

ملامح المونودراما في الظواهر والأشكال التراثية المسرحية العربية Features of monodrama in Arab theatrical traditions and forms

برماسة سنية سامية¹، طامر أنوال²

¹ جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، berremmanasamia78@gmail.com

مخبر ارشفة المسرح الجزائري

² جامعة وهران 01، الجزائر، tameurenouel@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/11/18

تاريخ الاستلام: 2025/11/10

ملخص: تطرقنا في موضوع دراستنا هذا إلى ملامح المونودراما في الظواهر والأشكال المسرحية التراثية العربية مثل فن المقامة والسامر والراوي والحكاوي والحلايقي والمداح والقصاص وهل هي رواسب وتجارب سابقة لهذا الفن الإبداعي المسرحي قبل أن يستقر على الشكل النهائي الحالي الذي هو عليه الآن خاصة وأن الميزات الفنية التي ربطت بين هذه الأشكال هي الاعتماد على الممثل الفردي حامل العلامة الأولى في العروض على تنوعها وتعددتها، هذا الممثل صانع الفرجة جمع بين اللياقة الجسدية والاداء الفني وحسن الإلقاء والقدرة على التكرار والارتجال والتجسيد وجذب الجمهور والانتعاف من حوله

كلمات مفتاحية: المونودراما، الممثل الواحد، المسرح الفردي، المونولوج، الظواهر المسرحية، الأشكال المسرحية التراثية العربية، فن المقامة، الراوي، السامر، الحكاوي، الحلايقي، المداح

Abstract: In this study, we will address the features of the monodrama in the phenomena and forms of Arab Heritage Theater, such as the art of Maqamah, Samar, Al-Rawi, Al-Hakawati, Al-Halaiki, Al-Madah and Al-Qasas, and whether they are deposits and previous experiences of this creative theatrical art before it settled on the current final form that it is now. Especially since the artistic features that linked these forms are the reliance on the individual actor who is the bearer of the first sign in the performances in all their diversity and multiplicity, this actor is the maker of joy, combining physical fitness, artistic performance, good diction and the ability to repeat, improvise, materialize, attract the audience and rally around hi).

Keywords: Monodrama, mono-actor, solo theatre, monologue, theatrical phenomena, Arabic traditional theatre forms, the art of the maqamah, the narrator, the samir, the hakawati, the halaiki, the muda.

1. مقدمة:

انتشرت مؤخرا عروض المونودراما في العالم إذا لا يخلو مهرجان مسرحي محليا أو دوليا في أوروبا أو أمريكا أو الدول العربية من عروض المونودراما بل وأكثر من ذلك حضي هذا النوع من العروض المسرحية بمهرجانات خاصة به حيث باتت أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبتية أو نقد الواقع بل عد كشكل من أشكال المسرح التجريبي... الخ¹.

وما ميز هذا النوع المسرحي فردية الممثل فوق خشبة المسرح أو ما يعرف بمسرح النجم، إذ يقدم عدة أدوار في العرض المسرحي المونودرامي الواحد باعتباره الحامل الأول للعلامة فوق الركح بالاعتماد على المونولوج، والمناجاة، والFLASH باك... وعدة عناصر يمكن التفصيل فيها لاحقا، من خلالها نكتشف مواهبه وتكوينه فضلا عن الكلمة المنطوقة (التي أصلها نص مكتوب او مرتجل) وعلى أدوات ومهارات الممثل الفيزيولوجية والمكتسبة كالجسد والصوت والكينونة والخبرة التي تعد حصيلة ترصبات تجارب سابقة.

هذه العروض التي يجد فيها الممثل فرصة لاختبار قدراته الأدائية واستعراضها.

لكن الإشكال الذي نقف عنده الآن هو؛ ما هي ملاحم المونودراما في الظواهر المسرحية العربية ومن أين استنبطت المونودراما روافدها وهل يمكن أن نشير إلى أشكال تراثية مسرحية عربية مثل فن المقامة والراوي والسامر والحكواتي والمداح والحلاقي باعتبارها ارهاصات أولى ورواسب تجارب سابقة لهذا الفن الابداعي المسرحي قبل أن يستقر على شكله النهائي الحالي الذي هو عليه الآن.

