استاذ ابراهيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسة الصباحية

# خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل الموندرامي

بحث مقدم

الى مجلس كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

تقدم به الطالبان

حسين احمد طه

إيهاب كهلان محمد

بإشراف

م.م : إبراهيم سالم

١٤٤٢هـ

٢٠٢١م

## الاهداء...

إلى

### الطالب حسين :

اهدي الى والدي المتوفي

والى التي الجنة تحت قدميها امي الغالية

وإخوتي الذين كانوا وما زالوا سند لي

وأصدقائي الذين وقفوا بجانبي بكل الاوقات

على وجه الاخص ( ابوبكر نذير , محمدباقر احسان )

والى الاباء الروحين اساتذتي المحترمين ...

### الطالب ايهاب :

اهدائي

لعائلتي الكريمة

واساتذتي المحترمين

و مشرفي في البحث استاذ ابراهيم سالم

و شكري واعتزازي للزميل عبد العزير الدركزلي الذي كان داعم ومحث لإكمال مسيرتي الدراسية...

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾

صدق الله العظيم

ورة طه (١١٤)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسة الصباحية

# خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل الموندرامي

**بحث مقدم**

**الى مجلس كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية**

**وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس**

**تقدم به الطالبان**

**حسين احمد طه**

**إيهاب كهلان محمد**

**بإشراف**

**م.م : إبراهيم سالم**

١٤٤٢هـ

٢٠٢١م

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| الآية القرآنية | أ |
| الاهداء | ب |
| شكر وتقدير | ج |
| ملخص البحث | د |
| الفهرست | ه |
| الفصل الاول : الاطار المنهجي | ١-٥ |
| مشكلة البحث والحاجة اليه | ٢ |
| أهمية البحث | ٣ |
| هدف البحث | ٣ |
| حدود البحث | ٣ |
| تحديد المصطلحات | ٤-٥ |
| الفصل الثاني : الاطار النظري | ٦-٢٨ |
| المبحث الاول : مفهوم الشخصية | ٧-١٦ |
| المبحث الثاني : ماهية المونودراما نشوءها وتطورها | ١٧-٢٨ |
| الفصل الثالث : اجراءات الباحث | ٢٩-٣٥ |
| اولا : مجتمع البحث | ٣٠ |
| ثانيا : عينة البحث | ٣٠ |
| ثالثا : منهج البحث | ٣١ |
| رابعا : اداة البحث | ٣١ |
| تحليل العينات | ٣١-٣٥ |
| الفصل الرابع | ٣٦-٢٤ |
| النتائج | ٣٧ |
| الاستنتاجات | ٣٧ |
| التوصيات | ٣٨ |
| المقترحات | ٣٨ |
| المصادر والمراجع | ٣٩-٤٢ |

# ملخص البحث


يعد العرض المسرحي المونودرامي من العروض التي تحمل بين جنباتها الكثير من مشاكل الانسان وصراعه مع ذاته أو مع الذوات الأخرى . فالمونولوجات الداخلية التي يتسم بها هذا النوع من العروض هي التي تميزه عن الانماط الأخرى من العروض المسرحية ومن هذا المنطلق بدأ الحديث حول كيفية خصائص تحولات الشخصية في هكذا نوع من العروض وكيف يمكن لتحولات الشخصية أن تؤثث لمشهدية تلك العروض وتدعيم مواضيعها العميقة التي تعالج قضايا الإنسان والمجتمع والصراعات الدائرة حوله مما دعى الى تحولات الشخصية ملائما لتلك العروض . لذلك قسم الباحث موضوعة بحثه الى ثلاثة فصول ضم الفصل الأول ( الإطار المنهجي ) مشكلة البحث وتمحورت في الإجابة عن التساؤل الأتي : ما خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل المونودرامي ؟ ومن ثم اهمية البحث والحاجة اليه وأهدافه وحدوده الزمانية والتي تحددت بالفترة ( ٢٠١٧-٢٠٢١ ) والمكانية التي شملت العروض المقدمة على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل واختتم الفصل بتعريف المصطلحات التالية ( التحولات - الشخصية ).

أما الفصل الثاني ( الإطار النظري ) فقد احتوى الدراسات السابقة والاطار النظري الذي ضم مبحثين عني الأول الشخصية كتأسيس مفاهيمي تناول الباحث من خلاله كيفية ظهور الشخصية منذ الأغرق ومراحل تطورها والمتغيرات التي طرات عليها حتى وصلت الى ما هي عليه الآن وكذلك سلط الضوء على انواع الشخصيات . أما المبحث الثاني فقد سلطه الباحث فيه الضوء على ماهية المونودراما ونشوء ها و مراحل تطورها . واختتم الفصل باهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

أما الفصل الثالث ( اجراءات البحث ) فقد حدد فيه مجتمع البحث ب ( ٣ ) عروض انتقى الباحث من خلالها عينته والتي اختارها بصورة قصدية معتمدة المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته الطبيعة البحث والتي تمثلت بعرض مسرحي من اخراج بشار عبد الغني العزاوي وهي : مسرحية لاءات إمرأة , ومن ثم تحليل العينة التي نظمت على وفق ما اسفر عنه الاطار النظري البحث من مؤشرات اعتمدها واستخلص منها الباحث عينته.

# شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد واله الطيبين لما فتحه لنا من آفاق العلم والمعرفة

وبعد ...

يسرني أن أتقدم بالشكر والتقدير لكل أساتذتي في كلية الفنون الجميلة قسم

الفنون المسرحية واخص بالذكر منهم :

مشرفي على البحث الاستاذ ابراهيم سالم ورئيس قسم الفنون المسرحية د . عمر جنداري .

وجميع أساتذة قسم الفنون المسرحية

لما قدموه من جهد ونصائح في الفن والبحث العلمي

أفادت في تقويم هذا البحث .

## _أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بوصفه يبحث عن توظيف خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل الموندرامي تحمله تلك العروض من تشكيلات ومدلولات . ويلقي الضوء على تحولات الشخصية في اداء الممثل وتوظيفها في عروض المونودراما , كما أنها تفيد العاملين والدارسين في مجال المسرح بحقليه التمثيل والإخراج .

## هدف البحث :

يهدف البحث إلى :-

تعريف خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل المونودرامي

## _ حدود البحث :

الحد الزماني : ٢٠٠٧-٢٠١٠

الحد المكاني : العراق _ الموصل/ جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية.

الحد الموضوعي : دراسة موضوع خصائص تحولات الشخصية في اداء الممثل المونودرامي.

# الفصل الاول

## الأطار المنهجي

- مشكلة البحث
- اهمية البحث
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

# الفصل الثاني

## اولا :- الاطار النظري

### المبحث الاول : مفهوم الشخصية

### المبحث الثاني : ماهيه المونودراما نشوءاه وتطورها

## ثانيا :- ما اسفر عنه الاطار النظري والدراسات السابقة

**التحولات اصطلاحاً:**

تبدّل من حال إلى حال، أو تنقّل من موضع إلى موضع. [٦]

التعريف الاجرائي : مما تقدم من عدة تعاريف للتحولات يتبنى الباحثان تعريف ( **البستاني فؤاد أفرام في منجد الطلاب** ) لملائمته هدف البحث .

**ثانيا : الخصائص :**

**خصائص ( لغة ) :**

تعرف الخصائص لغة بأنها اخ ص ص ، ( خصه ) بالشيء ( خصوصا ) و ( خصوصية ) بضم الخاء وفتحها . والفتح أفصح و ( اختصه بكذا خصه به ، و ( الخاصة ) ضد العامة [٧]، والخاص : ضد العام ، والتخصيص ضد التعميم ، واختصه بكذا : خصه به [٨]

الخصائص ( اصطلاحا ) :

وهي "صفة لا تقل عن الشيء وتميزه عن غيره ومن مجموع الخواص يتكون الكيف"[٩] وتعرف أيضا بأنها "ما ينتمي إلى نوع واحد واليه وحده في زمان معين"[١٠]

ويعرف الباحثان مصطلح الخصائص ( إجرائية ) بأنه :

مجموعه من الصفات التي ترتبط بالعمل في الزمان والمكان لتجسيد الشخصية المسرحية بكافة التفاصيل وبالتالي تصل بالعرض إلى مرحلة إنتاج المعلى -

.

---

(٦) https://www.maajim.com/dictionary

(٧) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ , ص١٧٧

(٨) محمد محي الدين عبد الحميد و محمد عبد اللطيف السبيكة ,المختار من صحاح اللغة ,ط٥ ,مطبعة الاستقامة ,قاهرة ,١٩٢٤ ,ص ١٣٧

(٩) إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، جمهورية مصر العربية,القاهرة ، ١٩٨٣ م ، ص٧٩

(١٠) إبراهيم مدكور,(المعجم الفلسفي) ، مصدر سابق ,ص٧٩

_تحديد المصطلحات :-

اولا: . التحولات "Transformation"

التحولات لغوياً

.. . كمصطلح لغوي أشتق من الفعل (حوَّل)، وورد في "مختار الصحاح" من **((حالة القوس و(استحالت) أي انقلبت عن حالها واعوجت، و(حال) لونه أي تغير وأسود.. وحال إلى مكان آخر، يحول، حولاً، وحوْلاً، أي تحول، والتحول تنقل من موضع إلى موضع، والاسم (الحول) ))**[1]

وفي ذلك أيضاً ورد التحول لغةً على إنه **((عملية الانتقال من موضع إلى موضع آخر))**[2]، كما جاءت كلمة (التحول) في [منجد الطلاب] من **((حالة والأصل/حال- حولاً وحوْلاً- وحال الشيء: تحول من حال إلى حال.وحال العهد: انقلب))**[3]، وفي سياق هذا المعنى ورد على إنه **((تحويل/تحول- تحول عنصر أو نظير إلى آخر طبيعياً أو صناعياً وفيها الإشارة إلى العملية الكيميائية القديمة في تحويل المعادن))** [4]

كما جاء مصطلح التحول في (معجم الرافدين) بأن **((التحول؛ الاستحالة: تغير صارخ في المظهر أو الصفة أو الظروف))** [5]

---

(1) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ١٩٦٧، ص١٦٣.

