تقنيات أداء الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي
مسرحية (السلطة الرابعة) أنموذجا

نجوى إبراهيم قندقجي، قسم تكنولوجيا تصميم الفيلم الرقمي، كلية العمارة والتصميم، جامعة البترا

Received: 27/4/2025

Acceptance: 8/7/2025

Corresponding Author: najwakon@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 18(3) (2025) 329-342

Doi: https://doi.org/10.47016/18.3.3

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تحديد تقنيات أداء الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي، والكشف عن جماليات هذا الأداء وكيفية تداخله بين السرد والتشخيص وتعدد المستويات الدرامية في هذا النوع المسرحي الخاص. اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، حيث تمّ اختيار عرض (السلطة الرابعة) كعينة تطبيقية، والذي قُدم ضمن مهرجان المونودراما في عمان عام 2024، لأنه يمثّل بوضوح إشكالية البحث ويمكن رصد تقنيات الأداء بما يتوافق مع الأهداف بشكل موضوعي. تناول البحث تفكيك البنية السردية للنص المونودرامي، ومناقشة تقنيات الأداء التي يستخدمها الممثل لإحياء النص السردي وتعميق الأبعاد الفكرية والدرامية للشخصية، وقد أظهرت نتائج البحث أن الممثل يكسر حالة الإيهام المسرحي من خلال خطابه المباشر للجمهور، فيخلق توازناً بين التشخيص والسرد من خلال تقنيات أدائه، ويمنح المتلقي دوراً تأويلياً فاعلاً. وأكدت النتائج أن أداء الممثل في عروض المونودراما يجمع بين الطابع النقدي والتحكم في الانفعالات، متقاطعاً مع أساليب المسرح الملحمي دون أن يُختزل بها، ما يجعله قادراً على تجاوز قيود الأداء التقليدي ويضعنا أمام جماليات أدائية متجددة، تجمع بين الوظيفة السردية والبُعد الدرامي، ويعزز جمالية فن المونودراما كأداة قوية للتعبير المسرحي رغم طبيعته الأحادية.

الكلمات المفتاحية: المونودراما، الأداء، السرد، التشخيص.

Actor Performance Techniques in Monodrama Shows in Arab Theater A Study of the Play, The Fourth Estate as a Model

Najwa Ebrahim Kondakji, Department of Digital Film Design Technology, Faculty of Architecture and Design, University of Petra

Abstract

This study aims to identify the actor's performance techniques in Arab monodrama productions, highlighting the aesthetics of performance and its interplay between narration, characterization, and the multiplicity of dramatic levels in this unique theatrical form. The research uses a descriptive-analytical method, selecting the play *The Fourth Estate*, presented at the Monodrama Festival in Amman (2024), as a case study because it clearly reflects the research problem and allows for an objective examination of performance techniques in line with the study's aims. The analysis focuses on deconstructing the narrative structure of the monodramatic text and examining the techniques the actor uses to animate the narrative while deepening the character's intellectual and dramatic dimensions. The findings show that the actor breaks theatrical illusion through direct address to the audience, creating a balance between narration and characterization via performance techniques and granting the spectator an active interpretive role. The results further confirm that monodrama performance combines critical expression with emotional control, intersecting with but not reducible to epic theatre techniques. This enables the actor to transcend the constraints of traditional performance, revealing renewed aesthetic possibilities that merge narrative function with dramatic depth and reinforce the artistic value of monodrama as a powerful tool of theatrical expression despite its solo nature.

Keywords: Monodrama, performance, narration, characterization.

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مشكلة الدراسة

تحتل المونودراما، كنوع مسرحي فريد، مساحة متميزة في عالم الفنون الأدائية. وبما أنها تركز بشكل كلّي على ممثل واحد يتحمل عبء السرد بالكامل، فإن هذا النوع يتطلب تفاعلًا استثنائيًا بين بنية السرد

وقدرة الممثل على التجسيد والتشخيص، يصبح المؤدي في هذا السياق هو الراوي والشخصية المجسدة في آن واحد متجاوزاً الحدود التقليدية للتمثيل ليقدم تجربة حميمية ومؤثرة للجمهور، يتناول هذا البحث العلاقة الديناميكية بين السرد والتشخيص في المونودراما، مستكشفًا كيف يوازن الممثل بين دوره كراوٍ وأدواره كشخصيات متعددة. ومن خلال الغوص في التقنيات والتحديات والخيارات الفنية التي تشكل الأداء المونودرامي، بما يسلط الضوء على العملية الإبداعية المعقدة لخلق قصة متماسكة ومؤثرة عاطفياً باستخدام صوت وجسد شخص واحد فقط، ومن خلال تحليل نموذج بارز من المونودراما. يسعى هذا البحث إلى الكشف عن الأساليب التي يستخدمها الممثلون للانتقال بسلاسة بين الصوت السردي والهويات الشخصية المميزة، وكيف تؤثر قيود هذا النوع المسرحي على الخيارات الإبداعية، مما يثري تجربة الجمهور ويعزز ارتباطهم بالقصة المقدمة، أثارت طبيعة فن المونودراما السردية جدلاً واسعاً، وتوجّهت الدراسات النقدية إلى أن السردية الحكائية هي مطبٌ وليست آلية جذّابة، بل نوع من الوهم حول الفعل المسرحي، وهو ما يدفع المتفرّج إلى الملل، ولكن هذا الموقف الفكري من المونودراما، واعتبارها تحمل قدراً كبيراً من السردية والحكائية والروائية يفقدها المسرحة وتتجاهل دور تقنيات الأداء في إغناء هذا النوع الفني المسرحي. إن استمرار فن المونودراما على صعيد الممارسة الفنيّة، أدى إلى انتشار هذا النوع من العروض على مستوى عالمي وعربي، كما يثبت نجاحها في إقامة المهرجانات الخاصة بها

أسئلة الدراسة

ما هي تقنيات أداء الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي؟ وكيف يتقاطع السرد الأدبي جمالياً وتقنياً مع الأداء والتشخيص في عروض المونودراما في المسرح العربي؟

أهمية الدراسة

أثار فن المونودراما الكثير من الجدل حول تكامل مفردات العمل الفنّي، بحكم أحادية الأداء والطبيعة السردية لهذا الفن، ولكن من منظور الممارسة التطبيقية، فإن هذا الفن ما زال يحتل مرتبة مهمّة في منح الممثل إمكانية جديدة في مقاربة النص واستنباط ملامحه الدرامية ومقاربة مستوياته السردية بهدف تشخيصها بشكل حيّ على الخشبة. يقدم فن المونودراما تحدياً جدياً على مستوى بنية الأدب وتحويله إلى نص مسرحي؛ حيث يكون السرد تقنية أدائية قادرة على بناء عرض متكامل رغم أحادية الأداء، ليصبح الأداء السردي وتحديد ملامحه ومتطلباته مساراً جديرً بالرصد والتحديد، مما يفيد المجال البحثي لعمل كلٍّ من الممثل والكاتب لهذا الفن على حدّ سواء.

أهداف الدراسة

1. تحديد تقنيات أداء الممثل التي تبرز بنية السرد في مستوياته المتعددة في عروض المونودراما في المسرح العربي.
2. التعرف على جماليات الأداء في تقاطعاته بين السرد الأدبي والتشخيصي في عروض المونودراما في المسرح العربي.

حدود الدراسة

حدود زمانية: 2024، وحدود مكانية: عمان، الأردن، حيث أقيم مهرجان المونودراما المسرحي في دورته الثانية ضمن نشاطات مهرجان جرش للثقافة والفنون، وحدود موضوعية: دراسة موضوع تقنيات أداء الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي.

منهجية الدراسة

اعتمدت الباحثة في بحثها على المنهج الوصفي التحليلي، في إجراءات تحليل عينة البحث والتوصل إلى النتائج.

