد سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع 4، الكويت، يناير، 1980.
4. الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى في الخطاب السردي، الملتقى الوطني الرابع للسيميائيات والنص الأدبي، المركز الجامعي خنشلة.
5. إيمان أحمد، غياب البطل عن الأدب والحديث، جريدة الثورة، بغداد، 1997/1/8
6. بدرخان السندي، السيكودراما مسرح العلاج النفسي، مجلة أفاق عربية، بغداد، ع10، 1987.
7. بلقاسم دفة، السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خضر، بسكرة، 2000.
8. ثامر مهدي، برج النور، جريدة العلم المغربية، 11مارس1988.
9. جان كوكتو، الصوت البشري، تر : كاظم مؤنس، مجلة أسفار، بغداد، كانون الأول، 1986.
10. جريماس، مدخل إلى نظرية السرد، تر: عبد العزيز بن عرفة، مجلة الحياة الثقافية التونسية عدد 41 تونس 1986.

11. حسن المنيعي: المسرح...مرة أخرى، سلسلة شراع، طنجة، العدد49، 1999م.
12. خيرة الشيباني: (الموندراما (كذا) حالة مسرحية متكاملة)، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد الرابع، شتاء1985.
13. دار يوفو، الاستيقاظ، تر : أحلام عرب، بغداد، جريدة القادسية، 1986/08/29.
14. دفة بلقاسم، بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف" دراسة سيميائية، الملتقى الرابع، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006.
15. دليلة سلام، واقع اللغة في المسرح الجزائري، المسار المغربي (أسبوعية ثقافي)، عدد 20 سبتمبر 1988، الجزائر.
16. رشيد بن مالك، سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة الكتاب الجديد، خاص بالملتقى الوطني الأول حول إشكالية الكتابة الجديدة، سيدي بلعباس، جوان 1997، صدرت في جوان 1998.
17. الزبير بن بوشتي، مسرح الممثل الواحد : تجربة الكم والكيف، جريدة الأنوار، المغرب، ع46، 19 سبتمبر 1987.
18. صبحي كردي، المسرح الفردي، سوريا، جريدة تشرين، دمشق، 1988/11/21.
19. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002.
20. عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982 .
21. عبد الكريم برشيد، مقابلة صحفية، مجلة الرولة، قطر، ع4، شتاء 1985.
22. عبد الواحد عرجوني، المسرح الفردي في المغرب، مجلة الأقلام الثقافية، 2007/03/21.
23. علي عبد النبي الزيدي، الذي يأتي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد10، 1994.

24. عواد علي، جذور المونودراما في التراث العربي، جريدة القادسية، بغداد، 1987.
25. عواد علي، المونودراما في المسرح العراقي، القسم الثاني، جريدة القادسية، بغداد: 1986/12/20.
26. فاضل خليل، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، مجلة الفوانيس المسرحية الإلكترونية.
27. فاضل سوداني، النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة لجسد الممثل في مسرح ما بعد الحداثة، بحث مقدم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة16، القاهرة، 2004.
28. فتيحة بوروينة، "آخر المساجين"، أوالأكذوبة الكبرة"، جريدة المساء، 13 مارس1992.
29. فتيحة بوروينة، الأيام الوطنية الأولى لمسرح المبادة المستقل، الذين كممهم المسرح العمومي فطلقوه، جريدة المساء 21 أفريل 1992.
30. لميس علي، بيتر بروك يطلق العنان لسؤاله !!، جريدة الثورة السورية، 2008/06/18.
31. محمد يوسف نجم، صورة من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، مجلة أفاق عربية: بغداد، ع3، 1977.
32. محمود أبوا العباس، المونودراما.... مسرحية الممثل الواحد، كواليس، العدد 8 يناير، 2003.
33. مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلية، الجزائر، 2004.
34. مفتش (بيتر بروك) يطلق العنان لسؤاله!!...، لميس علي-جريدة الثورة السورية، الأربعاء 2008/6/18م.

35. المونودراما، مواجهة عميقة مع دواخل الذات بلا أقنعة، مجد القصص، جريدة الغد الأردنية، 24 تشرين الثاني، 2008.
36. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال التراثية-، مجلة إنسانيات، تصدر عن مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية الثقافية، عدد 12سبتمبر/ديسمبر، وهران، الجزائر، 2000.

سابعا: مواقع الأنترنيت

1. www.britannica.com
2. مهرجان_الفجيرة_الدولي_للمونودراما https:// ar.wikipedia.org/wiki.
3. د. لطفي الشربيني، مقال "الضحك....خير علاج"،يرجع إلى الموقع : www.alazayem.com
4. عبد الجبار خممران، مقال "برتولد بريخت وشعرية التغيير" يرجع إلى موقع www.yahoo.fr.

ثامنا: اللقاءات والحوارات

1. لقاء مع الممثل المسرحي لعمري كعوان، حصة ليلة النجوم، تقديم رزيقة صاولي، يوم 2005/11/23.
2. لقاء مع المؤلف والمخرج محمد بن قطاف، حصة لقاء، تقديم نادية، 2007/05/11.