(2) العلايلي، عبد الآله : الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٤، ص١٥٤

(3) البستاني، فؤاد أفرام : منجد الطلاب، دار المشرق، المكتبة الشرقية، لبنان، بيروت، ١٩٨٦، ص١٤٨

(4) البعلبكي، منير : القريب المورد، قاموس إنكليزي- عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٠، ص٩٧٩

(5) اللجنة اللغوية : معجم الرافدين، قاموس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٧، ص٥٦٨

مجرد الى عنصر ملموس عندما يتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه"[١٨] عن طريق التمييز بين شخصية وأخرى كونها تقوم بالتعبير عن نفسها بالحوار المتبادل مع الشخصيات الأخرى بعدما كان الممثل في الكلاسيكية القديمة يقوم بتجسيد عدة ادوار في آن واحد، وللشخصية الدرامية خصوصية معينة كونها مصطلح " غالباً ما يستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والاحداث(...) والإشارة الى الراوي و المروى له، فالشخصية المسرحية طبقاً لأرسطو هي إلى جانب الفكر احدى خاصيتين يمتلكهما الفاعل او ( البطل ،الأخلاق) هي العنصر الذي يمتلك على اساسه القول بأن الفاعلين agents يمثلون نمطاً او نموذجاً ما "[١٩] وهذه الخصوصية تكتمل عن طريق التقنيات الخاصة في بنائها سواء كان التشخيص مباشر او بدرجة اخرى أي عرض صفات اساسية وتقديمها على مراحل يمكن عن طريق هذه المراحل تؤكد على ثباتها وتقبلها وبهذا النمو يمكن ان تشتق الشخصية الى انماط ويمكن ان يعتمد التشخيص، بجعل الشخصية تتسق مع إحدى الأنماط في التصوير الفردي للشخصية.[٢٠]

ويتم. الاعتماد بتصوير التشخيص عن طريق رؤية الكاتب المسرحي لشخوصه التي يبنيها التي تتكشف في تصوير الحياة من خلالهم وعرضها للمتلقي، حيث يرى المؤلف شخصياته في عالمها الذي تحيى فيه رؤية موضوعية وبالطريقة التي تتساق اليه الشخصيات في بناء موقفها الدرامي، وايضاً تكون هي المسيطرة على بنية المسرحية وصور اسلوبها .[٢١] ويحدد بناء الشخصية الدرامية وفق سلوكها بأن تعطي للمشاهد طريقة تصويرها في الحياة الخاصة لها، وهذه الشخصية تدل على شخصية هذا الفرد وما يدور حولها فجوهر الشخصية هو الفعل وسلوكها في كينونتها عن طريق مضمون الحكاية وموضع الحبكة المسرحية الذي يدعم الفعل الدرامي الى جانب تحديد هوية

---

(٤) د. ماري الياس ، مصدر سابق ، ص ٢٦٩ .

(٥) جيراد برنس، مصدر سابق ، ص ٣٠ .

(٢٠) ينظر: جيراد برنس، مصدر سابق ، ص ، ٣١ .

(٢١) ينظر: د. محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، ( القاهرة : دار نهضة مصر للطبع و النشر، ١٩٥٥ ) ص٤٦ .

بين القوة أو المحرك الأساسي التي تدمج في البنية الرصينة و المعمقة.[١٤] وقد أخذت المأساة وحسب وصف أرسطو ، بأن القائمين بالمحاكاة اما ان يكونوا اخياراً أو اشراراً. وبما ان الشخصية تحمل مفاهيم عديدة وتعريفات كثيرة لذلك ، سيحاول الباحث عرض مفهوم الشخصية في مجال (الدراما) ، و (علم النفس) و (علم الاجتماع) و (الفلسفة) وعرض بعض من أراء الباحثين والمختصين والكتاب من أعلام المسرح في هذا المجال وكذلك عرض بعض من أراء (الفلاسفة). فعند أرسطو تبدأ حركة الشخصية. من خلال البذرة او الحادثة التي تشكل بداية التوتر الديناميكي الذي تعيشه الشخصية، حيث تمر بعد ذلك بمجموعة من الحوادث التي تسهم في تعميق ازمتها وتفعيلها وصولاً الى الذروة ثم تبدأ عن طريق أحداث العرض ونزولاً باتجاه الحل المسرحي عند بنائه للشخصيات، ان يصور شخصياته كمصوري الوجوه المهرة عن طريق عرضه للأشخاص السريعين الغضب ، او باردي الطبع ان يعرف كيف يعرضهم كماهم ولكن كأشخاص لهم اعتبارهم في نفس الوقت.[١٥] وفي الكلاسيكية الجديدة الصارمة في التمسك بالكلاسيكية اليونانية يتم التمييز بين شخصية و أخرى، كون العرض المسرحي يخضع لقانون الوحدات التي وضعها أرسطو، أما في الرومانسية التي شجعت على التقنية في ادخال شخصيات اخرى ببنيتها من الدرجة الثانية.[١٦] أي ان جوهر الشخصية في المسرحية هو الفعل سواء كان العرض المسرحي جاد أو هزلي، إذ تكون العلاقة بين الشخصية والفعل مرتبطة احدهما بالأخر ولو حصل فارق بينهما في وحدتهما فقد تكون مهزوزة، وهذه العلاقة ينبغي ان تكون فيها مبررات فوق خشبة المسرح ، ويجري عليها تفسير من قبل الممثلين وتقبلهم ودوافعهم لهذا الغرض.[١٧] ويحدث هذا التفسير على المسرح في كون الشخصية " تتحول من عنصر

---

([١٤]) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٢٧٢.

([١٥]) ينظر: د. يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ،ط١ ،(عمان:دار الكندي للنشر والتوزيع ،٢٠٠٤ ) ، ص ١٦ .

([١٦]) ينظر: فردب ميلت ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي حطاب ، (بيروت: دار الثقافة ،موسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ب.ت ) ،ص ٤٤٧ ـ ٤٤٨ .

([١٧]) ينظر: المصدر نفسه ، ص ، ٤٦٤ .

# المبحث الأول

## أولاً: مفهوم الشخصية :( Character )

أن كلمة الشخصية في اللغة العربية تعني "سواد الانسان وغيره تراه من بعد"[١١] اما مفهوم الشخصية في المسرح ، فأنها تعني " الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة ، أو على المسرح في صورة الممثلين "[١٢] . واصل الكلمة مأخوذ من اللاتينية التي تعني" القناع ، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل"[١٣] فعند الاغريق. وضع أرسطو التمييز من خلال طروحاته في المسرح اليوناني بين افعال الشخصيات، وقد أعطى لها الأولوية كونها تقوم بالمحاكاة لأفعال إنسانية ، وتتم هذه الأفعال من خلال المواقف الدرامية وإحداث الصراع في المسرحية، أي إن النظر للشخصية يكون لها علاقة مباشرة ببناء التراجيديا، وذلك لغياب العوامل السيكولوجية للشخصيات ويكون طرح الفعل هو المحرك الأساسي للحدث، ومع التطور الذي حدث في تاريخ المسرح فقد باتت الدوافع النفسية هي التي تلعب دورها في أفعال الشخصية ، ونجد في المسرحية الكلاسيكية ، شخصية فيدرا التي رسمها راسين لها تأثير الفعل في بناء الشخصية ، وكذلك في المسرح الإليزابيثي تكون غيرة عطيل هي التي تخلق فجوة في مجرى أحداث الفعل المسرحي،أما في العصر الحديث فقد ذهب مفهوم بناء الشخصية المسرحية وفق معطيات اهتمت بالسرد وبنيته في موضع تحليل الشخصية وكذلك في القصة والرواية فقد أصبح هنالك تمييز في دراسة الشخصية بمجموعة من العوامل والصفات ودراسة الشخصية من كونها فعل ، بالإضافة إلى كونها أصبحت تتميز

---

(١١) د. ماري الياس و حنان قصاب حسن ،المعجم الدرامي:مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، ( بيروت:مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧ ) ،ص ٢٦٩ .

(١٢) د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب ت) ص ١٨٥.

(١٣) د. ماري الياس ، مصدر سابق، ص، ٢٦٩ .

٤. ابراز الحالة العاطفية للمتحدث. [٢٨]

وبطور بناء الشخصية المبنية بناءاً محكماً فقد وصف بعض النقاد والباحثين بأن الشخصية النموذجية تبقى خالدة وتقدم على المسارح في العالم باستمرار ولكن اصبحت هذه الشخصيات تقدم بطرق جديدة ومتطورة في العرض المسرحي المعاصر ومثال على ذلك شخصية ـ ياغو ، وشايلوك، والعراف، والبهلول.[٢٩] وقد وصف ايضاً عدد من المفكرين و الفلاسفة والكتاب الأيديولوجيين انطباعاتهم حول مفهوم الشخصية، ومن ضمنهم (هيغل*)،الذي وصف الشخصية في استنتاجاته بقوله " انه من اجل خلق شخصيات كاملة يعمد الفنانون المتأخرون زمانياً إلى نقل الفعل إلى العصور الغابرة التي ترسخت فيها المقومات الحقيقية للبطولة ويسوق مثالاً على شكسبير الذي كان يستمد مادته التراجيدية من الروايات و القصص التاريخية التي تتحدث عن حالة لم تصل فيها الأمور بعد إلى مرحلة الاستقرار التام والكامل، إذ يبقي السائد فيها المبادرة الشخصية واتخاذها للقرارات وتنفيذها"[٣٠] .فقد كان تشيخوف يعطي الحرية الكاملة لشخوصه تكشف عن دواخلها بنفسها لكي تصور للآخرين الزمن الذي كانوا يعيشون به .[٣١] حيث يقوم الكاتب الدرامي ببناء شخصياته كما يفعل النحات والرسام بخلق نماذجه من الطبيعة، فقد يكون خلق الشخصية من قبل الكاتب غير معروفة من قبله وان كانت معروفة قد يؤدي إلى عملية تصوير فوتوغرافي، انما يستخدم المهارة في تصوير الشخصية وزجها في حبكة

---

([٢٨]) المصدر نفسه ، ص ، ١٤٧ .

([٢٩]) ينظر: عبد الكريم عمرين ، (( حول الشخصية النموذجية في النص المسرحي )) ، مجلة الحياة المسرحية ، ( دمشق) ، العدد ( ٦٧ ـ ٦٨ ) ، ٢٠٠٩ ، ص ٥٨ .

(*) هيغل : فيلسوف ألماني ولد عام (١٧٧٠ ـ ١٨٣١ )، ويعد من كبار الفلاسفة المثاليين، وله العديد من المؤلفات ، من أهمها ،( ظواهر الروح) و(علم المنطق) ، . ينظر: د. نجم عبد حيدر،علم الجمال، ط ٢ ، (بغداد:وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، ٢٠٠١ ) ، ص ٦٥ .

([٣٠]) أ . أ نيكست، تاريخ دراسة الدراما :نظرية الدراما من هيكل إلى ماركس ، ترجمة : ضيف الله مراد، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٠ )، ص٥٢ .

([٣١]) ينظر: لايوس اجري ، فن كتابة المسرحية ،ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة :مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الكتاب العربي ) ، ص ١٩٢ .

الحديث فقد أشار (بيتر بروك*) بقوله إن الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار وعند وضع الحجر الأخير يكتمل بناء الشخصية من جميع الجوانب وتتضح معالمها حسب معرفة الكاتب وخبرته في رسم الشخصيات على الورق، ومن ثم يأتي دور المخرج ليجعل هذه الشخصيات تنبض بالحياة على خشبة المسرح وبذلك يكتمل بناء الشخصية نظرياً وعملياً.(٢٦)

وبما أن الشخصية المسرحية تعد احدى أهم عناصر البنائية في العمل الدرامي كونها تشكل علاقة متفاعلة بين باقي عناصر البنية الدرامية إذ تتكون عن طريقها الفكرة والموضوع المراد طرحه بمجريات العرض المسرحي، فالحوار في المسرحية يجعل الشخصيات تكشف ما في داخلها من تفاعل اذ يكون المخرج هو المسؤول عن تحريك الشخصيات كون (الحوار) يُعد احد القيم الدراماتيكية الذي يشكل ركيزة مهمة في سير الأحداث.(٢٧)

ولكي تكون المسرحية محكمة البناء في موقعها من الناحية النفسية والفكرية والجمالية ينبغي ان تحتوي الشخصية على خواص رئيسية تحقق وتعزز الحوار الدرامي وهي:

١. أظهار خواص الشخصية.
٢. تعزيز الحبكة. أي بناء القصة.
٣. توصيل المعلومات المطلوبة.