مصطلحات الدراسة

تقنيات: جمع مفردة تقنية وتُعرف بالانجليزية (Technology) وهي كلمةٌ مشتقّةٌ من (techno) و(logia) حيث (techno) تعني الفن والحرفة، وتعني (logia) الدراسة والعلم (Khader, 2019: p. 284). وفي اللغة العربية تترادف كلمة (التقنية) من حيث المعنى والمضمون مع (التقانة) و(الإتقان)، وهي من فعل "تَقن الشخص: حذِق وأجاد. وأتقن العمل: أحكمه، أجاده"، ضبطه، والإتقان هو "معرفة الأدلة وضبط القواعد الكليّة بجزئياتها" أما التقانة، فتعني تطبيق العلم "لتطوير الآلات والإجراءات من أجل تجويد الإنسان أو تحسين الظروف الإنسانية أو رفع فعالية الإنسان من وجهة ما" (Omar, 2008, p.295). أما على الصعيد الاصطلاحي فإنّها تعني التطبيقات العلمية والأساليب المختصة بالعلم والفن والصناعة في جميع المجالات التي يعيشها المجتمع الحديث وذلك لأنها ترتبط بالمجال المعرفي والتطبيقي. الأداء: وهو من فعل أدّى الشيء: قام به. كما يشير إلى إيصاله وقضاء الدين والإدلاء بالشهادة، وتأدّى للأمر: أخذ أداته واستعد له، والأداء هو التأدية والتلاوة (Academy of the Arabic Language, 2004, p101) وفي المعنى الإجرائي العام هو "سلوك إنساني يتم بقدر معين من المهارة في مجال معيّن" (Wilson, 2000, p.8)، ولذلك يحتاج الأداء إلى التمكّن والسيطرة على الأدوات والوسائل الخاصة به، ما قد يجعله مرتبطاً بقلق الإنجاز ومخاوف الفشل. وبالإنجليزية فعل (to perform) يعني "أنجز أو فعل أو أدّى أو مثّل أو عرض...أي شخص يقدم فعلاً من خلال سلوكه أو تصرفاته" (Fischer-Lichte, 2012, P.41)، وفي المسرح عندما يكون الأداء لفظياً فلا بد أنه يفرض وجود فعل يخلق واقعاً جديداً، ما يشير إلى معنى الحدث أيضاً، فالأداء سلوك ملموس وتعبير ذاتي له مرجعيته ويرتبط بالظروف المحيطة به. ومع تطوّر مفهوم (الأدائية) وامتدادها في جميع الممارسات الثقافية والإنسانية، أصبحت تعني معادلاً (للتنفيذ العملي)، (Pavey, 2022, p.57) ما ربطها بآليات تجسيد المشهدية سواء بالفعل الحركي أو الفعل بالكلمات.

المونودراما: مصطلح في اللغة منحوت من الكلمتين اليونانيّتين، (Monos) وتعني وحيد، وكلمة (Drama) أي الفعل، وهو نوع من المسرح يعني دراما الممثل الواحد، ويعتمد على مهارة الممثل الأدائية، لما يتطلبه من تقمّص لحالات متعددة في أمكنة وأزمنة متنوّعة (Elias, M. & Qassab Hassan, H, 2006, p. 49) والمونودراما في المعنى الإجرائي العام هي "مسرحية يؤديها ممثل فرد، بإمكانه تأدية عدة أدوار. تركّز المسرحية على وجه شخص واحد، وتتقصّى حوافزه الحميمية؛ الذاتية أو الغنائية" (Pavey, 2009, p. 34).

الإطار النظري: فن المونودراما بين السرد والتشخيص

في العودة إلى الجوقات الطقوسية في المسرح اليوناني، حيث بدأت الدراما أولى إرهاصاتها في القرن الخامس قبل الميلاد مع الممثل الأوحد (سيثبوس) كما يثبت التأريخ المسرحي، كان عليه أن يمسك بالأقنعة لتجسيد تعدد الشخصيات، وتنخرط معه الجوقة الواقفة خلفه، حيث أصبح من الممكن إبراز العنصر الدرامي من خلال المواقف والتعبير عنها بالحركة والحوار ما بين قائد الجوقة والممثل، والذي عادة ما يكون هو الشاعر نفسه. وعند دخول الدراما اليونانية إلى روما في القرن الثالث قبل الميلاد، كان الممثل يتحاور إيمائياً مع أفراد الجوقة مؤدّياً أدواراً وشخصيات درامية بشكل صامت، ما يُظهر أن بذور المونودراما الحديثة قد زُرعت آنذاك على اختلاف أشكالها وتقنياتها الأدائية (Akkash, 2012, p.28-27).

لم تظهر المونودراما بشكلها المكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التي بدأت تجتاح أوروبا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وإن كنا نلمح جذورها في مشاهد بطل المسرحية اليونانية التي يتفرد بمقاطع سردية طويلة، ولكن الكاتب اليوناني حرص على الحديث الفردي في إطار جماعي، حيث كانت الجوقة تتدخل بالتعليق والجدل مهما طالت المقاطع السردية من قبل الممثل الواحد، فكانت هذه الحوارات مع المونولوجات

الدرامية بمثابة آلية لاستبطان الفردية الذاتية وربطها بالحركة الاجتماعية، مما "أقام جدلاً نامياً دراماً وحقيقياً بين القيم الثابتة التي يمثلها الكورس، وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذي يمثله البطل" (Saliha,1997, p163)، كانت البداية الحقيقية لبروز المونودراما كشكل أدبي درامي مع مسرحية (بيغماليون) للفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو 1760، مواكبة الفكر الرومانسي، ثم جاء المسرح الواقعي كامتداد للفكر الثوري التحرري، الذي عارض النزعة الفردية، واعتبروا خلاص الفرد من خلاص الجماعة، وبرز الجدل بين الفرد والجماعة في الشعر وقصائد المونولوجات الدرامية التي برع فيها الشاعر البريطاني (روبرت برونينغ). ومع بداية القرن العشرين وظهور التعبيرية الألمانية حضرت المونودراما على خشبة المسرح مع مسرحية الكاتب الروسي أنطون تشيخوف (التبغ)، وفي النصف الآخر من القرن، اهتم المسرح العبثي بها، لعرض رؤيته العبثية حول عزلة الفرد واليأس الإنساني وانعدام التواصل والحلول لاجتماعية، كما جاء في كتابات الأديب الأمريكي يوجين أونيل 1916 (قبل الإفطار)، وفي فرنسا جان كوكتو (الصوت الإنساني) 1930، و(المستهتر الجميل) 1940، ثم أعمال الكاتب البريطاني صموئيل بيكيت المونودرامية مثل (شريط كراب الأخير)، و(الجمرات)، و(الأيام السعيدة)، وغيرها (Saliha, 1997, p. 170).

جاء تنبّه المسرحيين العرب إلى المونودراما مع ثمانينات القرن العشرين، إثر اطلاعهم على حضورها في بعض مسارح العالم، بعد انحسار موجة العبث أو ما يطلق عليها مسرح اللامعقول وكثير من مؤثّرات بريخت[1]، وحسب المراجع فإن المحاولات العربية كانت مع المغربي عبد الحق الزروالي في مطلع سبعينيات القرن الماضي، وفي مصر عندما قدمت مونودراما (ومن العطس ما قتل) عن قصة تشيخوف (موت موظف)، للكاتب أمين بكير، وأخرجها وأدّاها أمين أحمد راتب في موسم 1979-1980، ثم طُبع العمل مع ثلاثة نصوص أخرى في بيروت، وفي سوريا كانت تجربة المخرج فواز الساجر في أواخر السبعينيات، مع أسعد فضة في (يوميات مجنون)، عن قصة للكاتب الروسي غوغول، ثم جاءت كتابات ممدوح عدوان (حال الدنيا) التي مثّلها زيناتي قدسية، وتوالت نصوص أخرى، (القيامة) و(الزبال) و(آكلة لحوم البشر) (Al-Dayah, 2010, p.55-56).

