المونودراما في المسرح الأردني
قراءة في مسرحيتي: «ليلة دفن الممثلة جيم»، و«البحث عن عزيزة سليمان»

Monodrama in Jordanian Theatre
A Reading in Two Plays : The Night of Burying Actress Jim, and Searching for Aziza Sulaiman

د. صبحة أحمد علقم
أستاذ مشارك / جامعة الزيتونة الأردنية/ قسم اللغة العربية وآدابها
Sabaalkam2000@yahoo.com

الملخص

يهدف هذا البحث تقديم قراءة نقدية تطبيقية في مسرحيتين أردنيتين من نوع المونودراما، هما: «ليلة دفن الممثلة جيم»، للكاتب المسرحي جمال أبو حمدان، و«البحث عن عزيزة سليمان» للشاعر والكاتب المسرحي الراحل عاطف الفراية، عبر تحليلهما فنياً ودلالياً. وقد استدعى البحث قبل القراءة التطبيقية، تقديم إطار نظري حول مفهوم «المونودراما» من حيث: التعريفات المتعددة التي وُضعت للمونودراما، وجذور المونودراما في المسرح، والملامح الأساسية للمونودراما، وإرهاصات المونودراما في المسرح الغربي والعربي عامةً، والأردني خاصةً.

ويحاول البحث من خلال القراءة التطبيقية إبراز أهم تقنيات المونودراما الفنية: السمعية والبصرية التي تتضافر فيها الحكايات الداخلية الخاصة بالحكايات الخارجية العامة بالاستذكار والاستحضار مرة، والاستنطاق والمناجاة والحلم مرة أخرى بعيداً عن النسقية الزمنية، قريباً من اللحظات النفسية المتفلتة من أسر تراتبية التاريخ.

الكلمات المفتاحية: المونودراما، والمسرح الأردني، وليلة دفن الممثلة جيم، والبحث عن عزيزة سليمان، وجمال أبو حمدان، وعاطف الفراية.

تاريخ الاستلام: ٢٠١٤/١٢/١١ تاريخ القبول: ٢٠١٥/٤/٨

Abstract

This paper aims at introducing a critical reading of two Jordanian plays that belong to the monodrama genre: They are The Night of Burying Actress Jim by Jamal Abu Hamdan, and Searching for Aziza Sulaiman by the late poet and drama author Atif Faraya. The analysis emphasizes the technical and semantic aspects of the two plays. The paper starts with pointing out the theoretical framework of the concept of "monodrama. This theoretical framework includes multi definitions of the concept of "monodrama," its roots in theatre, its essential characteristics, and the harbingers it yields within the context of monodrama in the western theatre, the Arab theatre in general, and the Jordanian theatre in particular.

Through an applied reading, this paper attempts to highlight the most significant techniques of monodrama, including audio and visual in which private and inner stories are combined with general and external stories through memory, invocation, interrogation, monologues, or dreaming, away from the systemic time and close to the psychological moments that are not limited to chronological history.

Keywords: Monodrama, Jordanian theatre, the Night of Burring Jim, Searching for Aziza Sulaiman, Jamal Abu Hamdan, Atif Faraya.

المقدمة

أولاً: الإطار النظري

تعريف المونودراما

المونودراما في أبسط تعريف لها هي مسرحية يؤديها ممثل واحد، أو ممثلة واحدة، وغالباً ما تحتوي على شخصية واحدة. وأصل المصطلح إغريقي يتكون من كلمتين: «مونو Mono» وتعني «واحد»، و«دراما Drama» وتعني «فعل»[1]. لكنها، شأنها شأن أي مصطلح أو مفهوم أدبي، تعددت تعريفاتها نقدياً ومعجمياً. ويحاول البحث، فيما يأتي، الوقوف على بعض منها:

- المونودراما مسرحية تُكتب أو تُصَمَّم ليؤديها شخص واحد، مثل مسرحية «شريط كراب الأخير»، و«الأيام السعيدة» لصموئيل بيكيت (Samuel Beckett)[2].

- قطعة درامية لمؤد واحد أو ممثل واحد[3].

- مقطوعة مسرحية قصيرة يقدمها ممثل واحد تعضده مجموعة صامتة أو كورس[4].

- مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذى له حق الكلام على خشبة المسرح، وقد يستعين النص المونودرامي فى بعض الأحيان بعدد من الممثلين، لكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة «المونو» عن الدراما [5].

- المسرحية التي تطرح صوتاً درامياً واحداً، وتعتمد في بنائها شخصية درامية وحيدة أو مستوحدة تعاني أزمة أو عزلة أو اغتراباً نفسياً واجتماعياً يفرزُ صراعاً داخلياً، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور وحيدةً أو مستوحدةً تعاني أزمة أو عزلة أو اغتراباً نفسياً واجتماعياً يفرز صراعاً داخلياً، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور وبمساحة الفعل الدرامي بشكل طاغ؛ لتبوح أو تسرد تجربتها الدرامية وفقاً لمنظورٍ أوتوقراطي يعكس أحادية الصوت المونودرامي[6].

- تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة الجانبية على هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها على صور متشظية لصراع نفسي يدور بداخل شخصية واحدة، متعددة الأصوات. وهى أصوات درامية مستدعاة أو مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من حياة الشخصية المونودرامية نفسها، محمولة على صوت واحد هو صوت تلك الشخصية نفسها[7].