---

(*) بيتر بروك : ولد عام ١٩٢٥ من أهم فناني المسرح الغربي ظهر على خشبة المسرح وهو في السابعة عشر من عمره و بدأ يخرج أعمال شكسبير ، عرف كشخصية قيادية في المؤسسة المسرحية البريطانية ، ومن ابرز مؤلفاته ، (ليس هناك أسرار) و ( المكان الخالي ) و ( النقطة المتحولة) ، . ينظر :كولين كول ، علامات الأداءالمسرحي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الأول ، ١٩٩٨ )، ص ٢١٩.

(٣) ينظر: بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، ترجمة: فاروق عبد القادر ، ( الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩١ ) ،ص ١٨ .

(٢٧) ينظر: قيس عمر محمد ، البنية الحوارية في النص المسرحي ، ط ١ ، (عمان : دار غيداء للنشر و التوزيع ٢٠١٢ ) ، ص ١٤٧ .

الشخصية في بنائها.[٢٢] فالشخصية الدرامية . تمر بمرحلتين أساسيتين:" حياة داخلية، وحياة خارجية فحياة الشخصية الداخلية تبدأ من الولادة وتنتهي عند اللحظة التي تبدأ فيها المسرحية، وحياة الشخصية الخارجية تبدأ من اللحظة التي تبدأ فيها المسرحية وتنتهي بخاتمتها."[٢٣]

وفي ضوء المقترب المفاهيمي ووفق اراء الكتاب و الباحثين في مجال دراسة الدراما ففي الدراما الكلاسيكية تعد الشخصية بأنها " القاعدة الايديولوجية والقيمة للفعل على سبيل المثال فأن شخصية (اوديب ) تتسم بالشك الديني و الكبرياء وهذه الملامح تجمع بينه وبين لايوس وجوكاستا.

وأيضا في مسرحية (بيت الدمية) فقد صور الكاتب النرويجي هنريك ابسن في مسرحيته البناء في شخصية( نورا) وفق الاستمرارية و التعبير الذي لا يتوقف في صراعها الدائم بالإضافة إلى جعلها عبارة عن لعبة لا عقل لها لزوجها (هالمر)[٢٤].

أما في المسرحية الملحمية تمثل الشخصية في بنائها الدرامي،وهذا مانراه بمسرحية (الأم) للكاتب بريخت إذ يفيد كثيراً من توجيهه الحديث إلى الجمهور وهو يحطم جواهر التقاليد المكانية الخاصة ببناء شخصياته عن طريق توضيحها من قبل الراوي.[٢٥] وان هناك علاقة وشيجة بين مقومات الشخصية ودوافعها فالشخصية المبنية بناءاً محكماً، والمستوفية لمقوماتها لها القدرة على توليد الفعل الدرامي، وتكون دوافعها كافية ومنطقية ولها حياتها وأرادتها الخاصة وغالباً ما يتم تأويل دلالات دوافع الشخصية على اساس واحد او اكثر من ابعادها الفسيولوجية او الاجتماعية او النفسية او الذهنية و في العصر

---

([٢٢]) ينظر: سيد فيلد ، السيناريو ، ترجمة: سامية اسعد ، ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩ ) ، ص ٤٩ ـ ٥١ .

([٢٣]) المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

([٢٤]) ينظر: الين أستون ، وآخرون ، المسرح و العلامات ، ترجمة: سباعي السيد ، ( القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ب. ت ) ، ص ٥٥ .

([٢٥]) ينظر: ي . م . را بوبورت ، الممثل وعمله، ترجمة: عادل كوركيس، (دمشق:دار نوافذ للدراسات و النشر، ٢٠١٠ )، ص ٥٨ .

ادواراً ثانوية في اغلب أحوالها.

٤. **الشخصية الدائرية:** وهي شخصية التي تجمع بين الشخصية البسيطة والمركبة، وهذا التعبير يعرف " الشخصية بأنها ذات ثلاثة ابعاد، ويميزها عن الشخصية ذات البعدين أي الشخصية المسطحة، وهي تلك التي تطور وتميز بما يكفي لجعلها حقيقة وحية في نظر المشاهد ، وهي شخصية رئيسية.[٣٨]

٥. **الشخصية الخلفية:** وهي شخصية التي لا يبذل الكاتب الدرامي جهداً في خلقها، وذلك لقلة أهميتها في موضع وصياغة البناء والحبكة الدرامية ، كونها مكملة للحدث وثانوية، ولا تعطي تغيير في مسار الحدث الدرامي .[٣٩]

ومن المتعارف عليه بأن الشخصية لابد ان يكون لها ابعاد ومقومات أساسية لإبراز حركتها ونموها في البناء الدرامي وهذه الأبعاد هي : البعد الطبيعي ، البعد الاجتماعي ، البعد النفسي ، وهنالك تقسيمات أخرى وهي: البعد الماضي ، والبعد الحاضر ، البعد المستقبلي.

١ . **البعد الطبيعي أو الفسيولوجي** : وهو ما يتعلق بطبيعة الشخصية من الناحية التشريحية أو الوراثية ، التي تتركز عليها الشخصية في بنائها ونموها واختلافها عن الشخصيات الأخرى.[٤٠]

٢ . **البعد الاجتماعي** : هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي اليها،والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فأن لكل ذلك اثراً في تكوينه. الشخصي والبيئة التي ينتمي ليها.

---

([٣٨]) ينظر: قيس عمر محمد ، مصدر سابق ، ص ١٦٨.

([٣٩]) ينظر المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

([٤٠]) ينظر: عواد علي ، مصدر سابق ، ص ١١١ .

من المواقف والصراعات و الازمان وقد يكون هذا التغيير او النمو غير واضح على المستوى السطحي إلا انه يمكن استكشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات وبما ان يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات" [٣٥] . وحسب نوع الشخصية التي يكتبها المؤلف سواء كانت قديمة او حديثة حيث تبرز عن طريقها مناطق القوة والضعف في العرض المسرحي و يبين المسرح العالمي ان هناك أنواع مختلفة من الشخصيات التي يرسمها الكتاب المسرحيون، لكي تتوضح مكانة هذه الشخصية وابعادها وحسب موقعها وموقفها مع الشخصيات الأخرى في العمل الدرامي كونها تتأثر مع مجريات الأحداث، وهذه الأنواع هي( الشخصية البسيطة ـ الشخصية المركبة ـ الشخصية المسطحة ـ الشخصية الدائرية ـ الشخصية الخلفية).

**١ . الشخصية البسيطة:**

وهي الشخصية التي تملك خاصية واحدة لا أكثر ، خلال الفترة الدرامية لظهورها مع امكانية امتلاكها لخواص مصاحبة ومتماشية مع الخاصة السائدة ومكملة لها، ولا بد لهذه الشخصية ان تصور بتمييز واضح ، وغالباً ما تأخذ دور الريادة في العمل المسرحي وتمثل دور الشخصية الرئيسية. [٣٦]

**٢ . الشخصية المركبة:** وهي الشخصية " ذات العمق السايكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي." [٣٧]

**٣ . الشخصية المسطحة:** وهي عكس الشخصية المركبة فهي تظهر خاصية واحدة ومواقف ثابتة على طول النص ، لأنها شخصية تتسم بالثبات في مواقفها، وقد عرفت بأنها تخلو من الخواص السائدة . وقد تكون لها خاصة واحدة بدون خواص أخرى، حيث تأخذ

---

([٣٥]) عواد علي ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

([٣٦]) ينظر: المصدر نفسه ، ١١٠ .

([٣٧]) عواد علي، مصدر سابق ، ص ١٠٩.

المسرحية.[٣٢] وهذه النماذج التي تؤخذ و تجسد على المسرح لتكون الصورة التي تأخذ من هذا الشخص سجاياه التي يرغبها ثم يمزجها بطائفة غيرها من الأفكار التي يريد ان تتسم بها شخصياته المسرحية وإعطائها قيمة نفسية وفكرية لكي تعبر عن الموقف الذي يتلائم مع بناءها كون ان الشخصية من النواحي كافة يجب أن تكون مكتملة لدى المؤلف والمخرج قبل وضعها داخل إطار العرض المسرحي فالمعرفة بالشخصيات وكيفية صياغتها تجنب الكاتب الوقوع في رسم خاطئ للشخصية ينعكس بالتالي على العمل كلاً وان الكاتب المسرحي اذا جلس وامسك بقلمه لابد ان تكون شخصياته شديدة الوضوح في ذهنه . انه لا يجعل شخصياته شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية انما هو يتخيلها ، ثم يخلقها. [٣٣]

ومن المعروف ان بناء الشخصية يختلف بدرجة أو أخرى ومن مؤلف إلى آخر ، ومن الجدير بالذكر فأن محاولة (الفريد جاري*) ان يقدم تغيير جذري في بناء شخصيته " عندما كتب مسرحيته (( أوبوملكاً )) و التي عالج فيها الشخصية على انها مستقل قائم بذاته ، وجردها من كافة السمات الفردية ، واجبرها على اتخاذ شكل شخصية أخرى ، جسمها وصوتها ، (...) و رأى جاري ان الشخصية يجب ان تكون تجريداً يسير على قدمين، حيث ان شخصيات جاري تخلصت من كافة انواع الإكسسوار النفسي، والتاريخي ، والاجتماعي"[٣٤]

فالشخصية المسرحية لابد ان ينتابها تغيير اساسي في بنيتها وهي " تدخل في سلسلة

---

([٣٢]) ينظر: حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط ١ ، (بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢ ) ، ص ٣٧٤ .

([٣٣]) ينظر: روجر م . بسفيلد ( الابن ) ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، ١٩٦٤ ) ،ص ١٨١ .

(*)الفريد جاري : مؤلف و شاعر فرنسي وكاتب مسرحي ، كسب شهرته في مسرحية (الملك اوبو) التي تم عرضها في مسرح الاوفر عام ١٨٩٦ ، وتعد مسرحية هزلية جامحة من نوْع المحاكاة التهكمية لمسرحية (اوديب ملكاً) . ينظر: جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، ط ١، ج ١ ، ( بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠ ) ، ص ٢٨٢ .

([٣٤]) سامية اسعد ، الشخصية المسرحية ، مصدر سابق ، ص ١٢١ .

وهذا بدوره يعطينا تفسيرا واضحة الى الانقطاعات التي تعرضت لها المونودراما ولكن بعد حركة التطور التي شملت كافة الاتجاهات منها العلمية والتقنية والأدبية ... الخ التي اجتاحت أوربا ، إذ ساعدت على تطور هذا الفن ، كما أسهمت هذه الانقطاعات على بلورة الصورة النهائية التي وصلت الينا للمونودراما .