لذلك وقبل الشروع في الحديث عن هذه التفاصيل التي تخص كل ظاهرة على حدى وخصائصها الفنية التي تجمع بينها وبين فن المونودراما وجب علينا من باب التدرج في منهجية البحث أن نكون موضوعين فلا يمكن الحديث عن هذه الظواهر دون الحديث عن فن المونودراما وتقديم تعريف اصطلاحي متفق عليه وآخر حداشي معاصر.

إذن المونودراما اصطلاحاً تعني دراما الممثل الواحد مكونة من كلمتين يونانيتين وحيد Monos و Drama الفعل وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير مشابه هو عرض الشخص الواحد One Man Show.²

يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على مهارة الممثل في الأداء. فهو يتطلب منه أن يقوم بأداء عدة أدوار في العرض وأن ينتقل من دور إلى آخر بسرعة كبيرة، وأن يتقمص حالات متعددة في أمكنة وأزمنة متنوعة، وأن يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها. كذلك يتطلب نوعاً خاصاً من الإخراج لأن المهم في هذه العروض هو إيجاد نقاط ارتكاز للممثل مثل بحيث تصبح محاورة الغرض بديلاً يستدعي من خلاله (محاورة الغائب حوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف).

كذلك فإن استعمال الإضاءة والمؤثرات السمعية بشكل خاص يسمح بالانتقال من زمن لآخر، ومن مكان لآخر، والتلقي في هذا النوع من العروض له خصوصية لأنه يتطلب جهداً لتخيل ما هو غير موجودة لمتابعة الحدث، كما يفترض نوعاً من القبول المسبق للدخول باللعبة المسرحية، كما في حالة المونولوج.

ولأن شكل العرض في المونودراما يلفت النظر لمتابعة أداء الممثل أكثر من العناصر الأخرى الدرامية المعتادة في العرض المسرحي، تعتبر المونودراما التعبير الأمثل عن مسرح النجم، وهذا ما يبرر إقبال بعض نجوم السينما على أداء عروض المونودراما. فقد قامت ممثلة السينما الفرنسية إيزابيل هوبير J. Huppert عام 1993 بتقديم مونودراما أخرجها الأمريكي روبرت وينسون R. Wilson (1944) وأعدّها من رواية "أور لنودو" للأمريكية فرجينيا وولف V. Woolf.³

ومع أن المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يقوم على الحوار ويفترض وجود شخصيات متحاورة، إلا أنها تسمح بتحويل أي نص أدبي إلى عرض مسرحي (قصيدة

شعرية، تداعي ذكريات، قصة قصيرة...الخ)، كما أنها تسمح بتقديم عروض لا تتطلب عددا كثيرا من الممثلين ولا تتطلب نفقات كثيرة⁴.

لهذا حاولنا الإلمام بالجوانب المهمة التي تستوفي صورة العرض المسرحي المونودرامي من ناحية الشكل والمضمون، غير أن الإشكال المطروح والذي انطلقنا منه أساسا هو؛ ما هي ملاح المونودراما في الأشكال والظواهر التراثية المسرحية العربية ومن هنا يمكن العودة إلى هذه الأشكال التراثية ورصدها والتفصيل فيها وفي خصائصها وما يتقارب بينهما وبين المونودراما من حيث الثوابت والمتغيرات في الشكل والمضمون بداية من فن المقامة.

فن المقامة

تعتبر المقامة فنا تمثيلا مباشرا يقوم به ممثل فرد ويعتمد دائما على الحضور، حضور الناس في النوادي ومجالس الخلفاء أو جموع الطلاب في حلقات الدرس، أو احتشاد الجمهور في الأماكن العامة، وقد كان يقف على رأس هذا الحضور فنان مؤدي يختلف دوره بحسب مكان الفرجة وطبيعة المتلقي، فيكون رواية ممثلا في دار الندوة، أو رواية بارعا حريصا على تأدية المعنى في حضرة الخلفاء والسلطين والوزراء، أو ممثلا فردا عندما يتعلق الأمر بالمقامة الشعبية التي تستهدف التعليم والتسلية وكان هناك دائما مؤدي ومؤدى إليه، فنان وجمهور ولم تنفصل بالمقامة قط عن الحضور -فقد ظلت- حتى في طور تألفها الأدبي - نصا أدبيا يعتد به ولكنها في الوقت ذاته أدب قابل للتمثيل. ويزد من القيمة الدرامية للمقامة، براعة مؤلفيها- الهمداني والحريري- على الخصوص في رسم وبناء شخصياتها الرئيسية، وفي جمعها الأسلوب الأدبي المتأنق. والتصميم الفني الدقيق والمضمون الاجتماعي الواضح، ويمكن مقارنة المقامة من حيث البناء الفني والشخصي، بـ "كوميديا الأمزجة" لتصويرها الكاريكاتوري المبالغ فيه لشخصيات إنسانية تنتزعها من الواقع المجتمع وتعمل على إبراز وتضخيم صفاتها وخصائصها النفسية وتحويلها إلى شخصية درامية⁵.