- فن الممثل الفرد الواحد الذى يمثل ويعتمد فى تمثيله على أداء فردي، وفى بعض الأحيان يتحول الأداء- ظاهرياً- إلى ما يشبه الأداء الجماعي، إلا أنهم جميعا لا يتكلمون، وينفرد فقط الممثل وحده بمهمة الأداء[8].

لكن المونودراما، كشكل مسرحي، واجهت اعتراضاً أو رفضاً من بعض الدارسين والنقاد، وفي

هذا الصدد يذهب الناقد الفرنسي بول فان تيغيم (Paul van Tigaim) إلى أن المونودراما لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، على بطل يملؤها بأهوائه ويحييها ببلاغته، وفيها تطغى المناجاة (المونولوج) على الحوار، و لا شيء أشد منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية[9]. ويجزم المخرج الفرنسي جان لوي بارو (Jean-Louis Barrow) «بأنها ستبقى شئنا أم أبينا فناً دراماياً ناقصاً حيث تفتقد وبشدة لعنصر الحدث الحي، وتنحصر دائماً وأبداً في أشكالها السردية رغم محاولة معظم العاملين فيها استخدام العناصر المساعدة»[10]. ويرى المخرج الإنجليزي الشهير بيتر بروك (Peter Brock) «أن المونودراما تفقد المسرح الكثير من ألقه ووهجه الخاص؛ لأنها تعتمد الممثل الواحد الذي ينبني عليه العرض بأكمله، فلا تفاعل بين ممثل أول وممثل ثانٍ ضمن ثنائية الأخذ والرد، التي تؤسس لفعل دراميٍ حقيقي على الخشبة»[11]. ويذهب بعض الدارسين إلى أن المونودراما «نوع من الهروب من أجمل ما ميز العملية المسرحية منذ النشأة، أي الجماعية» [12].

لم يسلم مصطلح «المونودراما» من الاعتراض أيضاً، فهذا فاليري كازانوف (Valerie Kasanov)، الرئيس الفخري لرابطة الممثل الواحد الدولية، يقول في محاضرة له «أؤمن بأن «مسرح المونودراما» مسمى غير دقيق، وإنما المسمى الصحيح والمنتشر في أوروبا هو المسرح الأحادي، لأنه أشمل، والمسرح الأحادي يضم العديد من المسارح مثل مسرح الباليه والغنائي والمونودراما، أو التراجيديا الكوميدية» [13]. ويتفق كازونوف مع أشهر مسرحي مغربي تخصص في تقديم عروض مسرحية مونودرامية، منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، هو عبد الحق الزروالي، الذي أطلق على تلك العروض مصطلح «المسرح الفردي».

جذور المونودراما

تعود جذور المونودراما إلى الشاعر والممثل الأغريقي ثيسبس (Thespis) (٥٣٤ ق. م)، الذي أخرج طقوس ديونيسوس (Dionysus) «الديثورامبوس» (Dithorambos) من المعبد إلى الشارع، وأوجد شخصية تحاور الجوقة، وتروي أحداثاً مستمدةً من الملاحم والأساطير تتناول حياة الملوك والأبطال، وصراعهم مع الآلهة. وكان ممثلاً جوالاً ينتقل في عربته بين القرى والمدن اليونانية حاملاً فيها جميع احتياجات العرض الذي كان يقدم في التجمعات والأسواق والاحتفالات [14]. وهكذا نجح ثيسبس في أن يطور مساحة الحوار بعد أن كان يقتصر على رئيس الجوقة، وأدخل الممثل الأول ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردي أو الحوار، فيسرد أحداث القصة، ويمثل بنفسه ما حدث له هو، وقد كان الأمر من قبل مجرد أحداث وقعت لآخرين.

ثمة من يشير إلى معرفة الفراعنة بفن التمثيل الفردي، كما يرد في مقدمة مسرحيات أمين بكير المونودرامية: «من أيام الملك «توت عنخ آمون» عرف المصريون هذا الفن عندما قام كبير كُهَّان معبد «خيتي» بتشخيص شكايات الفلاحين والبسطاء إلى الملك، وكان «مايا» يتفانى فى تقمص شخصية الشاكي ويبالغ فى تكثيف الأداء المأساوي ليضمن سرعة الإقناع والاستجابة فى الوقت ذاته...»[15]. لكن هذا التشخيص لا يدل على أنه نشاط مسرحي، كما هي الحال مع ثيسبس.

ومن المعروف أن العرب عرفوا في تاريخهم العديد من النماذج التشخيصية الشبيهة بتشخيص كبير الكهان الفرعوني، والتي كان يقدمها المندّرون والظرفاء مثل: سعد القرقرة، ودبية، وعثمان بن دراج، والبرجمي، وطويس، وأشعب، والغاضري. وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني نوادرهم في كتابه «الأغاني»، وأطلق الدارسون المعاصرون عليها تسمية «الظواهر شبه المسرحية».