فجاء الانقطاع مع عملية التطور ، بصورة متطورة للمونودراما ، فكل فترة انقطاع أو انحصار ، إتاحة فرصة للمبدعين في هذا المجال للاستفادة من التطور الحاصل في مجالات الحياة الإنضاج هذا الفن والمضي به قدما نحو الأحسن ، وشيئا فشيئا أكتب هذا الجنس الأدبي شروط الدراما الصحيحة التي يجب أن يستند عليها .

ومن هنا بدأت ( المونودراما ) نحو منحى يختلف عن باقي الأجناس الدرامية الأخرى ( المأساة - الملهاة - الميلودراما ) ، إذ بدأت تكون لنفسها طابعا خاصا تنفرد به ، وذلك من خلال تركيزها على الجانب النفسي للإنسان وتجربته الشخصية ومعاناته تحت ظروف نفسيه خاصة ، تعرض لها الإنسان ، فهي تناقش حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان داخل مجتمعه والحالة النفسية غير السوية مع مسبباتها ودواعيها .

وبدأت ( المونودراما ) تأخذ شكلا أخر ، فبعد أن كانت تلقي بشكل عشوائي غير قائم على أسس صحيحة منها التسلية فقط ، انتقلت إلى مونولوجات هادفة تعالج مواضيع نابعة من مشاكل المجتمع . فهي بدأت تدخل إلى مكان النفس الإنسانية والبحث في دواخلها والكشف عن الاضطرابات فيها ، زيادة على محاولتها لإيجاد منفذ يساعدها على الهروب من هذه الاضطرابات .

فهي إذن تبحث في جانب اللاشعور ( اللاوعي ) للإنسان . وهنا نجد أن المواضيع التي تناولتها المونودراما ' غالبا ما تكون مواضيع ذات طابع مأساوي فجائعي ، و غالبا ما ينطلق البطل في فلش أوراقه من تجربة ذاتية مريرة أدت إلى ما هو عليه ( الأن - هنا ) وقد يكون البات على قلش الأوراق : ( سؤال ) ملح امام واقع حاضر ٠ ( ١ ) .

وقد اختلف الباحثون والمنظرون في تحديد مفهوم المونودراما مابين دراما الممثل الواحد و الشخصية الواحدة . فالممثل الواحد يعود الى العرض المسرحي ، ففي بعض الأحيان نجد ، المسرحية يمكن أن تمثل من قبل ممثل واحد على الرغم من احتوائها على شخصيات متعددة وتسمى التمثيلية المتعددة الأدوار ذات الممثل الواحد . وأحيانا أخرى نجد مسرحيه ذات شخصيه واحده ولكن قام بادائها عدد من الممثلين ضمن رؤيا أخراجيه معينه تعتمد التأويل في فكرته

.

---

(١) أحمد قشاورة , المصدر السابق نفسه .

## المبحث الثاني

### ماهية المونودراما نشوءها وتطورها

لقد ظهرت المونودراما عموما في بداياتها على شكل ( مونولوجات ) تلقى من قبل شخص واحد وهذه ( المونولوجات ) قد تروي لنا احداث التجربة الشخصية لذلك الراوي أو أحداث تاريخية مثل الحروب أو الكوارث الخ وكانت هذه المونولوجات تلقي بشكل ارتجالي دون تنظيم مسبق أي بصورة عشوائية ، مما أدى إلى ' غلبة الطابع السردي على لغة المونودراما وصيغة الفعل الماضي وتداعي الأفكار وإن كان ثمة ديالوجات مع الشخصيات الأخرى التي تستحضرها ذاكرة الشخصية " ( ١ ) .

إذ يشكل السرد جزءا هاما في البنية الداخلية للنص المونودرامي ، ويبتعد السرد عن طبيعته الروائية في تصوير الأحداث إلى " وظيفة مسرحية ودرامية تقترن بالأهداف الدرامية الشخصية : ( ٢ ) .

فالسرد داخل النص كما هو متعارف علية هو رواية لفعل في الزمن الماضي ، ولكن في المونودراما نجدة قد تحول من حالة الماضي الى حالة الفعل الحاضر المستمر ، فهذا التحول من زمن الى زمن ( أي من الماضي الى الحاضر ومن ثم الرجوع الى الماضي ) ، قد أتاح الشخصية المونودرامية المجال لتكشف لنا عن صراعاتها الدرامية الداخلية لذاتها .

لذا أصبح هذا الطابع ( السرد ) هو السمة الأساسية الذي يميز المونودراما بوصفها جلسة أدبية عن باقي الأجناس الأدبية الدرامية الأخرى ، فقد افتقرت هذه البدايات إلى البناء الدرامي المنظم والقواعد الأساسية التي تستند إليها ، أي افتقارها إلى ( الشروط الدرامية الأساسية ) .

---

(١) أحمد قشاورة ، الندوة المسرحية حول المونودراما في المهرجان الأول في سوريا ، منتدى المسرحيون vw masraheon .com.( الأربعاء يونيو / ٢٠٠٥ / ١ ) .

(٢) حسين علي هارف ، عناصر البنية الفنية للمونودراما ، مجلة الأقلام ، العددان ( ٥ ، ٦ أيار - حزيران ) ، بغداد ، وز الثقافة والإعلام ، الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥ ) ، ص ٣٩ .

٣ . **البعد النفسي** : وهو ما يتعلق بالكيان النفسي المتصل بالتركيب العصبي والعقلي والشعوري للشخصية ، ويُعد ثمرة للبعدين السابقين ومتمم لهما ، إذ ان أثرهما المشترك هو الذي يحيي الشخصية في الشخصية ميولها ومزاجها ، وعقدتها وهواجسها وعوارضها المرضية. وهذه الصفات تتحكم في قوة صراعها مع الأخرين. [٤١]

---

([٤١]) ينظر: علي احمد بأكثير ، فن المسرحية : من خلال تجاربي الشخصية ، (القاهرة : مكتبة مصر للنشر، ب ت )، ص ٧٤ .

وهنا نجد حالة الشبه واضحة بين هذا الشكل وما قدمه ( ثيسبس ) ، ولكن هنالك فرق واضح جدا ، إذ أن الشكل الجديد لمسرح الممثل الواحد ( البانتوميمية ) يفتقر إلى المقاطع الحوارية التي يلقيها الممثل في المسرحية إذ انتقلت هذه المقاطع إلى الكورس يلقيها بدلا من الممثل وأصبح الممثل يؤدي دوره على خشبة المسرح عن طريق الحركات الإيمائية الراقصة التي تعبر عن الحدث ، وهنا يركز الممثل في أداءه على المشاعر والأحاسيس . وهنا يمكن أيضا عن التمثيل الصامت شكلا من الأشكال المقاربة او الشبيه ( للمونودراما ) استنادا إلى مبدأ الممثل الواحد .

وفي فترة القرون الوسطى ( القرن الثالث عشر وحتى نهاية القرن الخامس عشر ) فقد ظهرت مجموعة من الممثلين الذين كانوا " يكتبون أو يرتجلون نصوص عروضهم بأنفسهم .. معتمدين على الارتجال الحركي والتمثيل الإيمائي والحركات البهلوانية و ( المونولوجات ) " [1] .

وقد انتشرت مثل هذه النصوص في بعض الأقطار الأوربية مثل فرنسا وإيطاليا ، إذ سمت ( بالعروض التهريجية ) .

ومن ذلك نجد أن فن ( الممثل الواحد ) قد تعددت صوره منها ( التمثيل الصامت ، المونولوج ، الأشعار التهكمية ) ، إذ كانت تتصف هذه العروض بالتهريج المستمر وإثارة الضحاك .

مما سبق نجد أن المونودراما كانت مرتبطة بعروض ارتجالية كوميدية أي كانت جزء من هذه العروض . فقد أدى هذا الارتباط الى أضعافها وفقدان قيمتها الدرامية ، كما تعرضت المونودراما إلى انقطاعات كثيرة قبل أن تصل إلى ما هي عليه الآن بوصفها أدية وقنا معروفة . ولكن بعد فترة طويلة من الانقطاع جاءت المونودراما بصورة ( فن الممثل الواحد ) ، إذ طغت عليها صورة الممثل الواحد الذي يعتمد في تمثيله على مهاراته الجدية في الاستعراض الحركي الكوميدي ، على أن تكون دراما الشخصية الواحدة التي تستعرض فيها معاناة شخصية ما وتجربتها لذا فإن المونودراما بقيت بانتظار " ميلاد شرعي جديد يقربها من إطار الدراما ويعود بها إلى مصاف الأدب المسرحي بعيدا عن ما أسميناه ب ( عروض الممثل الواحد ) " [2] .

وما أن حل القرن الثامن عشر وتحديدا في الربع الأخير منه ظهرت لنا المونودراما بصوره جديدة قريبة جدا من صورتها الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين ، وإذ حاولنا البحث في أي من المذاهب المسرحية كان لها دورا بارزا في ظهورها فأننا نجد أن الحركة الرومانسية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الثامن

---

[1] حسين علي هارب : المونودراما ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢ .

[2] حسين علي هارف : الخصائص الفنية للمولودراما ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ) ، ص ٣٣ .

يتضمن فكرة الاغتراب ، ويرويها لنا من خلال الشخصية المونودرامية الواحدة فهي تجسيد واضح لفكرة الاغتراب ) .

## نشوء وتطور المونودراما

يمكننا القول بان المونودراما قديمة قدم المسرح ، فقد عرف المسرح المونودراما بمعناها الأعم منذ نشأته الأولى على أساس الممثل الواحد الذي ينفرد على خشبة المسرح يحاور ويناجي ويكشف عما يجول في نفسه من أحاسيس ، فهذا الانفراد بعد النواة الحقيقية للمونودراما ، وبدأ هذا الانفراد ( ثيسبس ) ، وهو أول ممثل في تاريخ المسرح اليوناني ، وتحديدا بسنة ( ٥٦٠ ق.م ) " وهو تاريخ ولادة التراجيديا الإغريقية ، فصل ثيسبس أحد أفراد الجوقة التي تنشد الديثرامبوس في مهرجانات ديونيسوس . ليصبح الممثل الأول في تاريخ المسرح .. "[١] .

وانطلاقا من مبدأ أن ( المونودراما ) هي دراما الممثل الواحد ، فهنا يمكن عد ( ثيسبس رائد المونودراما الأول ، فقد كان ( ثيسبس ) " ممثلا ( مشخصا ) - بكسر الخاء - لا ( شخصية ) ( مشخصة ) - بفتح الخاء - في مسرحياته .. ، إذ هو يروي القصة الأسطورية لا بوصفه أحد شخوصها ، بل بوصفه ممثلا ( ممثلا ) يروي الحكاية ويجسد شخصياتها مستعينا بالماكياج أحيانا وبالأقنعة والملبس حينا آخر "[٢] .