تاسعا: مقاطع الفيديو

1. قرص مضغوط لعرض مونودراما "المتمردد" مصور.
2. عرض مونودراما "حمق سليم" مصور.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.....أ

مدخل:

مفاهيم.....8

الفصل الأول: فلسفة الاغتراب في تحليل الشخصية المونودرامية

المبحث الأول: جذور المونودراما عالميا و تطورها.....27

1- الظهور الأول للمونودراما.....27

2- الظهور الثاني للمونودراما.....30

3-عوامل و مقومات المونودراما الحديثة.....40

4- إشكاليات في المونودراما.....50

المبحث الثاني: جذور المونودراما عربيا و تطورها.....56

1- أهم المهرجانات و الملتقيات حول المونودراما.....66

2- أراء النقاد العرب حول المونودراما.....71

المبحث الثالث: ملامح الاغتراب في تحليل المونودراما العربية والعالمية.....79

1- الاغتراب.....79

2- تحليل نماذج مونودرامية.....89

1.2- نماذج من المونودراما العالمية.....89

2.2- نماذج من المونودراما العربية.....109

الفصل الثاني: إشكالات المونودراما في المسرح الجزائري

المبحث الأول: المونودراما في المسرح الجزائري.....128

1- مبررات اللجوء إلى المونودراما.....131

2- النشأة الأولى للمسرح الجزائري.....136

3- المونودراما الجزائرية.....139

1.3- السكاتشات وتأثيرها في ظهور المونودراما.....141

2.3-المونودراما الحديثة في المسرح الجزائري.....147

المبحث الثاني: إشكاليات المونودراما الجزائرية.....153

1- المونودراما بين النص و العرض.....153

2- اللغة و علاقتها بالشخصية المونودرامية.....159

1.2-لغة الحوار المسرحي وأصوله.....161

2.2-النص المونودرامي الجزائري بين الفصحى والعامية.....166

3- الكوميديا في المونودراما الجزائرية و علاقتها بالمتلقي.....172

المبحث الثالث: تحليل نماذج من المونودراما الجزائرية.....185

1- مونودراما حمق سليم.....185

2- مونودراما فاطمة.....192

3- مونودراما البسمة المجروحة.....202

الفصل الثالث: التحليل السيميائي لمونودراما المتمرد

المبحث الأول: السيميولوجيا و المونودراما.....213

1- السيمياء.....213

2.1 أهم النظريات السيميائية الحديثة.....215

2- سيمياء المسرح بين النص و العرض.....217

3- سيمياء الممثل في العرض المونودرامي.....221

1.3-الممثل وعلاقته بالعلامة.....221

2.3-علامات الممثل في العرض المونودرامي.....224

3.3- الذات والآخر في المونودراما.....226

4-عناصر العرض المونودرامي و علاقتها بالممثل في المونودراما.....227

1.4- علامة الملابس في المونودراما.....227

2.4- علامة الديكور في المونودراما.....229

3.4-علامة الإضاءة في المونودراما.....231

4.4- علامة الموسيقى في المونودراما.....234

المبحث الثاني: تحليل سيميائي لمونودراما المتمرد.....237

1- الوظيفة المرجعية للمونودراما.....237

2- سيميائية العنوان لمونودراما المتمردد.....238

3- سيمياء الشخصية في مونودراما المتمردد.....244

4- سيميائية الزمان و المكان في مونودراما المتمردد.....260

المبحث الثالث: تحليل سيميائي لعرض مونودراما المتمردد.....265

1- استهلالية مونودراما المتمردد.....265

2- سيميائية الماكياج.....266

3- سيميائية اللباس و الإكسسوارات 267

4- سيميائية الحركة 268

5- سيمياء الإضاءة 272

6- سيميائية الديكور 273

7- سيميائية الأصوات المنطوقة.....274

8- سيكولوجية شخصية المتمردد.....278

خاتمة.....282

الملاحق.....286

قائمة المصادر و المراجع.....308

الفهرس.....329

الملخص:

جاءت المونودراما كفن جديد وافد على المسرح الجزائري، فبالرغم من أن المسرح عموما يعتبر عملا جماعيا، إلا أن المونودراما كسرت هذه القاعدة من خلال اعتمادها على الفرد كعنصر أساسي للعرض، فشكلت بذلك ظاهرة فنية بامتياز، كما اعتمدت على السرد كمنهج للتعبير لتخالف بذلك المسرحية الكلاسيكية في طريقة التجسيد، و لتثار بذلك عدة إشكاليات لعل أبرزها قدرة النصوص المونودرامية في المسرح الجزائري على إقامة نسق تواصلي مع المتلقي.

الكلمات المفتاحية: المونودراما- الاغتراب-المسرح الجزائري-السيميائية- الممثل الفرد.

Le résumé :

Le monodrame est venu comme un nouveau art dans le théâtre algérien, et malgré que ce dernier est connu par le travail collectif, le monodrame à transgresser cette règle en s'appuyant sur une seule personne lors de la représentation, de ce point il est devenu un phénomène artistique par excellence en utilisant la narration comme méthode d'expression afin de se différencier de la pièce théâtrale classique, de ce fait plusieurs problématiques sont à poser : Le textes monodrames dans le théâtre algérien et son effet de créer un système communicationnel avec le récepteur .

Mots clé :le monodrame, l'étrangéité, le théâtre algérien, la sémiotique, le comédien

Abstract :

The monodrama came as a new art in the Algerian theater that is known by the collective work but the monodrama transgressed this rule relying on one person at the representation. From that point it became an artistic phenomenon using storytelling as a method of expression to differentiate from the classical play, thus several issues are to ask: the Monodrama texts in the Algerian theater and its effect to create a communicational system with receptor.

Keywords: The monodrama, Foreignisation, Algerian theatre, semiotic, comic.