الملامح الأساسية للمونودراما

يمكن إيجاز أبرز الملامح الأساسية لهذا الشكل المسرحي بما يأتي:

أولاً: يقوم أغلب الحوار على السرد المباشر بضمير

المتكلم، وفي أحيان قليلة تتحاور الشخصية مع شخصيات وهمية أو مع المتلقين. وقد ابتكر كتّاب المونودراما مجموعةً من الوسائل الفنية لجعل السرد ذا زخم درامي منها: وسائل سمعية (الموسيقى، المؤثرات الصوتية الخارجية)، وسائل تقنية مسرحية (أقنعة، ملابس، ودمى)، الإكسسوارات والسينوغرافيا (صور ساعات، شرائح فلمية)، والهاتف بوصفه حضوراً (تمثيلاً للآخر المغيب) [16].

ثانياً: التركيز على الفرد (الشخصية) أكثر من الحدث، وهذا منظور تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع، ومن ثم ينعدم الحوار، وتقيم الشخصية الجدل مع نفسها.

ثالثاً: العزلة؛ لأن ظهور الشخصية الواحدة على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتلقي مهما كان موضوع المسرحية، و مهما استخدمت مؤثرات صوتية.

رابعاً: التركيز على الماضي، من ناحية، والحلم من ناحية أخرى بحيث تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان و ما يمكن أن يكون، وبين التوقع والتحقيق، وغالبا ما تتمتع بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث في شخصية واحدة تلح على وجدان المتلقي.

خامساً: الزمن فيها نفسي لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل، الذي يتطلب من يقع عليه الفعل في إطار من التوتر والمقاومة. لكن هذا العنصر ينتفي في المونودراما.

سادساً: تحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس في انغلاقها على نفسها، وجدلها العقيم مع نفسها.

سابعاً: تفتقر إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر، ذلك أن إلحاح الشخصية الواحدة، والمنظور الواحد على وجدان المتلقي، طوال العرض، يخلق نوعاً من التعاطف ينتفي في إطاره النقد[17].

ثامناً: غالباً ما تستعيد الشخصية المونودرامية بعض الصور، أو المواقف الماضية، التي تركت في نفسها بعضا من الغضاضة، أو الضيق والحزن، أو شيئاً من سرور مبهم لأمل متوهم متوقع التحقق؛ وتتداخل تلك الصور وتتقاطع وتتواصل بعملية شبيهة بعملية المونتاج، ذلك أن استرجاعها يجري بانتقائية ذهنية[18].

المونودراما في المسرح الغربي

لم تظهر المونودراما كشكل أدبي درامي له خصوصيته إلا في القرن الثامن عشر، وترجح الناقدة نهاد صليحة أن تكون مسرحية «بجماليون»، التي كتبها جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau) عام 1760، هي البداية الحقيقية لهذا الشكل[19]. ثم ظهر بعده الممثل والكاتب المسرحي الألماني جوهان كريستيان براندز (Johann Christian Brands) (1735 -1799)، الذي كتب نصوصاً مونودراميةً قصيرةً بين 1775- 1780. وكان يؤدي الأدوار فيها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، إضافةً إلى عدد من الكومبارس أو الجوقة مع مرافقة الموسيقى أحياناً، وقد وجد براندز في المونوراما، التي تخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع، فرصةً لإطلاق مواهبه التمثيلية[20]. لكن هذا النوع من الدراما، رغم أنه لاقى نجاحاً، سرعان ما تراجع، أو قلّ الاهتمام به من طرف النقاد والدارسين، مما جعل بعضهم يعتقد أن ذلك يعود إلى إخفاقه فنياً[21].

بعد هذا الازدهار المؤقت توارت المونودراما عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر، لكن مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومع الصحوة الرومانسية التي بلغت أوجها في المسرح على أيدي التعبيريين في ألمانيا، بدأت المونودراما تعود إلى خشبة المسرح[22]، ومن أبرز نماذجها: «ضرر التبغ» (1886)، و«أغنية التم» (1887) لأنطون تشيخوف (Anton Chekhov)، الأولى كوميدية في فصل واحد، والثانية ذات نبرة حزينة وشجن عال. وكذلك مونودراما «قبل الإفطار»

(1916) ليوجين أونيل (Eugene O›Neill)، التي تصور معاناة سيدة حياتها لا تُطاق، ومشاعر المرارة والاكتئاب التي تنتابها بسبب صراعها وخلافاتها مع زوجها، ومونودراما «الصوت الإنساني» (1930) لجان كوكتو (Jean Cocteau)، التي تدور حول شخصية امرأة تضحي بنفسها وبحياتها من أجل إنقاذ حبيبها رغم خيانته لها، ومونودراما «أيدي يوريديس» (1950) للبرازيلي بدرو بلوخ.