ولكن ظهور الممثل الثاني والثالث في المسرح أصبحت المسرحية تمثل من قبل أكثر من ممثل بعد أن كان يعتمد على ممثل واحد ، ولكن هذا التغير لم يلغي بشكل نهائي مسرح الممثل الواحد الذي أصبح فيما بعد فن المونودراما وإنما عمل على تحيدها فترة من الزمن ، إذ بقي هذا الفن يتراوح بالظهور بين العصور .

وبعد الانحسار في المسرح الإغريقي ، وأزدهار المسرح الروماني ( العهد الإمبراطوري الروماني ) أخذ مسرح الممثل الواحد بالظهور على شكل المسرحية ( البانتوميمية ) وفيها " يبرز للجمهور ممثل واحد يلبس قناعة ومن ورائه كورس يحضر .. وياخذ الممثل يشخص وحده ويرقص ، ممثلا مسرحية اسطورية ، بينما الكورس ينشد نصوص هذه المسرحية " ( ٢ ) .

---

(١) علي عقلة عرسان ، الظاهرة المسرحية عند العرب ، مجلة الموقف الأدبي ، ع ١١٢ . دمشق : ١٩٩١ ) ، ص ٥٢ .

(٢) حسين علي هارف ، المونودراما ، ( بغداد : دار الحرية للطباعة ، أيار / ١٩٩٧ ) ، ص ١١ .

(٣) شلدون تشيني ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٩ .

حيث تعمل على انشطار تلك الشخصية الى ذوات متعلذة ، وهذا يخص العرض المسرحي ولكن ما نبحث عنه هو اللص المونودرامي وليس العرض .

ففي أي نص مسرحي هناك ما يسمى ( Protagonist - Antgonisi ) ويختلف مفهوم ( Antagonist_Protagonist ) بحسب طبيعة التصم " إذ أن ثمة لصوص لا يعتمد بناؤها على مفهوم البطل الواحد المركزي ، اما المونودراما فغالبا ما تكون الشخصية الوحيده بحضورها الفعلي هي الز Protagonist ) ويكون ( Antagonist ) من الشخصيات التي ليس لها حضور فعلي ( ١ ) .

فالنص المونودرامي يعتمد على الشخصية الواحدة انطلاها من كلمة ( مونو Mono ) ( الواحد ) ، والذي نعنية بالواحد هي تلك الشخصية التي تعاني من الوحدة . أي شخصية وحيدة مستوحدة تعاني من حالة ( استلاب ) او غربة او عزلة ، وهذه الشخصية هي التي اختارت غربتها وتوحدها بإرادتها مروية من واقع لم تستطيع أن تتلاءم معه أو رغما عنها ( ٢ ) .

ونتيجة لهذه الوحدة ، تجد الشخصية المونودرامية داخل النص في حالة مواجهة ساخلة وملتهبة مع ذاتها المستلبة ، وما تكتمه من حقائق ومشاعر وأحاسيس ، فضلت الهروب منها في السابق ، مما أدى إلى دفعها نحو دائرة اللاوعي وتغييبها ، ونتيجة لهذه المواجهة المصحوية بحالة من التوتر والانفعال ، ساعد على اعادة خزين من الأمور المكبوتة من دائرة الوعي إلى حالة الوعي ، إذ تقوم الشخصية " باستدراج ما استبعد سابقا ( هربة ، أو ضعفا ، أو عجزا ، أو خوفا ) ، وإحيائه التعيش الشخصية المونودرامية عندها صحوة فكرية وشعورية يحدث فيها استيقاظ الإرادة للشخصية المونودرامية وفاعليتها " ( ٣ ) .

فهذه الوحدة والمعاناة هو ما تناقشة المونودراما لتعطينا صورة واضحة ومجسمة عن معاناة الإنسان مع الغير ( الأنا ، ومع الآخر ) التي تعد المحور الأساسي في المونودراما ، فهذه المعاناة قد تكون صراع الإنسان مع نفسه ، أو صراع الإنسان مع الآخر ، والآخر هنا يتمثل ب ( التقاليد الاجتماعية ، وقوى سياسية ، وجانب مادي ( اقتصادي ) ، ومفاهيمي فكري ، وديني ) . فالأحادية هنا تقترن ب ( الشخصية الدرامية ) ذات الصوت الواحد ، فمن خلال هذا الصوت سوف نقرأ الأحداث من خلال وجهة النظر الخاصة لهذا الصوت . وهنا يتضح هذا الارتباط الوثيق بين مفهوم الاغتراب والمونودراما ، فالاغتراب كما قلنا سابقا هو معاناة الإنسان المستوحد أو المنعزل ، والمونودراما في تصوير أو تجسيد لتلك المعاناة ، فالمونودراما هي عبارة ( عن وعاء

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) ينظر : حسين علي هارف ، الخصائص الفنية للمونودراما اطروحة دكتوراه غير منشورة ، ( بغداد : كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ) ، ص ١٩ .

(٣) حسين علي هارف ، عناصر البنية الفنية للمونودراما ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٩ .

مما سبق نجد أن تلك الفترة قد أفرزت لنا اتجاهين مختلفين في مسار الحركة المسرحية اهتم الأول بقضايا المجتمع وعلاقاته الطبقية ، وعمل على تصوير الحياة الواقعية بشكل طبيعي ، إذ كانت نصوص تلك الفترة تعبر عن واقع المجتمع ، اما الاتجاه الثاني فقد تمثل بالاتجاه النفسي في المسرح الذي اتخذ من العلوم النفسية والروائية الحديثة المنبع الأساسي له .

وتأكيدا على ذلك ، ما جاءت به رواية ( تيار الوعي ) ، [٥] ، بأن المسرح " يسحب الفرد بعيدة عن دائرة المجتمع ويصورة في إحباطه وقنوطه ووحدته ، وبينما ركز النوع الأول على الجماعة وناوا فردية الفرد تماما ، وركز النوع الثاني على الفرد وحده . وانحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع " [٢] .

فهذا ما تسعى إليه المونودراما هو إيجادها دراما فردية بحته من حيث الشكل والمضمون والنوع . لذلك تعد هذه الرواية من الاتجاهات الفنية المهمة التي ظهرت في القرن العشرين وتسمى في بعض الأحيان ( التداعي الحر ) ، واهتم هذا الاتجاه كثيرا بما يدور في نفس الإنسان من مشاعر مختلفة سواء أكانت مضطربة أم متناقضة أم غاضبة [٣] .

هذا فضلا على ربطه بين الحاضر والماضي ، والتداخل بين الواقع والحلم بشكل شاعري يستمر من البداية إلى النهاية ، إذ يستعرض لنا الذكريات والأحاسيس وردود الأفعال التي تنتاب الشخصية عن طريق الذكريات التي تمر في ذهن الشخصية .

وهنا نجد الأسلوب الجذاب الذي يمكننا من اختراق دواخل الشخصيات وعرض ما بداخلها من انطباعات إيجابية أو سلبية . وبذلك يمكننا القول أن رواية ( تيار الوعي ) قد ساعات كثيرة على تكوين المونودراما بصورتها الحديثة . من خلال إيحائها بانه بالإمكان خلق دراما ذاتية تنتصر لها وتجعلها " منطلقة درامية وفكرية وتقنية لها بعيدا عن ملابسات العالم الواقعي ( الموضوعي ) وعلاقاته وموضوعاته التي ربما تكون قد حدت من خيالات الفنان ورؤاه الذاتية لذالك العالم " [٤] .

---

[١] سمير شاكر اللبان في ماهية المونودراما ، مجلة الأستاذ ، ع ( ٢٠ ) ، ( بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد / كلية التربية – ابن رشد ، ٢٠٠٠ ) ، ص ٥٩٩ .

[٥] رواية من تأليف جيمس جويس ، وفرجينيا وولف .

[٢] نهاد صليحة ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢١٦ .

[٣] ينظر : حسين علي عارف ، الخصائص الفنية للمونودراما ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٨ .

[٤] حسين علي هارف .المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

فقد قدم هذا الممثل مسرحياته بشخصية واحدة مع جوقة مساعدة قد تكون ناطقة أو صامته في الفترة ما بين عام ( ١٧٧٠ - ١٧٨٠ ) . ففي محاولة ( براندير ) هذه ، نجده يحاول العودة مرة أخرى إلى المنبع الأول للمسرح وهو ( ثيسبس ) ، وأيضا محاولة منه لأحياء فن الممثل الواحد ، ولكن بصورة متطورة شكلا ومضمونة أفضل مما سبق .

ولكن هذا الازدهار للمونودراما في ظل الرومانسية لم يستمر وقت طويل ، إذ لم تستطيع المونودراما أن تفرض نفسها كشكل مسرحي مستقل بسبب قلة العروض ، وضعف اهتمام المسرحين بها . هذا بالإضافة إلى ضعف التيار الرومانسي وتواجده الفني أمام الأساليب والأجناس الأدبية والدرامية والمذاهب المسرحية التي ظهرت فيما بعد أمثال الطبيعة والواقعية ، التي كانت تسعى إلى المسرحية المتقنة الصنع ، فهي لم تجد في ( الشخصية الواحدة ) المتداعية شعورية أو لاشعورية [١] . التي تجسد من قبل ممثل واحد ، المجال الصحيح والأمثل التحقيق أهدافها الدرامية والفنية ، مما أدى بالنتيجة النهائية والحتمية إلى الابتعاد عن الطابع المونودرامي .

وهنا نشهد انقطاعة آخر للمونودراما في بداية القرن التاسع عشر وهذا الانقطاع حاله حال غيره ، من الانقطاعات السابقة ، إذ " انسحبت المونودراما بطابعها الفردي المتأمل بعيدا عن عالم المسرح الذي يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعة " ( ٢ ) . وبطبيعة الحال أصبحت المونودراما وفن الممثل الواحد فنا غير ذا أهمية أي فن مهمل في القرن التاسع عشر .

ومع إطلالة القرن العشرين شهد عودة جديدة للمونودراما وخاصة بعد عودة الرومانسية مرة أخرى بمصاحبة الحركة التعبيرية الألمانية " التي استخدمت المونولوج من جديد بمساعدتها على إظهار الجانب اللاشعوري في الشخصية أو شبه الشعورية " [٣] ، أي ( التيار التعبيري الرومانسي الحديث ) . إذ ظهرت لنا المونودراما بشكل فني حديث وذات خصائص جديدة تبلورت بفعل عوامل ثقافية و علمية وأدبية ، وكانت أكثرها تاثيرة هي نظريات علم النفس والتحليل النفسي ، خاصة بعد أن أصبحت المونودراما في جوهرها " تعبير عن مكنونات العقل الباطن وشطحات الشعور ، وما كان لها أن تجد أرضا خصبة لتنمو قبل ازدهار الدراسات النفسية ولاسيما (فرويد) ، التي ارتبطت بها اتجاهات عديدة في المسرح " [١] . ومنها الاتجاه الرومانسي ، خاصة وأنه يبحث في معاناة الإنسان ( كذات ) والحالة النفسية ، وما يعتري هذا الإنسان من إحباط ويأس وعزلة ... الخ .

---

[١] ينظر : حسين علي هارف ، المونودراما ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٥ .

[١] نهاد صليحة : المصدر السابق نفسه ، ص ٢١٥٠ .