مازالت المونودراما تجتذب المسرحيين العرب منذ السبعينات وحتى اليوم، وقد يعود ذلك إلى الدافع في إيجاد نظائر من الأشكال الدرامية الشعبية في مواجهة تلك العالمية، حيث "الراوي الشعبي الذي يقص قصة وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين تنظير لشكل المونودراما الغربي، ولهذا يجد هذا الشكل هوى في نفوس الشباب المؤلفين والمخرجين" (Al-Sayed,Al Furja magazine web, 2023)، ولا شك أن الراوي الشعبي والممثل المونودرامي يختلفان جوهرياً من حيث البنية السردية وتقنيات الأداء، رغم تقاطع أو اشتراك الكثير من المفردات، ليس البحث بصدد استعراض مقارناتها، ولكن يمكن وضع أهمّ الملامح التي وردت في الدراسات العربية، حول فن المونودراما في النقاط التالية:

1. الطابع الفردي في الخطاب المسرحي، نتيجة أن المونودراما تقوم على تمثيل المنظور الأحادي، لعدم وجود حوار حقيقي بين شخصيات عدّة، وهو برأي بعض الباحثين يؤدي إلى تشكيل جدل زائف وخالي من التنوّع بسبب انعدام الجدل الذي يقيمه الممثل مع نفسه (Saliha, 1997, p.171).
2. الأثر العاطفي على وجدان المتفرج، نتيجة تأثير حضور الممثل الواحد طوال العرض، ما يخلق نوعاً من التعاطف، يغلب الجانب الفكري والنقدي لديه، ويزداد هذا الأثر مع قدرات الممثل الفذّة، وهي متطلبات فن الأداء المونودرامي.
3. الحالات التعويضية عن العروض المسرحية المكتملة، نتيجة العلاقة الوثيقة بين الاتجاه إلى المونودراما والظروف السياسية والاقتصادية والفكرية، فهي تمثّل عامل توفير اقتصادي ويمكن تنفيذها ضمن إمكانية مادية أقل من المسرحية العادية.
4. الاعتراف بأنه نوع درامي وتكريس العرض المونودرامي من خلال الظواهر والنشاطات المسرحية، مثل

المهرجانات الخاصة به في بلدان عربية عديدة، وإقرار مسابقات للتنافس في كتابة النص المونودرامي.

5. التحديات الأدائية، التي تواجه ممثل المونودراما تجاه متطلبات الأداء السردي وصعوبة الجذب تجاه أدبية السرد وآليات الخروج عنه، في تناوب ما بين الانغماس والإيهام والتغريب، ما يجعل حدود التشخيص والشخصانية والروي واهية وملتبسة.

المونودراما والبنية السردية

لا شك أن السرد يعود في جذوره إلى الأدب، ولكن عناصر السرد تكاد تكون واحدة من حدث وشخوص وزمان ومكان وحوار وغيرها، ولذلك ما نجده في سرد الرواية، يحضر أيضاً في الأنواع الأخرى سواء في السرد الواقعي أو التخيلي، كما في المسرح والسينما، بدأ علم السرد مع الشكلانيين الروس، ولا سيما فلاديمير بروب[2]، ذلك لأن "علم السرد أو السردية دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية. وذلك ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته" (Manferd, 2011, p.7)، ومن هنا أخذ السرد أشكالاً مختلفة ذهبت إلى ما بعد الأدبية النصّية، فقد اشترط بعض الباحثين البنيويين مثل بارت[3] وغريماس[4] وتودورف[5]، أن يتضمن موضوعاً متصلاً ويشكّل كلاً متكاملاً، لتجنب رواية سلسلة اعتباطية من الوقائع، كما يمكن استعمال الوسائط السردية المتنوعة للعرض، قد تكون شفهية أو مكتوبة أو صور متحركة أو موسيقى، يعتمد النص المسرحي -شأنه شأن نصوص الأدب والأجناس الأخرى- على عدّة أزمنة داخل البنية الدرامية، وفي مجمل النصوص المونودرامية، تعتمد أبعاد الزمن بين الماضي والحاضر. وتتنوع أزمنة النص المونودرامي وفق نظريات السرد التي تحدد طبيعة النص الأدبي بعدة عناصر مكونة البنية السردية وهي عناصر تسهم في تشكيل النص الأدبي عموماً من رواية أو مسرحية، ومن هذه العناصر:

1. الحكاية (Fable): أي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني حول شخصيات من نسيج السارد.
2. السرد (Narration): وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص.
3. الخطاب (Discourse): وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد والتي تشكّل ملامح حكايته.

وتقسم النظريات السردية طبيعة الزمن إلى مستويات تخص الماضي والحاضر، وقد تطال المستقبل. أما طبيعة الزمن من حيث السرعة والبطء، فإنها تتوزع على عناصر في داخل النص المونودرامي، يقوم الأداء وتقنياته بإبرازها، وتحديد ملامحها (Al-Shabibi, 2013, p.49)، وفي بنية المونودراما السردية، تسود عناصر تقليدية. إن الحدث يجري بين الماضي والحاضر، ويتم تحطيم الحكاية إلى نثرات تشكّل مقاطع تقوم على العالم النفسي المتداعي في انكساراته وأزماته، تنتج هذه البنية مستويين: الأول هو الحكاية، والمستوى الثاني هي الانفعالات التي تنشأ عنها. وفي تقاطع مع الفن المسرحي في إطاره العام، المستوى السردي ومستوى الأداء المُعبّر عنه تبرز خصوصية بناء الخطوط السردية في العرض، وثنائية الماضي والحاضر، والاختلاف عن المعمار الدرامي الكلاسيكي الذي ينتقل من البداية إلى الوسط إلى النهاية، كما وصفه أرسطو ويلتقي مع "البناء الدرامي البريختي الذي يعتمد تجزئة النص إلى حلقات يصل ما بينها السرد" (Hilton, 2000, p.289)، يبدأ بناء مستويات السرد، عندما تبدأ الشخصية بحكاية قصتها، خالقة سرداً ضمن سرد، وليصبح إطار السرد كما يقول لابوف "السارد يدافع عن القابلية لقول القصة ويعلق على دروسها وأغراضها ورسائلها" (Manfred, 2011, p.70) ما يلتقي مع الدوافع الدرامية لفعل الشخصية، ليكون بمثابة موضوع القضية السردية، حيث الأسلوبية التي تتأسس على أصناف مستنبطة من التلفظ، أحد العناصر الارتكازية في تقنيات التشخيص.

الشخصية المونودرامية

في فن التشخيص وبناء الدور الدرامي، يبرز التباين في آليات التجسيد بين الانغماس والمعايشة التامة مع الشخصية، وهو ما نظّر له ستانيسلافسكي[6] بما يسمي فن المعاناة، وبين بريخت الذي عارض مبدأ

الإيهام في تجسيد الشخصية ودعا إلى وجهة نظر اجتماعية نقدية عن بعد، ما أسماه التغريب. وهذا لا يعني أن مسرح بريخت الملحمي يرفض التجسيد بالمطلق، ولكنه يشترط أن "حركة الفعل فيه تنتقل إلى صيغة الماضي فلا يطابق الممثل بين ذاته وبين الشخصية، ولا يوجد إيهام في هذا المسرح، وفيه يتم الابتعاد عن المعايشة" (Sourina, 19974, p.57)، وهذا ما عزز جانب الممثل -الراوي، الذي يقترب من الشخصية دون أن يذوب فيها، لتأتي دلالات فعل الشخصية على إبراز خصائص البيئة والقوى الاجتماعية التي تبرز الشخصية، مع التحفظ على إبداء المشاعر كي يتمكّن المتفرج تقييم سلوك الشخصية، لا أن يتعاطف معها، وهي تقنيات أدائية يتخذ فيها التمثيل طابعاً روائياً، في مراجعة التقنيات وسمات وخصائص الأساسية الخاصة بالتمثيل في المسرح الملحمي، والتي يحصرها الباحث المرزوك باختزال، نرى فعل السرد لدى ممثل المونودراما يحقق بعضاً منها، مثل كسر الجدار الرابع ليقوم تجسيد الشخصية بفعل التقديم أو التعليق عليها، وعرض الحدث كأنه تجربة في خط بياني، ما يستلزم أحياناً العودة نحو الزمن الماضي أثناء السرد، وتبادل الأدوار حين يستلزم فعل السرد تجسيدها، وإيصال مضمون الشعر بالنثر الاعتيادي، ولا سيّما عندما يكون النص باللغة العامية، ما يساعد على التغريب، بدءاً من البنية النصيّة ((AL-Masrzouk, 2023, p107-108)، يعدّ المستوى الرمزي أحد ملامح النص، بتكثيف ملامح الشخصية، ولذلك أفعالها التي يقترحها النص هي ليست أفعالاً تقليدية، ويتم خلق سياق مسرحي مقنع لها، والمسحة الواقعية لا تعدو أن تكون إلا مبرراً درامياً هشّاً، يجب النجاح باختراقه على مدى البناء السردي للعرض (Ahmed, 2004, p.56) وعلى اعتبار أن الفن تعبير مجازي عن الحياة، فعليه أن يوحد بين العام والخاص، وهذا هو الشرط الأساسي للفن الواقعي.