نشأت المقامات في فترة تاريخية تتسم بالقلق والاضطراب والفتن والحروب وفي مجتمع تسوده اللامساواة والفوضى وتسلط الأجنبي الدخيل، فجاءت معبرة أصدق تعبير عن الشروط المجتمع الذي أنتجها ويمكن أن نميز في المقامات أربع مستويات:

يتمثل الأول في: الشكل الفني للمقامة، المستوى الثاني هي فنون البديع، ويؤلف الثالث المشكلات الاقتصادية والفقهية واللغوية والنحوية والأدبية، ويتشكل الأخير من الموضوع الذي تدور حوله المقامة، وهو متغير في المقامات فقد يكون الموضوع هو الكدية كما في مقامات الهمداني والحريي للكشف عن مساوئ المجتمع وقد يكون موضوعا وعظيا بحثا كما في مقامات الزمخشري، وقد يكون الموضوع علميا أو جدليا كما في مقامات السيوطي⁶.

أما الشكل الفني للمقامة فيقوم على حادثة قصيرة يتخللها حوار متصاعد، تقص مغامرة يرويها راوي عن البطل. في أسلوب جزل أنيق، ويتكرر الراوي والبطل في كل مقامة، وهما الرابط بين جميع المقامات، ويمتاز البطل في المقامات بأنه محتال سريع الحركة واسع العلم غير مستقر في مكان وعليه تقوم أحداث المقامة⁷.

ويعطينا كل من (أبي الفتح الاسكندري) بطل بديع الزمان، و(أبي زيد السروجي) بطل الحريي، نموذجا لمحنة الأدب في عصر سيادة الذهب، ومن أشهر المقامات التي وصلت إلينا مقامات الحاجز ومقامات محمد بن الحسين بن دريد (321/223) ومقامات الهمداني ومقامات الحريي، وعلى نمطها في العصر الحديث، نذكر مقامات عبد الله فكري (1890) ومقامات إبراهيم الأحذب (1891)، ومقامات اليازبي، وإبراهيم المويلحي (1906)، وعلي مبارك (1893)⁸.

موضوعات فن المقامة

وفيما يخص موضوعات المقامة يقول ف. روزنتال: "أنها تصف مشاهد من الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي ترد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالبا شخص ممن يلقاها أي من المتلقين وهذا كنوع من التغريب"⁹.

وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سيمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لازعة¹⁰.

وهذا الأمر يتقاطع مع العرض المونودرامي في كونه يؤدي من طرف ممثل واحد، يلتمس في عروضه على اختلاف مواضيعها نقد المجتمع وأحوال وطبائع الناس بطريقة مستملحة فيها من النكتة والمتعة ما يحدث الفرجة المسرحية المركبة، غير أن المقامة تركز على الطريقة الساخرة اللاذعة¹¹، وهو بذلك يتقاطع أيضا مع مسرح المقهى والميوزيك هولاللدان سنتطرق لهما لاحقا.

هذا من جهة ومن جهة أخرى إذا رجعنا إلى ظاهرة المسامرة القديمة نجد السامر الذي يعد من أشكال الحكى والفرجة التقليدية التي تعود في بعض مظاهرها إلى ما قبل الإسلام، وتقوم على رواية القصص والمغامرات المعروفة التي تبهر الناس وتثير دهشتهم لما تحتويه من عناصر الغريب والعجيب¹²، ولما تحتويه أيضا من الخرافات والأساطير، والقصص والحكايات التي تستقي مواضعها من التاريخ ومن سير الأبطال، وبالنظر إلى كيفية المبهرة التي يروي بها الرواة المحترفون في الأسواق والساحات العمومية الجالبة لتجمع الناس والتعلق من حوله خاصة في ليالي الصيف المقمرة فكلمة السامر تدل على السمر وعلى السهر وعلى الليل، فالسامر شكل من أشكال الممارسة الشعبية لفنوننا القولية والأدنية التي تميزت ببعض السمات والمزايا التي قد تكون الأساس لظهور فن الكوميديا في مسرحنا المعاصر لما فيه من مهارة ارتجالية. غير أن الممثل هنا يأخذ حريته التامة في الحوار والمحاكاة والإحساس بالمشاركة بينه وبين الجمهور¹³.