[٣] فريب ميليت ، وجيرالد آيدس بنتلي ، فن المسرحية ت : صديق خطاب ، مراجعة : محمود السمرة ، ( بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ ) ، ص ٣٧١ .

[٤] سمير شاكر اللبان في ماهية المونودراما ، مجلة الأستاذ ، ع ( ٢٠ ) ، ( بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد / كلية التربية – ابن رشد ، ٢٠٠٠ ) ، ص ٠٩٩ .

عشر ، ساعدت كثيرا على ظهور المونودراما بوصفها ( دراما الشخصية الواحدة ) ، فقد ظهرت هذه الحركة في أوربا بوصفه نوعا من التمرد "على التقاليد والأنظمة الموروثة ودعت إلى فردية الفرد وحريته أو البحث في التجربة الشخصية " [١] .

لذا وجدت الرومانسية أنها بحاجة إلى فن درامي يعبر عن مفاهيم حركتها ، ويتطابق معها في الشكل والمضمون ، أي علاقة ترابط قوية ومتشابهة بين الشكل والمضمون ، إذ يعود مسبب بحثها عن هذا التطابق إلى مناداتها بالفردية وسعيها نحو البحث عن خلاص الفرد ، وعرض تجربته الشخصية ومعاناتها ، وهذا بدوره يعطينا تبرير واضحة في بحث الرومانسية عن فن درامي ذو طابع ( فردي ) حتى يتطابق شكلها الدرامي مع المضمون الذي تسعى إليه . فهي تبحث في ذات الفرد وتكشف عن الحالة النفسية ومعاناتها ، ولا يتم ذلك إلى من خلال ( المونولوج ) الذي ارتبط بفكرة الشخصية الواحدة المنعزلة الوحيدة التي تعاني من حالة نفسية مضطربة ، تسعى إلى التنفيس عما بداخلها بوساطة ( المونولوج ) .

ومن ذلك نجد الارتباط الوثيق بين المونولوج والمذهب الرومانسي الذي جاء معبرا عن أهداف هذا المذهب وأسسه ، إذ كان ( المونولوج ) بمثابة الحجر الأساس للمونودراما وقد انتشرت هذه المونولوجات أو المناجيات في الأدب الدرامي ونراها واضحة في مسرحيات شكسبير المليئة بالمونولوجات التي تعتبر كل واحدة منها مونودراما صغيرة [٢] .

ومن أكثر الأعمال المسرحية التي اتصفت بطابع مونودرامي بحت ، هو نص مسرحية ( بيجمالون ) التي كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير ( جان جاك روسو ) في عام ( ١٧٦٠ م ) إذ يميل بعض الباحثين إلى عد ( جان جاك روسو ) رائدا للمونودراما من خلال مسرحية ( بيجمالون ) ، إذ " ربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي ودرامى " [ ٣ ] . كما ظهر في نفس الفترة اسم آخر ممن كتبوا في المونودراما وهو ( يوهان كرستيان براندير ١٧٣٠ - ١٧٨٩ ) ، ويقول عبد العزيز حمودة في هذا الصدد " إن الشكل بصورته المعروفة الآن لم يظهر إلا في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ما بين سنة ١٧٧٥ - ١٧٨٠ . على يد ممثل المائي يعرف باسم براندير . وفيما عدا ذلك فان هذا الشكل الدرامي لم يستطع أن يحط لنفسه تاريخا محدد المعالم وواضح الأبعاد " [٤] .

---

[١] حسين علي هارف : المونودراما ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣ .

[٢] ينظر : حسين علي هارف ، المصدر نفسه ، ص ١٤ .

[٣] نهاد صليحة ، أمسيات مسرحية ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ) ، ص ٢١٥ .

[٤] عبد العزيز حمودة مقدمة ل ( ٤ مسرحيات مونودرامية ) ، تأليف : أمين بكير ، ( بغداد : مطبعة منير ، ١٩٨٦ ) ، ص ٤ .

شخصية الإنسان الرافض والمتحدي للقدر فهو يعاني من تسلطه عليه واحساسه بالعجز أمامه فيبدأ بالتصدي له ومحاولة تجاوزه ، ولكنه في نهاية الأمر لا يستطيع ذلك ويخضع له وذلك باستسلامه والموت في الظلام .

فالإنسان هنا يعيش حياة اغترابية وهو مرغم على ذلك ويموت وهو مغترب ، ومن ذلك يتضح لنا أن الاغتراب في هذا النص هو اغتراب ( نفسي وديني ) .

أما ( أفرينوف ) فهو كما قلنا سابقا كان من المعارضين للواقعية مثل صاحبه ( أندريف ) فهو أيضا يسعى إلى بلورة اتجاه مسرحي أفضل من الواقعية لتحقيق مسرح يعبر عن حياة الإنسان ومشاكله والدخول إلى الجوانب النفسية للإنسان والبحث فيها .

لذلك يمكن عد ( آفرينوف ) من رواد كتاب ( المونودراما ) ، ومن المؤسسين والمنظرين لها في القرن العشرين . فقد حدد ( آفرينوف ) أفكاره ومبادئه الأساسية للدراما في مقاله مسرحية مطولة كتبها في سنة ( ١٩٠٨ م ) بعنوان ( عذرا للمسرحية ) ، إذ حدد فيها المبدأ الأساسي ( للمونودراما ) .وهو أن لا يكون المسرح جزءا من الواقع ولكن يجب أن يحدث العكس أي أن تستعير الحياة الكثير من المسرح ، وهذا مؤشر واضح لاحتقار ( آفرينوف ) الواقعية ورفضه لها . فهو يحاول عن طريق المسرح أن يرينا حياة أفضل ، أي حياة تستحق الحياة فعلا . إذ جاءت دعوة ( آفرينوف ) إلى مسرحة المسرح وعده نوعا من أنواع اللعب التي يمارسها الإنسان لكي يحقق من خلاله وجوده ، لذا " فهو يعتقد أن المسرح وغيره من العروض الفتية وسائل الازمة للإنسان لكي يحيل اللعبة إلى شيء أجمل وأشهى وأكثر منطقية [١] .

---

[١] سعد أرديش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩ ) ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

فكان سبب هذا التوجه هو ردة الفعل التي حصلت المفكرين الروس بعد فشل ثورة عام ( ١٩٠٥ [*] ) التي دفعت بالمفكرين إلى الانطواء على أنفسهم .

لذلك وجد ( اندريف ) أن الواقعية لا تحقق ما يصبو إليه ، واتخذ من الرمز في المسرحية الصيغة او القالب الأمثل له ، ونجد تلك واضحا في مسرحية ( حياة الإنسان ) ، فقد صور الإنسان في عالم مظلم ، إذ ولد تلك الإنسان في ظلام ، وبينما هو سائر نحو الأرض يلتقي بالكائن الأشهب ، وهذا الكائن برمز له ( أندريف ) بقوة القدر ، القوة الوحيدة التي تقف بوجه الإنسان وتقهره ، وهي قوة واقفة بجانب الإنسان ، وعلى الرغم من محاولة الإنسان قهر هذا القدر أو ( الأشهب ) لكنه يبقي عاجزة أمام هذه القوى المتسلطة عليه .

وما يحل به في نهاية الأمر هو الموت في الظلام الذي ولد فيه وتغلب القدر عليه كما في الحوار الآتي :

* الكائن الأشهب : سكوت . لقد مات الإنسان

سكوت . لقد مات الإنسان " [٢] .

وتجد في هذه المسرحية جوا واضحا من الياس والمرارة ، فقد قصد ( أندريف ) في هذه المسرحية تصوير الإنسان في محاولة التحدي القدر والتخلص منه ، ومن ثم تجاوزه ليحقق لنفسه الحرية التي يطلبها ، ولكن من دون جدوى ، إذ يبقى الإنسان معبودا خاضعة لقوى القدر المحكمة بالإنسان ، فالإنسان هنا هو كائن مسير لامخير . وهنا تتضح لنا معاناة الإنسان من هذه القوى المسيطرة عليه ، والتي لا تمنحه فرصة التصرف بحرية في تحديد مصيره كيفما يشاء . أما عن الاغتراب في هذا النص فيتضح لنا في

---

[*] لقد عاشت روسيا فترة من الظلام بسبب سياسة الحكم التي كانت مسيطرة عليهم وخاصة ما حدث في سلة ١٨٨٠ م عندما اغتال القيصر اسكندر الثاني جماعة الشيوعيين الروس حيث استغلت هذه الحادثة والتنكيل ، والإمعان في اضطهاده وإرهابه ، مما دفع نضوج بعض المنظما الماركسية الثورية التي قامت بإشعال ثورة ١٩٠٥ م للتخلص من هذا الحكم ، لكنها فشلت مما أدى إلى هيمنة مناخ عائم على الحياة الروسية .

للمزيد ينظر : سكافتيموف ، أ . بيلكين ، ف . لاكشين ، تشيدون بين القصة والمسرح ، ت : حياة شرارة ، ط١ ، ( بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ) ، ص ٥-٦ .

[٢] نيكول الأرديس ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

فقد اعتمدت هذه الرواية على ( المونولوج الداخلي الذي يوضح لنا تهاوي النفس او تداعيها وصولا إلى العزلة والاغتراب . ف ( المونولوج ) عند ( جويس ) عبارة عن " أسلوب يعكس عزلة الفنان الروحية وانفصاله عما يحيط به من أشياء ، والهدف من هذا الأسلوب عند ( جويس ) أن يظهر من خلاله التفاعل بين الذات والعالم الخارجي ، كيف يمكن أن ينبثق في الذهن شكل معين للعالم " [١] .

فالهدف من المونولوج هو تصوير الشكل الداخلي للعزلة التي تسبغ على شخص ما . وقد تأثر العديد من الكتاب المسرحين بهذه الرواية ( تيار الوعي ) أمثال ( بيكت من ايرلندا ، وجان كوكتو من فرنسا ، ويدروبلوخ من البرازيل ) ، وكتبوا نصوصا مونودرامية حديثة ، عكست تأثرهم بأسلوب هذه الرواية ( تيار الوعي ) .

كما تأثر الكتاب الروس بهذا التيار ، وساعدوا على بلورة هذا الفن بشكل درامي حديث من خلال خلقهم ظروفا فنية وفكرية ساعدتهم على بلورة هذا الجنس الأدبي الجديد والتنظير له . الأسماء المهمة التي برزت لنا في تاريخ المونودراما الحديثة هم ( نيكولاي نيكوفيتش أفرينوف ، أنطوان تشيخوف ) .

فقد ذهب الكتاب الروس إلى إثبات أن بعض القوالب المسرحية أصبحت غير صالحة ، فقط للبحث بوساطتها عن قوالب أخرى جديدة تحقق شيئا ايجابية واضحة ، وكان سبب هذا البحث هو محاولتهم للتخلص من طابع الواقعية الذي خيم على المسرح ، وإيجاد قالب مسرحي يعبر أكثر عن حياة الإنسان ، ومن هؤلاء الكتاب : ( ليونيد نيكولا أندريف ، نيكولاي نيكولايفش أفرينيوف ) .