برزت المونودراما في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، وأسهمت مدرسة التحليل النفسي (سيجموند فرويد (Sigmund Freud) ومن تلاه)، في ترسيخها بالتركيز على الأمراض الشخصية والعصبية والنفسية للإنسان، حيث صار بعض كتّاب المسرح يأخذ مادته من الحياة ليضعها في نهاية الأمر، بأمراضها وانفصامها ووحدانيتها، على خشبة خالية تبحث عن مخلص، أو من يستمع إليها[23]. ومن أشهر النصوص المونودرامية في هذه الفترة النصوص الستة لصموئيل بيكيت: فصل بلا كلمات 1 (1957)، شريط كراب الأخير (1958)، الجمرات (1959)، فصل بلا كلمات 2 (1959) الأيام السعيدة (1961)، أليس كذلك يا جو (1972). وقد وجد بيكيت في هذه النصوص «أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التي تقوم على عزلة الفرد، واستحالة التواصل، واليأس من الحلول الاجتماعية»[24]. ومن النماذج الحديثة للمونودراما: «الاستيقاظ» للإيطالي داريو فو (Dario Fo) (1977)، و«الكونترباس» (1981) للألماني باتريك سوسكيند (Patrick Susskind)، و«ليلة في نوفمبر» (1994) للإيرلندية ماري جونز (Mary Jones)، و«طريق الآلام» (1997) للبريطاني ديفيد هير (David Hare).

المونودراما في المسرح العربي

يُعدّ الشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي أول من كتب المونودراما في المسرح العربي من خلال نصه «ابن زيدون في سجنه» المنشور في العدد الثاني من مجلة البعثة الكويتية عام 1954. أما نصّ الكاتب والفنان المسرحي العراقي يوسف العاني «مجنون يتحدى القدر» المكتوب عام 1949، والمنشور في كتابه «الصرير» مع أربع نصوص مسرحية أخرى، فلا يُعد نصاً مونودرامياً، كما يذهب بعض الباحثين[25]؛ وذلك لكونه يحتوي على صوت ثانٍ إلى جانب شخصية «المجنون»، وهو صوت القدَر الذي يتحاور معه طوال الوقت، من دون أن يظهر على المسرح[26]. لكن التجارب المسرحية المونودرامية في العالم العربي لم تبدأ بالتنامي إلاّ في سبعينيات القرن الماضي، وقد تفاوت ذلك، زمنياً، من بلد عربي إلى آخر. ازدهرت المونودراما في المسرح العربي، وازداد إقبال الكتّاب والمخرجين والممثلين عليها مع إقامة عدد من المهرجانات الخاصة بها، أبرزها «مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما» (في دولة الإمارات) الذي يقام مرةً كل سنتين منذ عام 2003. وبدأت الدراسات النقدية والأبحاث والمقالات التي تعنى بها تُنشر في العديد من الدوريات والصحف ومواقع الإنترنت في العقدين الأخيرين، وأنجز الباحث العراقي حسين علي هارف أول أطروحة دكتوراة عنهافي كلية الفنون الجميلة ببغداد عام 1997، وكانت بعنوان «الخصائص الفنية للمونودراما».

المونودراما في المسرح الأردني

بدأ الاهتمام بالمونودراما في الأردن، إخراجاً وإنتاجاً في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، حيث أنتجت ثلاثة نصوص في عام واحد (1984)، هي: مونودراما «حال الدنيا»، تأليف ممدوح عدوان، وإخراج حاتم السيد، مونودراما «أغنية البجع» لتشيخوف، إخراج محمود إسماعيل بدر، ومونودراما «وحدي في بيت الجنون»، تأليف توفيق فياض، وإخراج خالد الطريفي[27]. أما تأليفاً فقد كتب كل من نادرة عمران وجمال أبو حمدان، في عام 1992، نصين مونودراميين، الأول بعنوان «كواليس»، وقد أخرجته ومثلته عمران بإشراف المخرج جواد الأسدي، والثاني بعنوان «ليلة دفن الممثلة جيم»، أخرجه جميل عواد، ومثلته جوليت عواد، ثم توالى تباعاً ظهور نصوص

أخرى، نُشر بعضها في كتب أو دوريات أو مواقع إلكترونية، وقُدم بعضها الآخر على المسرح فقط، مثل: (تغريبة ابن سيرين، وعشيات حلم، وآدم وحيداً) لمفلح العدوان، و(خمس دمى، وأنا لحبيبي) لغنام غنام، و(الرسالة، والنجمة والهيكل) لشايش النعيمي، و«نوبة صحيان» لنادرة عمران (معدة عن مونودراما «يقظة» للكاتب الإيطالي داريو فو)، و«مصابة بالوضوح» لسوسن دروزة، و«لعبة الشاطر» لفتحي عبد الرحمن، و«عائد إلى حيفا» ليحيى البشتاوي (معدّة عن رواية بالاسم نفسه لغسان كنفاني)، و«شاطئ الفنان» لعائد ماضي، و«القميص المسروق» لصلاح أبو هنود، و«ابن فضلان في بلاد العربان» لمنصور عمايرة، و«على قيد الموت» لهناء البواب، و«فيس بوك» لأحمد الطراونة، و«البحث عن عزيزة سليمان» لعاطف الفراية. وقد أنتج أغلب هذه النصوص وعُرض في مهرجانات محلية وعربية، لكنها لم تحظ بالبحث العلمي، والدراسة النقدية المنهجية، وكل ما كُتب عن بعضها لا يتعدى مقالات بسيطة في الصحف والدوريات المحلية والعربية. ويحاول هذا البحث سد النقص من خلال تحليل أنموذجين منها، وهما: «ليلة دفن الممثلة جيم» للكاتب المسرحي جمال أبو حمدان، و«البحث عن عزيزة سليمان» للشاعر والكاتب المسرحي الراحل عاطف الفراية.