فكان هذا التمثيل الارتجالي يعتمد على الكوميديا والضحك ويفند هذا العنصر بظهور الموسيقيون والراقصة لتسلية الجمهور برهة وجيزة إلى أن يظهر الممثلون لآداء فصل آخر، ولنا أن نتصور الأجواء التي تصنع الفرجة والممتعة والتسلية والترويح عن النفس في فضاء يتحلق فيه المتفرجون بهذا النوع من الأداء المسرحي الشعبي الارتجالي¹⁴، الذي يقوم على

الممثل السامر أو السامر الممثل الذي يحكي ويسرد ويقلد ويشخص وهنالنا الحق أن نربط بين هذا الشكل المسرحي القديم وبين فن المونودراما من حيث هذه المميزات والخصائص.

كذلك هو الشأن بالنسبة لفن الراوي والحكواتي الذي ينتهز فرصة تجمع الناس في الأسواق وأيام المناسبات والعطل أو بعد الصلاة ليلعب لعبته المحببة فيلتف الناس من حوله إما انجذابا بشهرته أو بدافع الفضول المحض أين كان يتموضع في مكان مرتفع يتيح للأخريين فرصة مشاهدته بصورة تامة وهذا الشرط يناسب طابع العرض الذي تطغى عليه الحركة والإشارة والإيماءة المعبرة، فكلما كان على مرأى مشاهديه أتاح لهم فرصة أفضل في الاستمتاع¹⁵.

وعلى ذكر الراوي والحكواتي لا يفوتنا ذكر المداح وهو يطلق على شاعر شعبي متجول بربابته أو آلات موسيقية أخرى إيقاعية أو نفخية مثل القصبة أو البندير أو القلال. يقف في الساحات ليسرد أشعاره وأقاصيصه، والمداح اسم يطلق على هذا النوع من الفرجة الذي كان شديد الانتشار في الجزائر¹⁶.

الحلقة والممثل الحلاقي

فلا يمكننا الحديث عن الحلاقي دون الحديث عن الحلقة التي تعد شكل مسرحي شعبي يشرف على تقديم فرجاته بعض الأفراد المتخصصين في فن الحكاية والإيماءة والألعاب البهلونية، والممثل فيه قد يكون مداحا أو حكواتيا أو بهلوانيا أو شخصية مسلية بصفة عامة، هو ذاك الحلاقي الذي يعرض إبداعاته في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى وتعتمد الحلقة على ريبارتوار تقليدي يتألف من الحكايات، والأساطير والخرافات العجيبة التي تجلب المارة فيكونون حلقة حول الممثلين والبهلوانين وكثيرا ما يشارك الجمهور في العرض، إذ يستدعي صاحب الحلقة أحد الحاضرين ليمسك له أكسسوارا يصلح للعرض أو ليكون وسيطا أو أداة في المشهد المعروض، وهذا يعني أن هؤلاء الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك والهزل والدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية¹⁷.

الحلقة ظاهرة ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة، لكن الأهم من هذا هو أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا فقد استطاعت الحلقة أن تحافظ على وجودها رغم التغييرات التي حدثت ونجحت هذه الممارسة في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط¹⁸.