إذ يولد العام على قاعدة الخاص ويحتوي الخاص على العام، تقول المعادلة المزدوجة عند دانتشنكو[7] إنه يجب أن تكون قاضي اتهام للشخصية، وعليك بنفس الوقت أن تعيش مشاعرها" (Sourina,1997, p.102-103) وهي تكشف عن جدلية حياة الممثل في الشخصية وعلاقته بها كمؤدي، أما الموجه والمحدد لهذه الوحدة المتناقضة فهو الخصائص الدرامية، والخصائص الأسلوبية للمخرج، في التفريق بين العام والخاص، باعتبار العام مقرراً لأسلوب التشخيص، والخاص مقرراً لأسلوب المعاناة.

الأداء السردي المونودرامي

يقوم الفعل المسرحي ببناء حدث العمل الدرامي، وهو يأخذ آليات مختلفة للتجسيد والتشخيص، وقد ميّز أرسطو بين محاكاة الفعل بالفعل أو بالرواية عنه، أي أن هناك فصل بين الأداء الذي يجري خلال زمن العرض، وبين استرجاع حدث أو حالة من الماضي، بينما الدراسات النقدية ميّزت بين مستويات ثلاثة للسرد والروي (Elias, M.& Qassab hassan H, 2006, p. 248-249):

1.المضمون الذي يشكّله تتابع الأحداث.

2.الشكل أو القالب للسرد الشفوي أو المكتوب.

3.فعل السرد أو القص عبر الأداء كممارسة إنسانية.

وفي فن المونودراما، تتكاتف مهمّات السرد على الشخصية، وتتمركز في التقنيّات الأدائية المتراوحة ما بين هذه المستويات؛ نقل الأحداث وتتابعها، واختيار الأساس الذي يسمح باتباع التحوّلات الأدائية، وفعل الرَوي أو الإخبار الذي يأخذ طابعاً تشخيصياً مهما حاول ممثل المونودراما تحاشيه، يمثّل السارد الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي. وفي تعريف السارد هو "الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصاً في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه" (prince,2003,p.158)، وهو أيضاً "الوسيط الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي أو المسرود له، وهو الذي يرتب العرض، وهو من يقرر ما الذي يجب أن يقال، وكيف يجب أن يقال، خصوصاً من أي وجهة نظر، وبأي تسلسل، وما الذي يجب أن يترك" (Manfred,2011,P.70)، في الاعتماد على

مقولة أن الفعل هو لغة المسرح ومادة فن الممثل، حيث يولد الفن المسرحي في العلاقات ويظهر في الأفعال , (Zakhava,1997, p. 201)، فإن فعل الممثل في فن المونودراما هو روايته وإخبارنا، بما يحدث أو حدث لشخصه الشخصية ليصبح فعل السرد هو الفعل الدرامي، الذي يجسد علاقات الشخصية والمواقف التي مرّت بها في ازدواجية فعل التشخيص وفعل السرد، ومن هنا لا يمكن للسارد إلا أن يكون واعياً بذاته، وعلى علم بأنه يقوم بالسرد، يبحث ويعلق على عمله السردي، وليكون انحياز السارد الذي يطلق عليه في مصطلح السرد (tone) بمثابة "موقف السارد نحو المسرود أو الوقائع والمواقف المعروضة كما يبدو بجلاء أو خفاء من خلال سرده أو سردها. والموقف قد يعتبر وظيفة للبعد" (Prince, 2003, P.234) وهو ما يُحيل إلى الأداء السردي المتباين والتمثيل الدرامي الذي يقدم الوقائع كما تحدث مباشرة على المسرح، بينما في فعل السرد، تأخذ تقنيات الأداء على عاتقها بناء الجدل الدرامي بين الحوار والسرد، وسردية الحوار الداخلي بين الأنا والـ(هو)، وبين الشعور واللاشعور، والفعل النفسي الداخلي مع الفعل الحركي الخارجي، وغيرها من الثنائيات التي يواجهها الممثل السارد في فن المونودراما، على مستويات السرد، وتجسيد تعدد الأصوات. وكل هذا يأتي في فعل مقاومة الممثل لأحادية السرد بواسطة تقنيات الأداء.

الإطار التطبيقي:

تقنيات أداء الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي، مسرحية (السلطة الرابعة) أنموذجاً

للوقوف على تقنيات أداد الممثل في عروض المونودراما في المسرح العربي، قامت الباحثة باختيار مسرحية السلطة الرابعة كأنموذج تطبيقي وذلك لأن العينة كانت ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته، ولإمكانية رصد تقنيات أداء الممثل من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً، ولمشاهدة الباحثة لها وتكوينها رأياً خاصاً عنها.

قدم العرض التونسي السلطة الرابعة في مهرجان المونودراما المسرحي في دورته الثانية، من 7/27 وحتى 2024/8/1، في عمان ضمن نشاطات مهرجان جرش للثقافة والفنون، وقد حاز العرض على جائزتين: جائزة أفضل ممثل، وأفضل إخراج، العرض من تمثيل الفنان خالد هويسة. وشارك في تأليف النص: عبد القادر بن سعيد، وخالد هويسة، وناجي الزعيري، والإخراج: عبد القادر بن سعيد.

الحكاية والموضوع

يبرز موضوع المسرحية دون مواربة، كما يأتي في العنوان السلطة الرابعة، ويتم تأكيده في علانية مطلقة في المشهد الاستهلالي للعرض، في وقفة بطل المسرحية وهو يؤدي القسم الصحفي، مُتعهّداً فيه باحترام مهنة الصحافة ونقل الخبر بكل صدق وأمانة، وعدم الخضوع لأي ابتزاز، ليكون الضمير المهني هو الحارس الأمين لنقل مشاغل الناس وهمومهم بكل نزاهة. ومن هنا تبدأ حكاية المسرحية وشرارتها، حياة الصحفي علي الشامخي الملقب بالدكتور والبالغ من العمر 63 عاماً، كما يرويها لنا، لنتعرف على بداياتها ومراحل تحوّلاتها من خلال السرد الذاتي، المتنقّل بين الماضي، واللحظة الآنيّة للعرض.

ينتمي علي الشامخي إلى جيل الفكر اليساري الثائر المؤمن بأفكار الاشتراكية والحالم ببناء مجتمع حضاري قائم على العدالة الاجتماعية والمساواة الإنسانية. أثناء دراسته الجامعية، كان متمرداً يشارك في المظاهرات والإضرابات، مقاوماً لكل أشكال القمع التي تعرض لها مع زملائه في الجامعة المطالبين جمعاً بعدم قمع حريّات التعبير. ويبدأ التحوّل الأول في حياته عندما يغادر بلدته نحو العاصمة ليمتهن الصحافة بدافع الشهرة والنجومية، مُغترّاً وطامعاً بمكانتها الاجتماعية من جهة، ومؤمناً بتأثيرها في الشأن العام وصنع القرار، وقدرتها على الإطاحة بالأنظمة والحكومات من جهة أخرى، معتبراً أن "الصحافي أقوى من السياسي"، ما يشير بشكل خاطف إلى الرؤية اليوتوبيّة وهشاشة الأرضيّة الفكريّة لدى المثقّف اليساري، وربما إلى نوع من البراغماتية المتخفيّة، ما يدعو للتشكيك حول طبيعة هذه المبادئ، ومدى عمقها وصدقها ومصداقيتها.