ثانياً: القراءة التطبيقية

1- ليلة دفن الممثلة جيم

يمكن تصنيف مونودراما «ليلة دفن الممثلة جيم»[28] للكاتب جمال أبو حمدان ضمن ما يعرف بـ «meta-play» التي وضعت لها مرادفات عديدة في اللغة العربية، مثل: «ما وراء المسرحية»، «المسرحية الانعكاسية»، و«المسرحية النرجسية»... إلخ، وتشير هذه المرادفات إلى شكل من أشكال المسرحية التي تتمرأى في ذاتها، حيث يعمد الكاتب إلى جعل بنيتها الدرامية تسفر للقارىء أو المتلقي عن كونها تجربةً مسرحيةً بالفعل، وليست حالةً إيهاميةً تهدف إلى حمله لتقبلها بوصفها واقعةً طبيعيةً، أو حدثاً واقعياً[29] كبعض مسرحيات بيراندللّو (Pirandello)، ولا سيما ثلاثيته الشهيرة «المسرح داخل المسرح»، ومسرحيات برشت (Brecht) الملحمية التي تسعى إلى كسر الوهم بتقنيات عديدة، وإظهار عناصر اللعبة المسرحية.

إن هذه المونودراما تؤكد انتماءها إلى المسرحية الانعكاسية بدءاً من العنوان، ثم من خلال بطلتها (الممثلة) التي تفصح لنا في أول حوار لها أنها ممثلة مسرحية تستذكر، بصعوبة، أدوارها التي مثلتها في مسرحيات سابقة بسبب أزمة نفسية ألمّت بها، وهي تعيش وحدها، بعد اعتزالها، المسرح، في مكان مهجور يوحي إلى أنه غرفة شخصية، وخشبة مسرح. مع تنامي الفعل الدرامي في النص يزداد التوكيد على بعده الانعكاسي باستحضار أقنعة الشخصيات المسرحية، وأزيائها التي مثلتها الممثلة خلال تاريخها المسرحي، مثل: كليوبترا، وشجرة الدر، وبنيلوبي، وولادة... إلخ. وتُعدّ هذه اللعبة تقنيةً مشتركةً يلجأ إليها أغلب كتاب المونودراما حين يكون أبطالها من محترفي التمثيل أو هواته. وكان أنطون تشيخوف أول من استخدمها في نصه المونودرامي «أغنية التم»، أو «أغنية البجع» (المكتوب عام 1887)، الذي يدور حول شخصية ممثل عجوز (فاسيلي فاسيليفتش) يعود إلى غرفته البائسة، بعد انتهاء عرضه المسرحي، ليقضي وقته وحيداً مع الخمرة، واسترجاع الأدوار التي مثلها، مؤدياً بعضاً منها (مسرحية داخل مسرحية) ومناجاة نفسه، وكأنه يناجي طائر التم، ذلك الطائر الذي «تقول الأسطورة إنّه يقضي حياته صامتاً، وحين يدنو أجله يرتفع محلقاً إلى أعلى نقطة في السماء يستطيع الوصول إليها، ثم يطلق صرخته أو أغنيته الأخيرة، ويسقط عمودياً إلى الأرض وينهي حياته»[30].

تقول الممثلة جيم:

«لبستُ كل الأزياء .. وخلعتُ كل الأزياء. وضعتُ كل الأقنعة، رفعتُ كل الأقنعة فأضعت بينها ملامحي.

تقمصت كل الأدوار، وأضعت بينها نفسي»[31].
لكن ما يميز جمال أبو حمدان عن غيره من الكتاب براعته في خلق حوارات افتراضية بين الممثلة جيم وبعض الأقنعة حينما ترفعها في مواجهتها كأنها تواجه صاحباتها، اللواتي مثلت أدوارهن، وهن يطلبن منها أن تمد لهن يد المساعدة! لتنقذهن من محنهن:

«قناع كليوباترا: أرجوك يا ممثلة جيم، أنقذيني.
الممثلة جيم: أنا أنقذك يا كليوباترا! أنا؟ تظنين أن الدنيا مسرح».
قناع بنيلوبي: أرجوك يا ممثلة جيم، أيقظيه (تقصد يوليسيس). قولي له ماذا فعلت في غيابه، وماذا فعل بي غيابه.
الممثلة جيم: أنا أقـول له! وماذا أقول له؟ إنه متـرع بذكريـات مغامراتـــه، ونشـوةانتصـاراته، وحدك المهزومة في حكايته يا بنيلوبي...»[32].