ومما لا شك فيه أن ظهور الحلقة ارتبط بعوامل تاريخية واجتماعية خاصة، ففي البداية كانت تعد حلقات حول المساجد وكان الراوي يحكي سير الرسل ومقتطفات من الحديث والسنة، يلتف الناس حوله لأخذ العبرة، وقد بلغت هذه الحلقات أوجها في العهد المرابطي لكن مع بداية انحلال الدولة ولأسباب سياسية فكت الحلقات من حول الجوامع فاضطر الرواة إلى التجمع حول حدائق الكتبية. ارتبطت هذه المرحلة بضعف الحكام، وتراجع كبير في الاهتمام بأمور الدين واللغة حتى أصبح الحكام يبعدون من بلاطهم المثقفين ويقربون منهم الأميين والجهلة ذوو المال والسلطة وقد بلغت درجة تردي اللغة العربية إلى حد أنهم كانوا يكتبون رسائلهم بالدارجة¹⁹ لتصبح الحلقة لسان الشعب، مصممتها التثقيف وإعطاء العبر والدروس في الحياة، انتشرت في الأسواق، كما ارتبطت في بعض المناطق بالمواسم وبأيام الأسبوع التي يعقد فيها السوق.

مواصفات الممثل الحلايقي

يعد الحلايقي ممثل بارع لقدرته على أداء مشاهد الحلقة المتنوعة إلى الحد الذي وصف فيه مؤدي الحلقة أو الراوي أنه ليس إنسانا عاديا، لكنه شخص تعرض لمس من الجن ويحظى ببركة الأسياذ. شخص له قدرة على الرؤيا. وأن هذا العمل أو الممارسة عرض عليه منذ كان طفلا وهو بذلك يحظى بحضور غيبي أي جانبية، على حد التعبير الدارج، إن هذا الفن معطى له إذن المؤدي صاحب علم ومعرفة غالبا ما تكون متميزة وتفوق قدرة الحضور أو المتلقي.

إضافة إلى هذا فإنه يستطيع أن يؤسس علاقة خاصة يربط فيها بين جسده وروحه (وجسد وروح Corps – esprit) مفهوم مهم لذى باربا* في تأسيسه لمسرح الأردنين، وهو

يعني أن مشاهدة المؤدي والممثل ليست صورية فقط، أو مسألة إنصات وإنما جسد المؤدي يحرر مجموعة من الطاقات يلتقطها جسد المتلقي مثلا عند مشاهدة عرض راقص نلاحظ أن أعضاء جسم بعض المتفرجين تهتز لإيقاع الرقص أو مثال الجدية فالراوي يشغل مجموعة من التقنيات والاستراتيجيات أو حتى المهارات والحيل ليشد انتباه المتفرج وأهم ما يميز الراوي في هذه الحالة قدرته على التذكر، الارتجال والإيحاء. هدفه الرئيسي الحفاظ على انتباه المتلقي الذي هو شرط استمراره ومصدر عيشه، يحاول إثارة ضحكه، أو إرعابه أو دهشته بحيث يجعل الكلمة فعلا حيا ومتحركا في ذهن المتلقي، ولذلك يعتمد على -متتالية شفوية- وضعية إيمائية حركية *chaîne verbo posturo minogestaell*²⁰.

والمؤدي بتعامله مع هذه العناصر يصبح مخرجا يقسم دوره إلى أجزاء. قد يبدو لنا هذا التقسيم اعتباطيا لكنه في الواقع تقسيم منطقي مدروس ومحدد بحيث يعرف متى يتكلم، متى يسكت، متى يسأل، متى يغير من نبرة صوته ويعرف أيضا متى يتقدم بخطوتين أو ثلاثة إلى الأمام ومتى يتراجع يخلق بعينه في الحضور، وقد يدل حكاية بأخرى، أو يدخل قصة علي في قصة يوسف، حتى يصبح الراوي المؤدي بطل الخشبة يؤدي دوره وحيدا داخل الحلقة²¹.

ملابس وأكسسوارات الممثل الحلاقي

يظهر الحلاقي بمظهر الشعبي مرتدي جلببي بيضاء، وعمامة وبلغة صغراء، تعابير وجهه تنتقل من الترهيب الى محاولة إثارة الضحك، ثم التعجب والتأمل وعيون مكحلة مستعملا في ذلك أكسسوارات كـ " سيف" من نحاس أو عصا عندما تتوتر الوضعية الدرامية في الرواية يقسم تلك العصا إلى شقين ويأخذ يخلق في الجمهور حيث يشوب الصمت والانتظار²².

أما عن وضعية جسده فهو يحاول دائما الحفاظ على تمرکز عمودي ويفضل دائما الشكل الدائري بحيث يستطيع أن يهيمن على كل الحضور.