ويأتي الواقع الصحفي الصادم في أولى تجاربه الكتابية، حين يقترح على رئيس تحريره، مواضيع جادة عن

إشكاليات تراجع دور المثقف والشباب في التنمية المجتمعية والحياة السياسية، ولكن رئيس التحرير يرفض مقترحاته، ويكلفه بكتابة تقرير ميداني عن عيد الحب، ورغم أنه يقوم بالتحقيق مكرهاً، إلا أنه يُنشر من دون ذكر اسمه، وتنتهي محاولاته لمعرفة السبب في المطبعة إلى نتيجة عبثية غير مجدية، ليدرك أنه في عالم لا يعرف المبادئ والقيم، تلك التي حلم بخطّها على صفحات الصحف، وبهذا تكون مواجهته المهنيّة الأولى عند مفترق الطرق بين الخنوع للواقع الصحفي أو رفضه والتمرّد عليه.

ويسمع الشامخي ما يؤكد هذا الواقع المرير، حول ثمن الالتزام الأخلاقي للمهنة، من أحد الصحفيين الشرفاء والناشطين في حقول الإنسان، الصحفي شرف الدين الزموري الذي تعرّض للاعتقال والتعذيب والتجويع والتهجير، جرّاء فضحه آليات الفساد، شارحاً مدى تجذّرها في البنية المجتمعة، بسبب تورّط وتشارك مختلف السلطات والطبقات في حماية مصالحها، ما يتعارض بشراسة مع صوت الحق والحقيقة، ويستوجب كتمه. واجه علي لاحقاً مصيراً مشابهاً من المضايقة الأمنية والتحقيق والعقاب والحرمان الوظيفي، عندما عمل على ملف "معضلة شركات التسوّل في بلد السياحة"، ليتهم بالخيانة وتشويه صورة بلده واقتصادها، وهنا يعود ليعيش الصحفي الفقير والمُعدم، أزمة التمزّق الأخلاقي وبشكل حاسم، بين الاختيارات وأثمانها، ويستيقظ الإغراء القديم بالشهرة والمكانة الاجتماعية والمال، ويتقارع مع ضميره، ليختار السير مع التيّار والاستسلام، كما نشهد ذاك التحوّل الجذري، في إحدى السهرات الفارهة، بحضور أناس مرموقين، من أصحاب السلطة والمال والأعمال، حيث يتشدّق مصافحاً بحرارة أحد الوزراء، مباركاً له ولجناب الحاكم الاعتراف الدولي بتونس، بلد حقوق الإنسان والمؤسسات المدنية، ويتنقل بين شخصيات السهرة متلوّناً ومتحذلقاً، بعد أن اتخذ قراره "هذا هو المكان الذي يجب أن أكون فيه"، وينتهي المشهد وهو يرقص مخموراً، في كناية عن تغييب العقل والتماوج مع التيار، ليعلن انتمائه للطبقات العليا، في خدمة الحزب الحاكم، وتحت شعار "من أجل المصلحة العليا"، يصبح خادماً مأجوراً، كاتماً صوت الضمير الحيّ الذي يعود ويخرج من أعماقه، ويوقظ فيه صراعاً لا يستكين، ويتابع حياته المهنية مع هذا الخيار، كما يتجلّى في مشهد لقائه مع صديقته أماني الغائبة منذ سنوات، والتي لا تصدق التحوّل الذي وصل إليه، وهي تقرأ ما يكتبه من تضليل في تبرير الفساد والتغطية عليه. ولكن في النهاية، تأتي الثورة على هذا الواقع المأزوم والمشوّه، والذي يبدو علي الشمخي أحد رموز فساده وأدواته، ولهذا يصاب بالرعب عند سماع الخبر، ويسرع للتأكد أن ملفاته القديمة التي تدينه قد أُتلفت، ثم يستعد لاستقبال هذا الحدث الجلل للتغيير، ويهمّ بالاستعداد للانخراط فيه. يواجهنا علي الشامخي في نهاية العرض، مختفياً وراء نظارته باسماً، ويدفعنا نحو التساؤل: إلى أين ستتجه بصيرته هذه المرة؟ وهل استيقظ ضميره المهني الملتزم الغافي منذ سنوات، أم أن انتهازيّته تودّ الركوب على الحالة الثورية تماشياً مع التيار مرّة أخرى؟

الشخصية والبنية السردية

قدم العرض تحولات حياة علي الشامخي ضمن خطوط سردية شكّلت مستويات دراماتورجية، تمثّلت على المستوى الخارجي في صراع الصحفي الشريف مع حقائق الواقع المشوّه، وعلى المستوى الداخلي في صراعه مع ذاته، وتمزقه في رحلة البحث عن حقيقته الإنسانية وما تمليه من فعل، سمحت هذه المستويات برؤية بانورامية للموضوع المطروح، عن ذاك التواطؤ ما بين السلطة الرابعة والسلطة الحاكمة، وسيادة القلم المأجور بعد تخدير الضمير المهني، وخنق كلمة الحق والحقيقة، واندحار الفكر اليساري وإفلاسه وتفريغ معناه، أمام الفكر الشمولي الفاسد، مما فجّر ثورة الحرية والكرامة التونسية، في ديسمبر 2010، وأصبحنا أمام واقع جديد، ومن أهم مميزات بنية النص المونودراما هو الخاصية اللغوية والزمنية، بينما تتراوح الشخصية بين الذات والموضوع، وبين الحضور والغياب، والتي نرصدها بقوّة جلية كما التالي:

1. الخاصية اللغوية: يسمح انتماء الشخصية للطبقة المثقفة في تناوب اللغة بين الفصحى والعامية، وكانت المواضيع تفرض الاختيار المفردات. وهو مبرر لدى هذا الصحفي الذي يخبر صديقته أماني عن علاقته

مع كتب محمود درويش وسميح القاسم ونزار قبّاني، كما تأتي العناوين المقترحة من قبل رئيس التحرير، يخبرنا بها مثل "إشكاليات تراجع المثقف في التنمية الثقافية والسياسية" أو "تراجع اهتمام الشباب بالحياة السياسية". ولكن العامية هي لغة العرض، لتأكيد حداثة الموضوع، وبناء جسر حيوي مع الفرد، كما لعب هذا التضاد مع الفصحى علاقة التجاور والتسلسل التي تقام بين وحدات المعنى.

2. الخاصيّة الزمنية: يحقق العرض المستويات الزمنية التي تخص فن السرد المونودرامي، بين الماضي والحاضر، فالسرد لا ينفصل عن حركة الشخصية ضمن إطارها الوجودي. تدفع العزلة والمواجهة الذاتية للشخصية أمام المرآة بالتدفق والتداعي حول تحوّلات حياة الشخصية منذ البدايات وصولاً إلى لحظة السرد الحالي، تاركاً المستقبل في سياق التساؤل أمام المتلقي ليحسمه بتنبؤاته وتأويلاته، كما نوّهنا حول نهاية المسرحية. حمل النص الزمنية بوضوح عبر التقطيع بين المراحل المتعاقبة، سواء تداعت جميعها في الماضي أو بالتناوب مع الحاضر، حيث تبدو الفواصل بينها، نوعاً من التأكيد والإضافة على المعنى، بينما يُسرد تاريخ الشخصية في خطوط متنامية، تتقاطع مع خط متوازٍ هو السرد الآني لها. من خلال التعدد الزمني، كنا مع علي الشمخي منذ أن تعرّف على الفكر والفلسفة، وتوالت أحلامه ليصبح صحفياً، ثم إعلام والده وانتقاله للعاصمة بحثاً عن فرصة يسعى إليها، واصطدامه بالواقع المهني، وتحوّله في التنازل عن مبادئه.

3. الشخصية بين الذات والموضوع: تمّ الاشتغال على نص كتبه الصحفي والكاتب ناجي الزعيري، مستوحى من تجربته المهنية، وتمركز العمل الدراماتورجي حول ما يناسب بناء الشخصية مع الطرح الفكري للعلاقة بين الشخصية والموضوع، حيث تنمو الشخصية وتجسّد تحولاتها تبعاً للموضوع، وليس لطبيعتها الفطرية وطباعها الذاتية، ليكون تطوّر الشخصية مرتهن بانعطافات الموقف التي يبنيها النص، بما يعبّر عن وجهة نظر المؤلف تجاه المجتمع، وتصبح شخصيات العمل الدرامي انعكاساً لشخصيات تحمل أهدافاً محددة توافق الرؤية الفكرية في ثنايا النص.