وعلى الرغم من أن هذين الكاتبين لا يعد أي منهما كاتبة كبيرة ، ولكن لهما أهمية تاريخية في تاريخ المسرح ، إذ يبرز تأثيرهما الواضح بعد تحرير المسرح من كابوس الواقعية المخيم على المسرح ، وبلورة اتجاهات مسرحية تحقق مسرح أفضل فيما بعد ، إذ تجد ذلك واضحة في خطاب كتبه ( أندريف ) بشان المسرح سنة ( ١٩١٣ م ) ، الذي أكد فيه رغبته في قيام مسرح يعتمد على الجانب النفسي إذ يقول " من الواجب على المؤلفين المسرحين في ومن المستقبل أن يركزوا على خلجات النفس " [٢] .

---

[١] أمينة العويطي ، مقدمة : جويس ستيفن ومنقبون ، ( الكويت : سلسة المسرح العالمي ، ١٩٧٣ ) ، ص ١٤ .

[٢] نيكول الأرديس ، المسرحية العالمية ، ت : شوقي السكري ، ج ٤ ، ( المطبعة المصرية ، ١٩٦٨ ) ، ص ٢٥٦ .

## اولا : إجراءات الباحث

### ١_ اولا : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من ثلاث مسرحيات وهي التي قدمت على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل .

### ٢_ ثانيا : عينة البحث :

اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وكما مبين في الجدول رقم واحد وذالك بموجب الموسوغات الاتية :

١_ استطاع الباحثان مشاهدة العروض في موقع اليوتيوب .

٢_ توفر اقراص (CD) مما ساهم في التمعن بدراستها .

**جدول رقم(١) يبين عينة البحث**

| ت | اسم المسرحية | المؤلف | المخرج | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | لاءات إمرأة | حسين رحيم | بشار عبدالغني العزاوي | ٢٠٠٧ |
| ٢ | رقعة شطرنج | بشار عبد الغني العزاوي | بشار عبدالغني العزاوي | ٢٠٠٨ |
| ٣ | مجرد نفايات | قاسم مطرود | محمد اسماعيل الطائي | ٢٠١٠ |

# الفصل الثالث

## إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينات البحث
- منهج البحث
- أدوات البحث
- تحليل العينات

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- تتميز الشخصية المسرحية بكل مايشير الى تنسيق العناصر الداخلة في الانتاج المسرحي ضمن فراغ محدد ضمن المسرح .

٢- تتنوع تحولات الشخصية في المسرح بتنوع الاحداث والظروف الموجودة في النص المونودرامي .

٣- نوضح الشخصية المونودرامية للرؤية الفنية في وحدة وأسلوبية للصورة المتكاملة في سياقات التطورات الديناميكية للحياة وتصويرها على خشبة المسرح .

٤- تلعب تحولات الشخصية دورا اساسيا في تحولات الاحداث في العرض المسرحي .

٥- تمتاز الشخصية المونودرامية باتاحة المجال لتكشف عن صراعاتها الداخلية الذاتية .

٦- ان المحور الأساس للمونودراما هو معاناة الإنسان مع نفسه او الانسان مع الآخر .

٧- تلعب الشخصية والملحقات الأخرى فضلا عن الحركات الأدائية الممثل وعناص السنوغرافيا دورة كبيرة في إضفاء الصورة المتكاملة في العرض المونودرامي .

وسط المسرح خائفة مكومة على نفسها بالتزامن مع عودة مؤثر الاسعاف ويقعتي الأحمر والأبيض للاضاءة وسط المسرح ، فيحدث الظلام .

**المشهد الثاني :**

تسلط بقعة ضوء على العملة وسط المسرح وتظهر الكواليس الخشبية ووراءها الممثلين على جانبي المسرح تنهض بشكل تدريجي وتبدا بالحديث عن هروبها من المصحة العقلية . وهنا تظهر قدرة المخرج والممثلة في وصف المملة كيفية ارتقاء جدار المصحة مؤلية حركة الارتقاء والقفز بأتقان ، ثم تروي وتبوح بكل صراعها وتدخل في مواجة مع ذاتها ومع الاخر وهي تستنكر القصص التي مرت بها .

ويشكل مفاجى تخرج الكواليس من سكونها وتتجه صوب الممثلة مكونة حولها شبه دائرة تقرب منها وتبتعد بمصاحبة مؤثر صوت الرياح ، وهذه دلالة الأخرى فالرياح هنا ترمز للشر كونها تقع معها الأشياء الصغيرة وترمز الهمجية والعداء فهي عكس الهدوء والاستقرار ، بعد الاقتراب والابتعاد فقط بعض الكواليس على جانبي المسرح ليستند مملو الجسد عليها مستلقين بتشكيل معين وهم يتأوهون من الم ما , أما الممثلة فتنقل بيتهم وهي تروي معاناتها وبنفس الوقت تتعامل معهم وما أن تتحدث عن كيفية معاقبة المرضى بالصعقات الكهربائية حتى يقترب منها كالوس من جهة اليمين واخر من اليسار لتسجن في وسطيما ماسكة ل كالوس بين ثم يقوم كل من جد بهز الكالوس بشكل مستمر مع مؤثر صوت صعقات كهربائية والتعامل الممثلة بمهارة مع الكالوسين وهي تصرخ : لا .

ثم يقتادونها ممثلو الجد الى مقدمة يسار المسرح يلقونها ثم يعودون الى اماكنهم ، فتجيش بالبكاء قليلا وتعود لتستطرد حكايتها مستعرضة قصص بعض المريضات معها في المصحة حيث تروي حكاية تلك المريضة التي كانت تهوى الفراشات ، يتم هنا توظيف ( الداتاشو ) لعرض فديو لفراشات تطير في السماء اما ممثلو الجد فيتركون كواليسهم ويتقون على المسرح بايديهم فراشات صناعية يحركون أجنحتها بايديهم وبوسطهم الممثلة تقل راقصة مع مؤثر موسيقى هادئة ، ولكن سرعان ما تتحول الموسيقى الهادئة الى موسيقى تبعث على التويتر والترقب ، هنا يظهر احد ممثلي الجسد لم يظهر مع المجموعة الذين يحملون الفراشات ، يظهر وبيده عصا بنهايتها شبكة وهي التي تستخدم لصيد الطيور ، يحاول أن يصطاد تلك الفراشات غير أن الممثلة تمنعه ممسكة بالعصا وتكرر المحاولة حتى تنجح بابعاده ، يرمز صائد الفراشات هذا إلى اضطهاد المرأة باسم القبيلة او العادات والتقاليد ، والفراشات قد تعطي دلالة الطموح المرأة وارادتها واستقلاليتها ، او قد تعطي دلالة للمراة ذاتها لما تحمله من عطاء ومحبة وجمالية .

زوجها وتنجب منه طفلا تسميه شادي . تشتعل الحرب ويذهب زوجها الى الجبهة فيموت . كانت ردة فعل أهله أن أخذوا الطفل من أمه . ووصفوها بالشؤم فكانت طالعة سيئة عليهم وهي السبب في موته . هنا يتم تسليط الضوء على الايمان بالخرافة وتفشي الجهل في المجتمع ، وتبقى تلك المرأة المستلبة تحكي صراعاتها مع مجتمعها تحاول مواجهة ذلك الاضطهاد بالرفض المتمثل بلفظة ( لا ) فتختتم العرض بمجموعة ( لاءات ) وتنجح في ال ( لا ) الأخيرة بالتحرر من سجنها المجتمعي ، وتنتصر باصرارها في المواجهة وإرادتها .

**المنظر :**

في المشهد الاستهلالي اظلام في المسرح ، تدخل مجموعة الجسد وبيد كل واحد منهم مصباح يلوي ، يتحركون على المسرح اشبه ما يكونون بفرق البحث عن مجرم ، ويكونوا تشكيلات بتلك المصابيح تصاحبهم موسيقى ترقبية .

**المشهد الأول :**

تسلط اضاءة باللون الأحمر والأبيض وسط المسرح يصاحبها مؤثر صوت ( صافرة انذار ) الاضاءة توحي بسيارة اسعاف او اضواء سيارات الشرطة أما المؤثر الصوتي فكانت دلالته نفسية ترقبية لدى المتلقي ، يلي ذلك تداء بمكبر صوت :

يا اهالي الحي يوجد بينكم مريضة قد هربت من المصحة العقلية اليوم يرجي التبليغ عنها وعدم الاقتراب منها أنها خطرة جدة خطرة .

تنطفئ الاضناءة الملونة وتسلط بقعة ضوء على الممثلة وسط المسرح تجلس القرفصاء ثم تبدأ بالنهوض , ترتدي قميص ابيض ووشاحا أبيضة ايضا . وهنا تم توظيف اللون الأبيض لما فيه من دلالة على زي نزلاء المصحات العقلية بعد نهوضها من وسط المسرح تظهر على كل جانب اللمسرح ثلاثة كواليس خشبية معلقة وسطها مجموعة أشرطة نايلونية وفيها عجلات صغيرة من الأمثل ، يقف خلف كل كالوس عمل جسد تركض الممثلة عى الكالوس الأول من جهة اليمين وتمك به فيحرك ممثل الجد الكالوس لتدور الممثلة معه دورة واحدة ثم يصدها ويعيدها الى وسط المسرح ثم تذهب الى الكالوس الذي قابله في الجهة الأخرى من المرح تلحق بقعة الضوء مع موسيقى ترقبية ، فيتكرر الحال معها وتذهب الى الكالوس الآخر والآخر في آخر كالوس ، ثم تعود الى

**٣ ـ ثالثا : منهج البحث :**

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث .

**٤_ رابعا: أداة البحث :**

اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري ومشاهدة الأقراص بوصفها أداة البحث المعتمدة في تحليل العينة .

## ثانيا : تحليل العينات

١_ مسرحية : لاأت امرأة

تأليف : حسين رحيم

إخراج : بشار عبدالغني العزاوي

## ملخص العرض :

تدور احداث المسرحية حول امراة تهرب من المصحة النفسية فتروي المتغيرات والتحولات التي طرأت على مفاصل الحياة التي عاشتها , هذا وتناقش المسرحية اضطهاد المرأة من قبل المجتمع وقمع رغبتها ومصادرة قراراتها وسلب حريتها ، وتأثير الظروف السياسية التي مرت بها البلاد من حروب متكررة ، تروي المرأة المضطهدة كيف انها أحبت شابة ولكن اهلها رفضوا تزويجها منه فزوجوها كرها لرجل اخر وصفته بالوحش الذي قتل فيها اشياء كثيرة ، لكنها تقاومة جاهدة فتتجح بالهروب منه ثم يرسل اليها ورقة الطلاق ، وبعدها يوافقوا اهلها على تزويجها من حبيبها السابق ليس رأفة بها بل خوفا من كلام الناس ، فتعيش سعادة كبيرة مع

# الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات
- المصادر والمراجع

**المشهد الرابع :**

بقعة ضوء مسلطة على الممثلة وسط المسرح ، تستيقظ من كابوس وتتثائب ، ثم تروي حلمها مع حبيبها وكيف كانت تنظر اليه من خلال النافذة ، وفي هذه اللحظة يقتربان منها ممثلان جمند ولكن هذه المرة بلا كالوس اطار خشبي مربع عليه شرائط نايلونية ، كل ممثل يمسكه من جهة وتتعامل الممثلة معه كنافذة فتلوح من خلالها لحبيبها و عندما يرونها اهلها يصرخون بها : اطفئي النور . هنا يأتي صوت اهلها بمؤثر صوتي مع موسيقى متصاعدة فتعتدير استدارة كاملة مع النافذة وتدل الشرائط النايلونية ، وتروي كيف رفض أهلها تزويجها له ، بينما زوجوها لرجل أخر واثناء حديثها يلبسها احد ممثلي الجسد طرحة العرس مع مؤثر لصوت الهلاهل واهازيج الأعراس فتدخل الى ذلك القفص المربع الذي شكلوه مجموعة الجسد بالكواليس ، وتحاول الخروج منه تندفع بكل جوانبه مع مؤثر لصوت طبول سريعة حتى تنجح بالخروج . وتكمل الاحداث روية ، حيث انها امتنعت عن زوجها فطلقها ثم تعود لتفتح ذات النافذة , ملوحة لحبيبها وبعد ذلك يوافقوا اهلها على زواجها منه ينجبان طفلا يسمونه شادي ، ولكن تنشب الحرب فيذهب زوجها ويموت وماكانت ردة فعل اهل زوجها الا ان اخذوا منها طفلها , ونعتوها بأنها شؤم فيسببها مات ابنهم تصرخ الممثلة بينما مجموعة الجسد تردد : شوم شوم شؤم .