فجل حركاته من حركات مقننة بحيث تصحب الكلمة الحركة السريعة والمتعددة مستعملا في ذلك تعابير الوجه والرأس والعينين واليدين ولنا أن نتخيل تعلق الجمهور من حوله باستثناء الصفوف الأمامية وبالمقابل فإنه يقتصد في تنقلاته أي أنه لا يغير مكانه كثيرا فقد يتقدم بخطوتين أو ثلاثة وقد يتراجع مستعملا صوته كأدات من أدوات الممثل، وبما أن ثقافتنا ثقافة شفوية يعتمد المؤدي على الصوت كتعبير جسدي لأن المتلقي اعتاد على الإنصات أكثر من المشاهدة حيث تميز بسرعة الكلام وميوله إلى التبسط بإيقاع تختلف نبرات صوته بين كلمة لطيفة يرافقها صوت معبر إلى نبرة صوت يصعد، تتبعها وقفة تعلن عن نهاية مؤقتة، يعم بعد ذلك الصمت والسؤال ويستغل المؤدي هذا الوقت لجمع الصدقات من الحضور، ثم ينتقل من همس الكلام إلى شراسة في الإلقاء ثم يتدارك بكلمة مضحكة أو مثيرة للتعجب فالصوت يوحى والمتفرج ينغمس في عالم الحكاية.

أما عن حركة المؤدي فهي تشمل في الأغلب حركة اليدين، وحركات الميم القليلة وحركة الشفتين وحركة العينين والرأس، وما يميز هذا الحركات هو الاقتصاد²³.

أما عن حركة الجسد والتي تضم حركة الرأس واليدين العينين هي حركات مدروسة أي ليست اعتباطية، كل حركاته مقننة وقد تصبح مبالغ فيها (كحركة العينين أحيانا) وهكذا يلجأ المؤدي أشكال عدة من التفكير ليشد انتباه المتفرج، فيدخل العضوي في المتخيل، وعلى حد تعبير pradier، فإن هذا الأخير يوظف بيولوجيا المتخيل Biologie de l'imaginaire أو BIO-physique de l'imaginaire²⁴ هنا بمعنى الحياة و logos بمعنى التنظيم، اللاعب يحافظ على طابع بسيط وطبيعي. ومن هنا يتضح لنا أن الراوي المؤدي يستغل سلوكا حركيا مدروسا لصنع شخصية الراوي الحلاقي²⁵.

من خلال ما سبق ذكره يمكن أن ندرك أن فن المونودراما أو المسرح الفردي أو مسرح الممثل الواحد أو المونولوج المسرحي... الخ من تسميات إذا ما قارناه بالظواهر والأشكال المسرحية التراثية العربية السابق ذكرها الضاربة في عمق التاريخ نجد أنه ليس نبذة غريبة عن التربة المسرحية العربية. وأن منابع هذا الاتجاه المسرحي وبدايته الممكنة أو

المفترضة كما رجحها البعض أنها تعود إلى المسرح اليوناني، من خلال أناشيد الديثرامب، التي كانت ترتل أثناء عبادته ديورنيزوس، هي في تقديري وعلى حسب بعض المنظرين أمثال عمر الرويفي الذي يرى أن وجود الممثل الفرد أملتته ضرورة فنية واقتصادية وتقنية وبفضله جرى الانتقال من المسرح الطقوسي نحو الفضاء التمثيلي الفرد الحافل بعناصر الفرجة الحية التي يديرها شخص واحد، والعرب عرفوا منذ عصور طويلة، عدة أشكال فرجية مستتبطة أو مطابقة للمسرح الفردي منها؛ الراوي والقصاص والحكواتي، حيث كانت توظف هذه الأشكال لأغراض ترفيهية توجبهية، وتعتمد حكي القصص وأخبار والنوادر²⁶. واستطرد قائلا "اشتهر المغرب بالحلقة التي تقام في الأسواق الشعبية، والساحات الكبرى، والأبواب التاريخية والغاية من ذكر هذه الأشكال هي توضيح مدى استعداد الإنسان العربي للتمثيل بوصفه استعدادا فطريا يتجسد في إطار قوالب فرجية متنوعة بتنوع فئات المجتمع، كما تقوم هذه الأشكال بوظائف ترفيهية، واجتماعية وأخلاقية، وفكرية مختلفة، بينما يستقي صانع الفرجة مادته الحكائية من المخزون المعرفي الشعبي، ومن الواقع المعيش فيغلب عليه طابع الإثارة والتشويق²⁷.