أخذ هذا المسار أشهرا طويلة من العمل المتفاعل بين صاحب الفكرة التأسيسية للتجربة والنص الزعيري والمخرج وبمشاركة الممثل أيضاً، بهدف الذهاب إلى ما وراء الذاتية الصرفة للشخصية المؤداة، ومواجهة السردية من بنية النص ومقاربته للموضوع، ومن خلال الانفتاح على المسار الوسيط بين السرد الموضوعي والتشخيص الذاتي، حيث يمكن للمثل أن يؤسس من خلال فردانيته نظرة نقدية تجاه المجتمع، وهو ما يقوم عليه مفهوم الشخصية الدرامية، والازدواجيّات التي تمثلها بين الفعل ودلالته.

4. الشخصية بين الحضور والغياب: لا تتوقف المواجهة الذاتية التي يتحداها الشمخي بمفرده أمام مرآته، بعد أن قدحت الشخصية شرارة السرد، ليقف بعدها متوجهاً إلى الصالة، ليكون المتلقي امتداداً لصراعاته في تدفق فني كثيف المشاعر والدلالات، وهو أمر نابع من طبيعة الفن المونودرامي من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة، تلج إلى وجدان المتفرج طوال العرض. يبني هذا التداعي العملية الدرامية من خلال استحضار الشخصيات الغائبة وإعادة تمثيل التحاور معها، دون التدخل في خصائص الشخصية، بما يُسمى السرد الحواري (Dialogic Narrative)، وهو سرد بوليفوني بين عدّة أصوات، ووجهات النظر تعكس أشكال وعيّ متعددة دون الانحياز لإحداها، حيث تتحاور الشخصية مع غيرها في أدنى دلالتها وإدراكها. يصبح الممثل المونودرامي هو المرجعية بالنسبة للعالم المُجسّد على الخشبة، مثلما استحضر الشمخي والده والمحقق ورئيس التحرير وصديقه الذي يعرّفه على الصحفي شرف الدين الزموري، وقد تحاور الشمخي مع شخصيات عديدة دون أن تتكلم خلال السهرة التي أعلنت شخصيّة الشمخي تحوّلها الجذري تجاه الحياة، ولهذا لن يكون من المهم ردة فعل الشخصيات الأخرى، وكان لشخصية أماني أكثر من استحضار وحوار لدلالتها في وجدان وتاريخ الشخصية، فهو الحب الأول والضمير المستتر والمراقب لما حلّ به من انحدار في الأخلاق والسلوك، تشكّل مستويات (السلطة

الرابعة) تحدّياً جدياً لممثلها، وتتطلب مهارات أدائية تكيّفية وحيوية تتسم بالمرونة في الانتقال والتحوّل الآني بين الشخصيات وحالاتها التجسيدية، وليس مستغرباً خيار خالد هويسة وهو ممثل تلفزيوني وسينمائي معروف العودة بعمل مونودرامي بعد غياب استمر لسنوات عن الخشبة المسرحية.

الأداء السردي وتقنيات التشخيص

استطاع الممثل خالد هويسة أداء جميع تحوّلات الشخصية الساردة، والانتقال فيما بينها، بكل سلاسة ومرونة وحيوية، معتمداً الانسيابية والتلقائية، والتلوين الخفيف في الأداء الصوتي، والرشاقة الحركية المحدودة ضمن الضرورة الدرامية، ويمكن تناول تفاصيلها في المحاور الثلاثة التالية:

أولاً: الأداء الصوتي

وُظفت اللغة لتقوم بوظيفة الترابط في الدلالة والمفهوم، وهو تعبير عن أهم استعمالات اللغة في النص المسرحي بالنظرة إليه ضمن علوم الاتصال والأعمال التخطيطية ذات الغايات والأهداف، حيث يعمل النص ضمن مجالات النحو والدلالة والتداولية. برزت في هذا السياق جماليات اللهجة التونسية، وما تحمله من جِرس ورَطن موسيقي، ولا شكّ أن هذا يبدأ من التقنية الكتابية للنص، مثلما جاء في تدفق الكلمات المنفردة على شكل سجع نثري، أدّاها هويسة في توازن بين المعنى والنغم الفونيمي للكلمات.

مثالاً في سرده لما يحدث للمقالات التي تحكمها أقلام الرقابة الحمراء فهي "تنقص... تتشلك... تتشولق... تتفتفت... تتغير... تتغبر... تتخدر... تتحندر... تتخزن... تتجمد... تتحدد... تتلكمت... تتزلبط... تتلبط... تتكمش... تتفرعس... تتعفس...".

يتبع الممثل في مسار التشخيص إحدى الصيغتين للأداء: إما أن تكون بصيغة (الإنشاء) أو بصيغة (التقرّب)، في الخيار الأول يذهب أداء الممثل نحو تغيير حركاته وتصرفاته وصوته لتأسيس هوية الشخصية وملامحها، وهي ترتبط بشكل ما مع منهجية ستانيسلافسكي في الاندماج بالشخصية، وهو ما ابتعد عنه الشمخي في أدائه. فإن الممثل يعتمد تقنيات الجسد بحركاته وإيماءاته في تجسيد الشخصيات التي يتجوّل بينها أثناء تحولات الأحداث، حيث تقترب الشخصية نحوه، بدلاً من الرحيل إليها. وهذا ما نلمحه في أداء علي الشامخي في تجسيد شخصيات حياته، فكان تغيير بالصوت، فبين صوته الأجش والمخنوق وطبقة صوتية أخرى مغايرة أخذنا نحو التعرّف على هذه الشخصيات، وكأنه يخبرنا عنها، باستحضارها من خلال أداءات صوتية محدودة التمايز، مبتعداً عن الكليشيهات الأدائية مثل مشهد الاستجواب الذي جاء هادئاً، على غير عادة ما تُقدم بها هذه المشاهد، ليعتمد التوتّر في الإيقاع الداخلي، ومانحاً سردية النص الأولوية في خلق العلاقة معها، وفهمها ضمن البناء السردي للعمل.

ثانياً: الأداء الحركي

استطاع هويسة باختزال أدائي يمتاز بالشجاعة والثقة أن يؤدي كِبر العمر، من خلال مفردات بسيطة، ولكنها متقنة، كانت انحناءة الظهر الخفيفة، وخطوات المشي المرتخية، والصوت الأجش المكتوم، كافية لجعل التمايز واضحاً، مع أداء المراحل العمرية المبكرة، عند الخروج عن الشكل الأدائي الذي أرسى له بإحكام في الربع الأول من وقت المسرحية، ما جعل الانتقال بين مستويات الأداء مقنعاً على طول العرض، كما اعتمد الممثل أحد المبادئ العملية على مستوى تطبيق الأداء التغريبي من خلال الجستوس أو الإشارة الحركية الدالة. ظهرت على المستوى السردي عند كل انتقال زمني، يقوم الممثل تغيير بعض القطع من ملابسه، إضافة إلى حركة تسوية شعره، ليعلن عن رواية تحوّل جديد للشخصية، وعلى المستوى الدلالي، رفع اليد عند قسم لمهنة الصحافة، ليبقيها مرتفعة أثناء تسلّمه لها، طوال لقائه مع الشخصية الصحفية الشريفة في نادي الصحفيين. أما ما أجبره على إنزال هذه اليد توافقاً مع المعنى لاحقاً، فهو السقوط الأخلاقي الذي أخبره إياه عن حال الصحفيين والصحافة في البلد، وهكذا يستخدم الفعل الحركي والإيمائي والإشاري، كعنصر تأثيري تغريبي، يساعد اللغة على تأسيس وبناء الرسالة الأيديولوجية، وهو جوهر ما تستند إليه نظرية الجستوس.