وتشكّل هذه الحوارات عنصراً آخر من عناصر تقويض الوهم المسرحي كونها تمثّل خرقاً لمنطق التاريخ والحقيقة، وتغلّب المنحى المسرحي، الذي يتسم به الفعل الدرامي، على المنحى المرجعي، ويعمق قناعة القارىء أو المتلقي بنرجسية الخطاب المسرحي بالمعنى الانعكاسي الذي يقوم عليه النص. كما أنه يضفي عليه ملمحاً بوليفونياً متعدد الأصوات بالمعنى الذي اجترحه الناقد الروسي باختين، في تحليله لروايات دستويفسكي[33]، بعكس الكثير من التجارب المونودرامية، يتمثل بحضور أصوات غيرية، إلى جانب الصوت الواحد/ المونوفونية- حسب ما يسميه باختين أيضا- الذي تمثله الممثلة جيم، تمتلك مقومات التعددية، والحضور المتجاور لوجهات نظر مختلفة، وتتوزع فيها أشكال الوعي المستقلة، وغير الممتزجة ببعضها، ويجري التوكيد من خلالها على (الأنا) الغيرية، لا بوصفها موضوعاً بل ذاتاً فاعلةً أخرى، فهي ليست داخل وعي الممثلة جيم مجرد موضوعات لهواجسها واستذكاراتها، بل إن لها حواراتها الذاتية ذات القيمة الدلالية الكاملة:
- زرقاء اليمامة: تراجيديا الرؤية الثاقبة.
- شهرزاد: سجن الخيال السردي.
- كيلوبترا: تراجيديا الانتحار المفجع.
- شجرة الدر: تراجيديا الطمع الأسود.
- بنيلوبي: سجن الانتظار الموجع.
- ديزدمونه: تراجيديا التاريخ المزور.
- أنتيكونا: تراجيديا التحدي من أجل العدالة.
- جوليت: تراجيديا العشق الطفولي.
- أوفيليا: تراجيديا التردد والضياع.
- سالومي: تراجيديا الشهوات.
- زنوبيا: تراجيديا الحقد والتآمر.

ويمكن الاستنتاج أن اختيار الكاتب لهذه الشخصيات الشهيرة، التي تنتهي حياة كل واحدة منها نهايةً مأساويةً، يهدف إلى رفع بطلته إلى مستوى الشخصية التراجيدية التي تدفع إلى الموت قسراً، فخشبة المسرح بالنسبة لها هي الحياة، واعتزالها عنها مآله الموت، وعندما منعوها من عرض مسرحيتها، التي تمثل فيها دور زرقاء اليمامة، أخذت معها إلى غرفتها، في آخر يوم لها على المسرح، تذكاراً، ليكون تتويجاً لحياتها المسرحية، هو قبر زرقاء: «أرادوا أن يساعدوني في حمله إلى غرفتي، لكنني رفضت، فوحدي أحمل قبري... هذا كل ما أخذته. كل إرث حياتي المسرحية بعد أن سقطت من فوق الخشبة ... ما زلت أتهاوى في هذا الفراغ الموحش، ما بين الخشبة وبين القبر... كنت أريد صندوقاً، لكن النسيان عصي... فظل قبراً» [34].

وهكذا، تكمن مأساة الممثلة في أن الدور الذي لم يسمحوا لها القيام به على خشبة المسرح، ظل غصةً في نفسها، ستقوم به في الحياة رغماً عنها: «ميتة أنت فلماذا تؤجلين دفنك؟ أنت أخرجتنا من قبورنا، ونحن سنعيدك إلى قبرك»[35]. تلك الحياة المأساوية التي قضتها في حمل هموم الشخصيات المسرحية وعذاباتها دون أن يحمل أحد همومها وعذابها، فتصبح معادلتها، أو دلالتها هي:

- الممثلة جيم: تراجيديـا العزلـة والضيـاع، علـى غرار التراجيديا التي مثلتها على خشبـة المـسرح.

وإذا ما أجرينا مقارنةً بين شخصية «فاسيلي فاسيليفتش» في مونودراما «أغنية التم» لتشيخوف وشخصية الممثلة «جيم»، سنجد أن الأولى استطاعت أن تتحول من اليأس والارتهان إلى استعادة الثقة بالنفس والتحدي مستمدةً قوتها من تجربتها الفنية والإنسانية، في حين أن الثانية تظل شخصيةً سلبيةً، واهنة القوى، مستسلمةً تندب حظها، وتشكو حالها وطول عذاباتها وعقمها: «الممثلة جيم:...أما أنا فلا نهاية، ولا أحلام، بل كوابيس متصلة، تمتد في حياة الممثلة جيم، والإنسانة جيم، معاً... من أنا؟ أين أنتهي؟ أين أبدأ أنا؟ آه.. ضعت»[36].

وحتى عندما تتماهى في قناع «زرقاء اليمامة»، هذه الشخصية القوية التي كانت تُبصر الشَعَرة البيضاء في اللبن، والبشر الذي يقبع خلف الشجر، وتنذر قومها من الخديعة، سرعان ما تتخلى عنها وتظهر لنا كسعفة في مهب الريح، مرتعشةً، خائفةً، خانعةً. يمزج الكاتب جمال أبو حمدان، في صياغة البنية الدرامية للنص، بين لوني المونودراما (مونودراما الحكي، ومونودراما المناجاة)، فثمة «حكاية» مكثفة لكل من زرقاء اليمامة، وامرأة القدر تُعرض من وجهة نظر الممثلة من جهة، وحكاية خاصة بالممثلة نفسها تسرد أحداث مسيرتها المسرحية، وعلاقتها بالشخصيات التي مثلتها، بطريقة الاستذكار حيناً، والاستحضار حيناً آخر، وبالجمهور المسرحي، وكتابات الصحفيين عنها، حتى لحظة موتها، من جهة ثانية، بيد أنها حكايات لا تتبع نسقاً زمنياً تقليدياً، أو خارجياً، بل متداخلاً ومتقطعاً. وثمة اتجاه الشخصية إلى المناجاة الذاتية، والبوح بمكنوناتها الداخلية، واستبطان أحاسيسها وهواجسها، وما يعتمل في نفسها من معاناة وتساؤلات عن مصير حياتها.