وعليه الإشكال الذي انطلقنا منه هو وجود ملامح ورواسب للمونودراما في الأشكال والظواهر المسرحية التراثية العربية القديمة لكن نجد أنه هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك حيث ظهرت دعوات تنادي بالرجوع إلى الأشكال التمثيلية التراثية الشعبية والاستفادة منها في إيجاد شكل مسرحي جديد قلبا وقالبا، ولنا أن نشير إلى رائد المسرح الجزائري المخرج والمؤلف والمنظر، المسرحي المرحوم عبد القادر علولة (1939-1994) ومن أهم ما جادت به قريحته في هذا المجال مونودراما "حمق سليم" من إخراجة واقتباسه عن نص "يومية مجنون" لـ : قوقول "سينوغرافيا لـ "بوخاري زروقي"²⁸.

ومن المنظرين والمسرحيين والنقاد العرب نجد أيضا "يوسف إدريس" الذي نشر بحثا مطولا في مجلة الكاتب المصرية سنة 1964 يدعو إلى ضرورة الرجوع إلى الظواهر التمثيلية الشعبية.

كما صاغ "محمود دياب" سنة 1967 مسرحية "ليالي الحصاد" ووظف فيها السامر والمرتل وجعلها حافلة بالمواقف الشعبية، وأصدر "توفيق الحكيم" في العام ذاته كتابه المعنون: بـ "قالبنا المسرحي" الذي نادى فيه بالعودة إلى مرحلة ما قبل السامر، وركز في دعوته الجديدة على الثالوث العربي؛ الحكواتي، المقلد، المداح، ودعا "علي الراعي" إلى العودة إلى الشكل الفرجوي الشعبي الذي يقوم على الارتجال.

وفي سوريا انشغل "سعد الله ونوس" بهاجس البحث عن صبغة مسرحية عربية أصيلة وفي لبنان اقتران **أسم** "روحيه عساف" بجماعة مسرح الحكواتي.

وفي المغرب نجد تجربة "الطيب الصديقي" الذي نال قصب السبق في توظيف التراث الشعبي المغربي وسنة 1979 ظهرت جماعة المسرح الاحتفالي والتي دعت إلى تأسيس مسرح عربي تتحقق فيه شروط اللقاء الحي والمشاركة الفاعلة بين كل الأطراف الفاعلة والمختلفة.

وفي سنة 1976 تاريخ الإعلان عن المسرح الفردي في المغرب، لتتشط بعد ذلك تجربة "عبد الحق الزروالي" المميزة في هذا السياق²⁹.

وفي تونس وبمطلع السبعينات اتخذت الدعوة التأسيسية بعدا تراثيا مع المؤلف والناقد "عز الدين المدني" الذي لديه مؤلفات عديدة في هذا السياق والذي كانت لنا معه مقابلة خاصة على هامش مشاركتي في مهرجان فرحات يامون الدولي في دورته السابعة والعشرون 16 مارس 2018 بمدينة جربة التونسية تحت شعار المسرح والبعد العجائبي وبمشاركة 11 دولة عربية. ومن خلال مشاركتنا في الندوة العلمية بالمكتبة العمومية لحومة السوق وبإشراف الدكتور "محمود الماجري" وبالتعاون مع الهيئة العربية للمسرح والتي تناولت من خلالها بعض الظواهر المسرحية الأمازيغية في الجزائر والتي أثارت جدل الدول الحاضرة خاصة ليبيا وتونس والمغرب ومصر لأنها وبعد الشرح تم التعرف عليها من خلال مضامينها كممارسة مسرحية ببلدانهم، ولكن بتسميات مختلفة ومن هنا أدركنا أهمية مواصلة الأبحاث

والتوثيق والتأصيل لها لأنها تجربة ذات عمق ميداني فيها إضاءات للمسرح العربي بصفة عامة والمسرح الجزائري بصفة خاصة.

التهميش

1- ينظر عباس أحمد الحايك، المونودراما، خصائصها وإشكالية التلقي، مجلة قوافل العدد 26 ربيع الثاني 1430هـ الموافق لـ أبريل 2015/26، ص 11.

2- الدكتور ماري إلياس، الدكتور حنان قصاب حسن المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 1998، ص 493.