ثالثاً: الأداء الحواري

قام الممثل إلى جانب تمثيل شخصيته الرئيسية، بتجسيد الشخصيات الأخرى الغائبة الحاضرة، في حوارات ثنائية، دون أن يذهب بعيداً في التقمّص التشخيصي الكامل، أو مبالغة في تأطير الأداء، كما أسلفنا، واتخذ هذا الأداء المزدوج تقنيات مختلفة، بين فعل السرد وفعل التشخيص، وهو أداء ثالث ينتمي إلى المسرح الملحمي، حين يقوم الممثل بمخاطبة المتلقي بشكل مباشر خلال فترات القطع للتعليق على الشخصية والحدث. ويتناوب الأداء بين مسارين، الموقف من ذاتية الشخصية، وموقف الشخصية من الشخصيات الأخرى المستحضرة من خلال السياق السردي، فكان استحضاره لشخصية والده ورئيس التحرير والصحفي الزموري وغيرهم، من خلال تباينات الأداء مع إعطاء الأولوية لمعنى الكلام ودلالته من جهة، وتماشياً مع أسلوب العرض، القائم على أساس اللعب الدرامي المكشوف المائل نحو التغريبية من جهة أخرى، هذا الابتعاد عن الشخصية والبقاء في الجانب العقلي، في مقاربة التشخيص عبر مسافة، وكأن الشخصية تحكي حياة أخرى وتشهد أحداثاً ووقائع لتاريخ فائت، يضعها في مفترق من الممكن فيه اتخاذ القرار المضاد. ولكن عندما يكون الممثل واعياً لتقنيات أدائه، فهو يدرك أن هذه المسافة تجاه الشخصية الذي يؤديها، لا يعني أنه وقع في حالة تناقض معها، بل هو طرح الأسئلة تجاه المتلقي، الأمر الذي حافظ على ثقل السخرية الفكرية، القائمة على مفارقة المعنى، وليس المبالغة الأدائية، والتي حافظ عليها الممثل، بدراية وحرفية عالية، بعيداً عن الكوميديا الخفيفة المعهودة، وتقديم المغزى الإنساني في تفسير ما يهمّ زمنه الحاضر تجاه مهنة الصحافة كجزء من الشأن العام.

التقنيات الإخراجية والوسائط الجماليات

اتسمت مكوّنات الديكور بالاختزال والتكثيف، وبالتموضع الواضح والكافي للفعل الدرامي، وهو ما يتماشى مع إخراج المونودراما الخاص في الحاجة لإيجاد نقاط ارتكاز، يعتمد الممثل على دلالاتها لاستخدامها كبدائل عن الشخصيات الأخرى، إضافة إلى إشاراتها إلى التغييرات الزمانية والمكانية. برزت كتل العرض وأغراضه في ثلاث نقاط، أساسية وآمنة في توزيع الفعل على امتداد فراغ الخشبة، تألفت من مرآة عُلقت في وسط وعمق الخشبة، فكانت أحد النوافذ لصراع الشخصية مع ذاتها أو البحث عنها، وهي استعارة للصالة، حيث المتلقي امتداد الانعكاس الذاتي للشخصية المونودرامية عندما يتوجه الممثل إليه بفعله السارد. وعلى يمين الخشبة، كانت زاوية الجلوس ولوازمها، حيث يبرز الكرسي بلونه الأحمر الذي لطالما ارتبطت دلالاته بالفكر اليساري الثوري، وإلى جانبه الضوء العامودي الخاص به ويضيء باللون الأحمر أيضاً لتأكيد السمة اللونية لهذه البقعة، وحضرت طاولة صغيرة للإكسسوارات المستخدمة، ما يكمل ركناً خاصاً للجلوس البيتي، بينما يظهر مشجباً على يسار الخشبة، سمح للممثل بتبديل ملابسه بين مشاهد العرض، تشابكت مفردات السينوغرافيا مع مكوّنات المعنى، في ذاك التضاد اللوني بين الأحمر والأزرق البارد، وساهمت تغيّرات الإضاءة في إبراز التحوّلات والتنقلات الحَدَثية، واللحظات الدرامية الحسيّة التي تمر بها الشخصية بالوقت نفسه. وحقق تصميم الإضاءة، بناء فراغات الأمكنة الخاصة بالحكاية بأشكال هندسية مختلفة، من حيث الخطوط والحجم، ما أحيا جميع زوايا الخشبة، وأعطى فراغها ثقلاً وطاقة غامرة، وكان الكرسي هو المفردة الوحيدة المتحرّكة، ولكن ضمن النقاط الثلاث الثابتة ذاتها أيضاً، وبشكل حازم ومحدد ما بين اليمين واليسار والوسط، إضافة إلى دلالات الكرسي المتنوّعة؛ في رمزية السلطة أو الحكم، أو الشعب الذي يكون شاهداً أو مُشاهداً للحدث، وقد يصبح منصة، يعلو المواطن فوقها أثناء التحقيق معه، أو يقف هاتفاً ثورياً ومتمرّداً، لعبت الموسيقى دوراً حاسماً، في بناء إيقاع العرض وتدفقه، من خلال المقطوعات الموسيقية، التي ملأت الفواصل الزمنية، ما بين الأطوار التي مرت بها خطوط السرد الدرامية. ولعبت الأغنية دوراً في إضافة بعداً للحس والمعنى، فكانت أغنية المغني الفرنسي الشهير جاك بريل في مشهد لقائه مع حبيبته أماني، رمزاً للرومانسية لمرحلة ذلك الجيل بأكمله. وصدحت أغنية داليدا (حلوة يا بلدي)، بعد مشهد تحوّل شخصية الصحفي عندما قفز نحو ضفة الفاسدين والمنافقين، في تضاد ساخر مع معنى الحدث الجاري، ما يبرز

مفارقة التساؤل، عن أي بلد نتحدث، وهل بلدنا جميل فعلاً، وهل نحن نحب بلداننا حقاً ونعمل لأجل مصلحتها وتطويرها، وكانت النهاية مع خلفية صوتية لأصوات الثائرين في الشوارع، أغنية المغنية آمال مثلوثي (كلمتي حرة) خير تعبير عن روح الثورة، والتي أصبحت إحدى رموزها الشهيرة، بينما ينظر علي الشمخي باتجاه الصالة متخفياً بنظّارة السوداء بعد أن لبس جميع جاكيتاته وربطات عنقه التي ارتداها طوال العرض، وهو فعل رمزي، حيث يتحصّن بجميع القشور اللازمة، التي ارتداها على اختلاف أطوار حياته المهنية وتحوّلاتها الفكرية، مثل حرباء قادرة على التلوّن تماشياً مع متطلبات البيئة المحيطة وتغيّراتها.

الاستنتاجات

تشير النتائج السابقة إلى الاستنتاجات التالية:

1. يحمل فعل السرد في المونودراما جمالية متجددة لتقديمه شكلاً أدائياً جديداً في المفهوم والتطبيق.
2. فعل التشخيص في فن المونودراما، يحكمه فعل السرد ويضبط تقنيات أدائه، ما يبرز جماليات السرد الأدبي أيضاً.
3. لا يمكن لأداء الممثل المونودرامي إلا أن يحمل بعداً درامياً مهما تطابق مع سردية اللغة المنطوقة.
4. فعل الممثل المونودرامي المزدوج بين السارد والشخصية هو أداء ثالث يتقاطع مع البريختية، ولا ينحصر ضمنها.
5. الأداء السردي في المونودراما يعلّي من القيمة النقدية، كونه لا يقوم على تأطير الحالة العاطفية، بل على تأويل المتلقي.

النتائج

إن تحليل الباحثة لعيّنة البحث تبعاً لأهداف البحث أوصلها إلى النتائج الآتية:

1. يقوم السرد الذي تؤدّيه الشخصية في المونودراما على التداعي الحرّ، وهذا ما جعل الكثير من الأعمال المونودرامية لا تعتمد التسلسل الزمني.
2. يقدم التعدد الزمني في بنيّة السرد المونودرامية، صوت الذات الإنسانية من زوايا مختلفة، ويخلق حواراً بين عناصر الموضوعي والذاتي والواقعي والرمزي، مما يترك حرية أوسع للتأويل لدى المتلقي.
3. يكسر الممثل حالة الإيهام في كل لحظة يتوجه بها إلى الصالة حيث تعتمد المونودراما المعاصرة على اللعبة المكشوفة للذهاب إلى ما بعدها، فهو يبني الإيهام الجزئي لصالح الموقف الدرامي.
4. يترك الأداء المزدوج بين فعل التشخيص وفعل السرد، مساحة للتفريق بين العام والخاص، يحكم فيها المتلقي معنى العلاقات والمواقف ودلالتها المُقدمة من الشخصية.