تركض يمنة ويسرة تحاول استرجاع ابنها تسمع مؤثر لصوت جرس الهاتف فتصرخ :

الو

الو

تتقدم صويها مجموعة الجسد بالكواليس ، يلبسها الممثل الكالوس الأول بينما هي تردد : الو انا زنوبيا ملكة تدمر الا تعرفوني ، فيلبسونها الكالوس الثاني وهي تردد : أنا كليوباترا الم تسمعوا بيه وفي الكالوس الذي يليه تردد : أنا الخنساء حتى اخر كالوس فلم يظهر منها سوى يدها وقد وهتها نحو الأعلى . اما مجموعة الجسد يشكلون دائرة حولها واضعين ايديهم فوقها , فتختتم العرض بصرخة عالية : لا . تتباعد وتتهاوى بشكل موحد على اثرها مجموعة الجسد .

ينتهي العرض بصرخة ارادة المرأة وانتصارها على جميع قوة الشر وكل من حاول استغلالها وقمعها والتقليل من شانها كانت الاشتغال الأبرز في سينوغرافية هذا العرض هو على الكواليس حيث تعددت استخداماتها وتعامل الممثلة عناصر السينوغرافيا الباقية متقن وكان التنسيق بين جميع العناصر السينوغرافية من ضمنها الممثلون والاضاءة والملحقات الاكسسوار والازياء والمؤثرات والموسيقى كان تنسيقة عالية وتم توظيف تلك العناصر بشكل مغاير ومدهش حيث شغلت السينوغرافيا جغرافية المسرح بشكل مبهر .

## المشهد الثالث :

تستطرد الممثلة في هذا المشهد قصص المريضات , فتروي قصة تلك المريضة التي كانت قليلة الكلام ولكن في الليل تتغير وتصرخ لانها تتذكر حادثة مؤلمة حدثت لها وهي أنها تعرضت الاعتداء فتتغير الموسيقى وتبدأ مجموعة من الممثلين بالزحف نحو الممثلة ثم ينهضون ويحيطون بها فيمسكاها ممثلان من يديها ، بينما هي تستطرد قصة تلك المريضة . وهنا يجعل المخرج تمثيلا داخل تمثيل . فالممثلة تمثل وتصور حالة صديقتها المريضة اثناء الحديث عنها وهذه تحسب للمخرج ، لما فيها من اضفاء لتحقيق متعة بصرية وجمالية سينوغرافية . بعد ذلك تفلت الممثلة من ايديهم فيتجه ممثل يدفع كالوسه إلى وسط المسرح ، يقابله ممثل أخر ثم يهز كل ممثل كالوسه مع مؤثر الصعقات الكهربائية فترة ويتوقفان ليميل احد الممثلين بكالوسه ويسحبه على شكل جثة وفي ذات الوقت تصف الممثلة شكل المريضة وهي تفارق الحياة . وهنا يمنح المخرج الكالوس استخدامات متعددة وقد انعكس ذلك على تكاملية سينوغرافيا العرض بشكل كبير وهذه بصمة أخرى يضعها المخرج في هذا العرض.

بعد ذلك تهاجم الكواليس الممثلة مرة أخرى وتشكل حولها هذه المرة نصف دائرة بمواجهة الجمهور ، وبعد ان تفشل في كسر ذلك السجن ، تخرج سكينة إفتراضية وتطعن ذلك التشكيل النصف دائري فيبتعدون عنها بشكل موحد , تنتقل بعدها الممثلة الى مقدمة المسرح وتبدأ بحوارات داخلية ( مونولوجات واستذكارية وبعد ذلك تشعر بالنعاس وتمد يدها لتسحب حبلا افتراضيا الاطفاء النورئم لتكوم وسط المسرح وتنام فيعم الظلام على الخشبة .

## المصادر والمراجع


١. أ . أ نيكست، تاريخ دراسة الدراما :نظرية الدراما من هيكل إلى ماركس ، ترجمة : ضيف الله مراد، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٠ ) .

٢. أحمد قشاورة ، الندوة المسرحية حول المونودراما في المهرجان الأول في سوريا ، منتدى المسرحيون www masraheon .com. ( الأربعاء يونيو / ٢٠٠٥ / ١ ) .

٣. أمينة العويطي ، مقدمة : جويس ستيفن ومنقبون ، ( الكويت : سلسة المسرح العالمي ، ١٩٧٣ ) .

٤. البستاني، فؤاد أفرام : منجد الطلاب، دار المشرق، المكتبة الشرقية، لبنان، بيروت، ١٩٨٦ .

٥. البعلبكي، منير : القريب المورد، قاموس إنكليزي- عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٠ .

٦. بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، ترجمة: فاروق عبد القادر ، ( الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩١ ) .

٧. جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، ط ١، ج ١ ط،( بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠ ) .

٨. حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط ١ ، (بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢ ).

٩. حسين علي هارف ، الخصائص الفنية للمونودراما اطروحة دكتوراه غير منشورة ، ( بغداد : كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ) .

١٠. حسين علي هارف ، المونودراما ، ( بغداد : دار الحرية للطباعة ، أيار / ١٩٩٧ ) .

## التوصيات :

١ - اقامة ورشات ومختبرات فنية غايتها ترسيخ دور السينوغرافيا في عروض المونودراما .

٢- ضرورة وجود مصممين سينوغرافيين مختصين في مجال المونودراما .

٣- التعرف على عروض المونودراما العالمية والاستفادة من التجارب الاخرى .

## المقترحات :

١ - دراسة كل عنصر من عناصر السينوغرافيا على حده في عروض المونودراما .

٢ - دراسة توظيف عناصر السينوغرافيا في عروض المونودراما .

٣ - الحث على تعامل الممثل مع عناصر العرض المسرحي باعتباره المحرك لتلك العناصر

٤ - علم توظيف عناصر سينوغرافية لا مبرر لوجودها على خشبة المسرح .

٣٦. نيكول الأرديس ، المسرحية العالمية ، ت : شوقي السكري ، ج ٤ ، ( المطبعة المصرية ، ١٩٦٨ ) .
٣٧. ي . م . را بوبورت ، الممثل و عمله، ترجمة: عادل كوركيس، (دمشق:دار نوافذ للدراسات و النشر، ٢٠١٠ ) .
٣٨. الين أستون ، وآخرون ، المسرح و العلامات ، ترجمة: سباعي السيد ، ( القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ب. ت ).

٢٣. عبد العزيز حمودة مقدمة ل ( ٤ مسرحيات مونودرامية ) ، تأليف : أمين بكير ، ( بغداد : مطبعة منير ، ١٩٨٦ ) .
٢٤. عبد الكريم عمرين ، (( حول الشخصية النموذجية في النص المسرحي )) ، مجلة الحياة المسرحية ،( دمشق) ، العدد ( ٦٧ ـ ٦٨ ) ، ٢٠٠٩.
٢٥. العلايلي، عبد الأله : الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٤ .
٢٦. علي احمد باكثير ، فن المسرحية : من خلال تجاربي الشخصية ، (القاهرة : مكتبة مصر للنشر، ب ت ) .
٢٧. علي عقلة عرسان ، الظاهرة المسرحية عند العرب ، مجلة الموقف الأدبي ، ع ١١٢ . دمشق : ١٩٩١ ) .
٢٨. فردب ميلت ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي حطاب ، (بيروت: دار الثقافة ،موسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ب.ت ) .
٢٩. فريب ميليت ، وجيرالد آيدس بنتلي ، فن المسرحية ت : صديق خطاب ، مراجعة : محمود السمرة ، ( بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ ) .
٣٠. قيس عمر محمد ، البنية الحوارية في النص المسرحي ، ط ١ ، (عمان : دار غيداء للنشر و التوزيع ٢٠١٢ ) .
٣١. كولين كول ، علامات الأداءالمسرحي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الأول ، ١٩٩٨ ) .
٣٢. لايوس اجري ، فن كتابة المسرحية ،ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة :مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الكتاب العربي ) .
٣٣. اللجنة اللغوية : معجم الرافدين، قاموس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٧ .
٣٤. المنجد في اللغة والاعلام ، ط ٢٢ : ( بيروت : دار الشروق ، ١٩٧٥ ) .
٣٥. نهاد صليحة ، أمسيات مسرحية ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ) .

١١. حسين علي هارف ، عناصر البنية الفنية للمونودراما ، مجلة الأقلام ، العددان ( ٥ ، ٦ أيار - حزيران ) ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥ ) .
١٢. د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب ت).
١٣. د. ماري الياس و حنان قصاب حسن ،المعجم الدرامي:مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، ( بيروت:مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧ ) ،.
١٤. د. محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، ( القاهرة : دار نهضة مصر للطبع و النشر، ١٩٥٥ ) .
١٥. د. نجم عبد حيدر،علم الجمال، ط ٢ ، (بغداد:وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، ٢٠٠١ ) .
١٦. د. يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ،ط١ ،(عمان:دار الكندي للنشر والتوزيع ،٢٠٠٤ ) .
١٧. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١, ١٩٦٧.
١٨. روجر م . بسفيلد ( الابن ) ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، ١٩٦٤ ) .
١٩. سعد أريش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩ ) .
٢٠. سكافتيموف ، أ . بيلكين ، ف . لاكشين ، تشيدون بين القصة والمسرح ، ت : حياة شرارة ، ط١ ، ( بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ) .
٢١. سمير شاكر اللبان في ماهية المونودراما ، مجلة الأستاذ ، ع ( ٢٠ ) ، ( بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد / كلية التربية – ابن رشد ، ٢٠٠٠ ) .
٢٢. سيد فيلد ، السيناريو ، ترجمة: سامية اسعد ، ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩ ) .