3- ينظر نفس المرجع السابق، ص 493. (د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 493).

4- د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 493.

5- ينظر، د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن، م.س، ص 493.

6- ينظر علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، قراءة في كتاب، القاهرة، 1971، ص 10-12، وعبد الحميد يونس، ظواهر تمثيلية في الأدب العربي، (المجلة)، العدد 46، أكتوبر 1960، ص 12.

7- مؤلف جماعي الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، إشراف د. خالد أمين، التتبع والإخراج، محمد الشبابي، الطبعة الأولى، نوفمبر 2002، مطبعة الطوبريس، طنجة، ناشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات رقم (8)، ص 53.

8- ينظر عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، المغرب، دار الآفاق الجديدة، 1987، ص 137.

9- محمد كمال الدين، العرب والمسرح، القاهرة، كتاب الهلال، سنة 1975، ص 111.

10- ينظر الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، مؤلف جماعي، م.س، ص 54.

11- ينظر ن. م.س. ص 55.

12- ينظر المؤلف الجماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص 55.

13- ينظر ن. م.س. ص 58.

14- د. أحمد صقر، ص 47.

15- ينظر الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، مؤلف جماعي، م.س.، ص 58.

16- ينظر علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2003، ص 266/267.

17- ينظر سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين؟ الناشر دمشق: اتحاد الكتاب العرب، تاريخ الاصدار 1972، ص 88.

18- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح العربي، مكناس، مطبعة صوت مكناس، 1974، ص 15-16.

19- الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص 144.

*باربا يوجين Eugenio Baba كاتب ومخرج مسرحي إيطالي ولد في 29 أكتوبر 1936 في بيرينديزي في إيطاليا مهتم بأنثروبولوجيا المسرح له مجموعة من المؤلفات ترجمت إلى لغات عديدة من بينها العربية أبرزها: زورق من ورق/ المسرح، العزلة، الحرفة، الثورة، أرض الرماد والماس، 26 رسالة من جيزري غروتفسكي إلى أيوجينو باربا، سرفن الأداء، معجم المسرح الأنثروبولوجي، نحو مسرح ثالث، مسيرة المعاكسين، انثروبولوجيا المسرح وحرق البيت، وجاءت هذه المؤلفات كمدونات لتجارب باربا وهو يؤسس لمسرحه الثالث الذي عده المقترح البديل للمسرح التقليدي والمسرح الطليعي، في عام 1979 أسس باربا المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح ISTQ ومنح الدكتوراه الفخرية في عدة جامعات في بولندا وكوبا وإنجلترا، وحمل عدة جوائز. وهو مؤسس شركة مسرح الأردن وهي نفس الوقت مدرسة لتدريب الممثلين وورش إنتاج ومختبر مسرحي لأنه يؤكد على أهداف المسرح كطقوس مجتمعية قائمة على العلاقة الفردية بين الممثل والمتفرج. ينظر، علي عودي. مجلة العرب، أيوجينو باربا من لحام إلى مؤسس انثروبولوجيا المسرح الجمعة 14 اغسطس 2015، ص 12.

²⁰- Patricepavis-I bid,Pp: 63-65.

²¹- ينظر الفرجة المسرحية بين المسرح والأنثروبولوجيا، م.س، ص 146.

²²-ينظر الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، م.س، ص 147.

²³-ينظر الفرجة بين المسرح الأنثروبولوجيا، م.س، ص 147.

²⁴- Jean Marie pradier, op.cit page 26-35.

²⁵-ينظر الفرقة بين المسرح والأنثروبولوجيا، م.س، ص148.

²⁶-ينظر باحث مغربي يقارب تاريخ المولودراما العربية من خلال تجربة الزروالي عن جريدة هسبريس،
الرباط 6 غشت 2022، الموقع www.hespress.com

²⁷-ن.م.س www.hespress.com

²⁸-يومية الشعب الجزائرية - مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة كلمة فوق
الركح- 03-13-2023 -retrievet-16 (ar-aac) 2019-02 archivedfromtheoriginal on
www.ech-echaab.com 19-

²⁹- ينظر باحث مغربي يقارب تاريخ المولودراما العربية من خلال تجربة الزروالي عن جريدة هسبريس،
الرباط 6 غشت 2022، الموقع www.hespress.com