تتداخل في هذه المونودراما أنظمة زمنية عديدة خارجية وداخلية يمكن ضبط أربعة منها:

1- زمن تتابع الأحداث الأصلية في حياة الممثلة، أو المادة الوقائعية الخام (القصة)، ونرمز لهذا النظام بـ (زق/ أ) (بمعنى زمن القصة). وليس ثمة إشارة نستدل بها على طوله، بيد أنه من المؤكد يستغرق سنوات طويلة تقع بين بداية علاقة الممثلة بالمسرح، وموتها (وهو زمن خارجي).

2- زمن ترتيب الأحداث في حياة الممثلة داخل النص المسرحي (زمن النص أو الخطاب)، اعتماداً على تصور جمالي يلغي تتابع الأحداث (أو القصة) الأصلية، وتسلسلها التقليدي، ونرمز له بـ (زن/ أ) (بمعنى الزمن الذي تستغرقه الأحداث في النص)، وهو الزمن الممتد من حوار الممثلة الأول حتى خروج عمال المسرح حاملين الصندوق/ القبر (وهو زمن داخلي).

3- زمن تتابع الأحداث الأصلية (القصص) التي تقوم عليها المسرحيات الممثَّلة (زرقاء اليمامة وغيرها)، ونرمز له بأ (زق/ ب) وهو على غرار النظام الزمني الأول غير معروف (زمن خارجي).

4- زمن ترتيب الأحداث في النصوص الممثلة داخل المنودراما، ونرمز له بـ (زن/ ب)، وتنطبق عليه مواصفات النسق الزمني الثاني (زمن داخلي)[37].

2- البحث عن عزيزة سليمان

ترتبط مونودراما «البحث عن عزيزة سليمان»[38]، لعاطف الفراية، بعلاقة تناصية تفاعلية واضحة مع مونودراما «أغنية التم» لتشيخوف، التي ذكرنا موضوعها آنفاً، ومع مونودراما «ليلة دفن الممثلة جيم» لجمال أبو حمدان. حيث يشكّل هذان النصان مرجعيتها التي تشرّبت منها دلالتها وإطارها العام، ويمكن القول، وفق رؤية رولان بارت (Roland Barthes) للتناص: إنها صدى لذينك النصين[39]، فهي تتناول مثلهما معاناة شخصية محترفة تمثيل في وحدتها القاتلة، واجترارها لماضيها، والتباهي بإنجازاتها السابقة، وحب الجمهور لها، والأوهام التي تراودها، إضافةً إلى استخدام مؤلفها تقنيات مماثلة لتقنيات نصي تشيخوف وأبو حمدان سنأتي إلى ذكرهما.

يتناول عاطف الفراية في نصه مأساة الفنان في مرحلة ما بعد الشهرة، حيث تتوارى الأسماء والشخصيات المستعارة، وتسقط حينئذ الأقنعة، وتبدأ حياة جديدة

له تبدو في معظمها غريبة، وأكثر جوانبها غرابةً اكتشافه لشخصيته الحقيقية التي تآكلت وتلاشت تماماً خلف اسم الشهرة، والشخصيات التي تقمصها في تجاربه الفنية. إنها أزمة حقيقية مع النفس.

بطلة المونودراما ممثلة، في الستين من عمرها، اسمها الحقيقي «عزيزة سليمان»، واسمها الفني «نجمة»، تقيم في دار خاصة برعاية المسنين، تبدو عرجاء وإحدى ساقيها أقصر من الأخرى بسبب تعرضها إلى حادث سيارة، وكانت قبل ذلك نجمة تمثيل طالت شهرتها الآفاق، وباتت بعد اجتيازها امتحان معهد الفنون، ودخولها إلى عالم المسرح محط إعجاب جمهورها الذي يطاردها في كل مكان، ويتسابق الصحفيون إلى نشر أخبارها الفنية، وتنال الكثير من الجوائز وشهادات التقدير والهدايا. وقد نسيت تماماً «شلنفح»، ذلك الشاب الذي يعمل خبازاً في حيها القديم، ورفضته لأنه يعمل خبازاً، ولن يستطيع تحقيق أحلامها في النجومية وكسب المال. وبسبب لهاثها المسعور وراء الشهرة فشلت تجاربها في الزواج خمس مرات، ولم تدم أطولها أكثر من عام واحد خلال أربعين عاماً:

«دائماً كان الزواج ينتهي بسبب اللهاث خلف الشهرة، لم أكن أستطيع الجمع بين الزوجة والنجمة، كنت أضحي بأي شيء عندما أوقع عقداً لدور جديد، حتى المرة الأولى والأخيرة التي حملت فيها جنيناً، غامرت به من أجل ذلك الدور الذي لم أستطع التنازل عنه، بينولوبي» [40].