الهوامش

[1] برتولد بريخت (1898-1956)، شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، يعدّ من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، ومن مؤسسي ومنظّري المسرح الملحمي، الذي يقوم على كسر الإيهام عبر هدم الجدار الرابع، ومبدأ التغريب، والتداخل الزمني للمشاهد المسرحية، والاستخدام المغاير للموسيقى والأغاني والوسائط المتعددة، لإثارة التأمل والتفكير النقدي لدى المشاهد، يمكّنه من اتخاذ موقف ورأي تجاه القضية المتناولة في العمل المسرحي.

[2] فلاديمير بروب (1895-1970)، باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيوية .اشتهر بدراسة أصغر مكوّنات الحكائية أو السردية، يعدّ كتابه "مورفولوجيا الخرافة" عام 1928 الخطوة التأسيسية لعلم السرد، حيث حلّل فيه تراكب القصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هي علم الشخصية، وقد حصر الوظائف في 31 لجميع القصص.

[3] رولان بارت (1915-1980)، فيلسوف فرنسي وناقد وكاتب ومنظّر اجتماعي. أثّر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة. ترك بارت العديد من المؤلفات والمقالات النقدية، قدمت شخصيته المتعددة الجوانب والاهتمامات منذ بداياته الشكلانية أو توجهه للبنيوية ثم رفضه لها، أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته.

[4] ألجراد جوليان غريماس (1917-1992)، منظّر ومؤسس السيميائيات البنيوية، وُلد في روسيا ومات في فرنسا، طوّر غريماس الدّراسة السيميائية السردية للنص فجعلها تنقسم على ثلاثة مستويات وهي: المستوى الخطابيّ، والمستوى السرديّ، والمستوى العميق. وتحليل النّصّ عنده يتوالد من البنية العميقة إلى البنية السّطحيّة، كما اشتهر بنظريّة المربع السّيميائيّ: وهي تقنية تحليلية لإبراز التقابلات داخل النّصوص والممارسات الاجتماعيّة.

[5] تزفيتان تودوروف (1939-2019)، فيلسوف ومؤرخ وسيميائي بلغاري-فرنسي، كتب 21 كتاباً، ساهم فيها في تغيير مجرى الفكر الإنساني، من نظريات الأدب والثقافة إلى أخلاق التاريخ والفكر الإنساني والعلوم الاجتماعية. يُعدّ كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" من أعظم إسهاماته في إنشاء نظرية أدبية جديدة.

[6] قسطنطين ستانيسلافسكي (1863-1938)، هو مخرج وممثل مسرحي روسي، وأحد مؤسسي المسرح الحديث، بفضل نظرياته في مدرسة الأداء الصادق التي تعتمد على دراسة الحياة الداخلية للشخصية الدرامية. أسس "مسرح موسكو للفن" عام 1898، أُشتهر بالعروض الواقعية لمسرحيات الكتّاب الروس مثل أنطون تشيخوف ومكسيم غوركي، وهي أعمال أتاحت له أن يبرهن الكيفية التي يشتغل بها الفنان على الحوارات، فيقلبها من كلام خارجي إلى مشاعر داخلية. وصف في كتاباته النظريات المُستخدمة في تعليم ممثليه وإخراج مسرحياته، ويعدّ كتابه "حياتي في الفن" الأشهر بين أعماله النظرية، حيث ترجم الى الكثير من اللغات وكان ذا تأثير دائم في كبار الممثلين في شتى أنحاء العالم.

[7] فلاديمير دانتشنكو (1858-1943)، مخرج وكاتب ومنتج ومدير مسرحي، أسس مع ستانيسلافسكي "مسرح موسكو للفن" وعمل مديراً له، حيث استلما معاً مهام القيادة الفنية وكان إلى جانبه في تربية وتكوين العديد من أجيال الممثلين لمدة عقدين من الزمن، ومكّنته خبرته الكبيرة في الإخراج من إيجاد أساليب مميزة خاصة في العمل مع الممثلين.

قائمة المصادر والمراجع Refrence&Scoure

1. Abdel-Ati Attia*, Ahmed Hamed Hussein, Gamal Murad Helmy, Abdel-Aziz Al-Najjar, Al-Shorouk.* (2004). academy of the Arabic Language. *Intermediate Dictionary*. Supervised by: Shaaban International Library, Egypt.
2. Ahmad, Nidal. (2004). *In Monodrama*. *Al-Hayat Al-Masrah Magazine*, (61), Ministry of Culture, Damascus.
3. Akkash, Anna. (2012). *The Historical Origins of the Emergence of Monodrama. Al-Hayat Al-Masrah Magazine*, (78-79), Ministry of Culture, General Book Organization, Damascus.
4. Al-Dayah, Fayez. (2010). *The Actor's Theater and the Problem of Monodrama*. *Al-Hayat Al-Masrah Magazine*, (72), Ministry of Culture, General Book Authority, Damascus.
5. Al-Marzouk, Amer Sabah. (2023). *Theories on the Art of the Theatrical Actor.* Dar Al-Shoun Cultural House, Baghdad.
6. Al-Sayed, Muhammad Mohsen. (2023). *Monodrama: Cognitive Foundations. Al-Furja Magazine:* https://www.alfurja.com/?p=50108
7. Al-Shabibi, Zeina Kifah Muhammad Ali. (2013). *Narrative Aesthetics in Monodrama.* Unpublished PhD Thesis, Department of Dramatic Arts, College of Fine Arts, University of Babylon.
8. Elias, Mary. & Qassab, Hassan, Hanan. (2006). *Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theater and Performance Arts.* Libraries of Lebanon Publishers, Beirut.
9. Fischer-Lichte, Erica. (2012). *Aesthetics of Performance: A Theory of the Aesthetics of Presentation.* Translated by Marwa Mahdi, National Center for Translation, Cairo.
10. Hilton, Julian. (2000). *The Theory of Theatrical Performance.* Translated by Nihad Saliha, Hala Publishing and Distribution, Cairo.
11. Khader, Haidar. (2019). *The Concept of Technology, the Meaning and Connotations of the Term, and Methods of Its Use. Al-Istighrab Magazine*, 4 (14), 284-300. https://istighrab.iicss.iq/files/investigations/36v9arj4l.pdf
12. Manfred, Jan. (2011). *Narratology: An Introduction to Narrative Theory.* Translated by Amani Abu Rahma, Ninawa House for Studies, Publishing, and Distribution, Damascus.
13. Omar Ahmed, Mukhtar, with the assistance of a working team. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic.* Alam Al-Kutub, Cairo.

14. Pavey, Patrice. (2009). *Dictionary of Theater*. Translated by Michel Khattar, revised by Nabil Abu Mrad, Arab Organization for Translation, Beirut.
15. Pavey, Patrice. (2022). *Dictionary of Performances and Contemporary Theater*. Translated by Osama Ghanem, Bahrain Authority for Culture and Antiquities, Manama.
16. Prince, Gerald. (2003). *Narrative Terminology*. Translated by Abed Khazindar, Supreme Council for Culture, National Translation Project, Cairo.
17. Saliha, Nihad. (1997). *Contemporary Theatrical Trends.* The Egyptian General Book Organization, Reading for All Festival, Family Library, Cairo.
18. Sourina, Tamara. (1994*). Stanislavsky and Brecht.* Translated by Daif Allah Murad, Publications of the Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts, Damascus.
19. Wilson, Glenn. (2000). *Psychology of the Performing Arts.* Translated by Shaker Abdel Hamid, Knowledge Series, (258), National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
20. Zakhava, Boris. (1997). *Preparing the Actor*. Translated by Tawfiq Al-Mu'adhin, Madbouly Library, Cairo.