إن شخصية «بينولوبي»، التي تعرب عزيزة عن حبها لدورها، هي، كما جاء ذكرها في ملحمة «الأوديسة» لهوميروس، الزوجة الوفية للبطل الإغريقي أوديسيوس، التي ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبة زوجها في رحلته الطويلة، خلال حرب طروادة، حتى عاد إليها في النهاية. وهذا الدور هو الدور نفسه الذي أحبته «الممثلة جيم» في نص جمال أبو حمدان، وتستذكره عزيزة هنا كونه يرمز- بالنسبة لها- إلى شيئين: أولهما: «الانتظار الموجع»، فهي هنا تنتظر باقة الورد التي كانت تأتيها كل جمعة، لكنها لم تأت منذ أسبوعين، وثانيهما: اعتدادها بنفسها وجمالَها (وكأنها ما تزال النجمة التي يحلم الآلاف بالزواج منها):

«... بينولوبي أجمل نساء هذا العالم، أنا بينولوبي يا أوباش، ولا يليق بي غير أوديسيوس، لا بد من أنه سيعود قريباً قبل أن يتمكن أي منكم من شد وتر هذا القوس»[41].

كما أنها تقرن هنا شخصية أوديسيوس بطليقها «وليد زهران» الذي تعتقد بأنه هو الذي يرسل لها الورد، ويدفع أجرة إقامتها في دار المسنين، وتنتظر أن يزورها ليؤنس شيئاً من وحدتها القاتلة، خاصةً أنه أصبح صديقاً لها، منذ عشر سنوات، ولم ينقطع عن زيارتها حين كانت تتعالج في المستشفى حتى شفيت كسورها وجروحها، وكتب عنها في الصحف مطالباً بعلاج مجاني لها، وكان قبل زواجهما قد نشر كتاباً نقدياً عنها ليتسلل إلى قلبها. لكن المفاجأة الصادمة، التي تشكّل المفارقة الكبرى في النص، تأتيها قبل النهاية حين يعلمها مدير الدار هاتفياً أن من كان يرسل لها الورد، ويدفع أجرة إقامتها قد مات، واسمه «ساكب شلنفح»، مالك مجموعة المحال الكبرى المعروفة باسم «عزيزة»، وعليها أن توقع طلباً لنقابة الفنانين لتدفع أجرة الدار. لكن من هو «ساكب شلنفح» صاحب هذا الاسم الغريب؟ تقول «نجمة» أو «عزيزة»، وهي تستذكر، في منتصف النص، الشاب الخبّاز الذي هام بها وطلب يدها للزواج عندما كانت في المرحلة الثانوية: «يومها تكبّرت عليه، ورأيته حجر عثرة في طريقي، حتى اسمه كان مضحكاً، ماذا كان اسمه؟ (تحاول أن تتذكر) أها، تذكرت (تضحك ضحكةً هستيريةً) تخيلوا، كان اسمه ساكب شلنفح، تخيلوا لو أصبحت وقتها مدام شلنفح بدلاً من نجمة» [42].

كانت أمها، على النقيض منها، ترى أن ساكباً هو الزوج المناسب لها، فليس مهماً الاسم ولا المهنة، بل الحب، والمرأة أنفع لها أن تتزوج رجلاً يحبها لا أن تركض وراء الأحلام. وهذه هي الحكمة، أو الرسالة التي تقوم عليها المسرحية، فالشاب الخباز،

صاحب مخبز «عزيزة»، الكادح الأصيل، ابن الأسرة البسيطة «الشعبية» يحمل قلباً نقياً صادقاً محباً، ولذلك ظل وفياً في حبه لـ «عزيزة» أكثر من أربعين سنة، وليس «نجمة» المصطنعة، رغم أنها رفضته يوماً ما، في حين أن الذين سحرتهم شهرة «نجمة» وبريقها سرعان ما تخلوا عنها، ونسوها حينما أفلت تلك الشهرة وانطفأت، وانحسرت عنها الأضواء. وهذا ما شكت منه «عزيزة» في أكثر من مقطع: «لن يزورني أحد، ومن سيزورني أنا الحمقاء التي قضيت عمري مخلصةً للفن، وضحيت من أجله بأهم عناصر الحياة»[43]. «بعد الحادث اللعين لم يعد منتج ولا مخرج يرغب في العمل معي، أصبحت منتهية الصلاحية» [44].

وكان هذا الشعور المتأخر، الممزوج بالمرارة، هو الذي جعلها تبحث عن هويتها الملتبسة، ذاتها، اسمها الحقيقي، عن الفتاة «عزيزة سليمان» التي تركتها هناك في الحي القديم، بعد أول صورة نشرت لها في الصحيفة، وأول عمل فني شاركت فيه. إن عالم «نجمة» المغلف بالوحدة شبيه بعالمي العجوز «فاسيلي فاسيليفتش»، و«الممثلة جيم»، فحتى نزلاء الدار لا يحفلون بها، يخرجون في رحلة أسبوعية ويتركونها وحيدةً، من يتذكرها ويهمه أن تذهب «نجمة» في رحلة، ربما إلى متحف أو إلى حديقة عامة، يأكلون الفوشار، ويشربون العصائر، وينظرون إلى أشجار هرمة مثلهم، أو ربما لمشاهدة فيلم في السينما. وفي يوم الجمعة يأتي أبناؤهم لزيارتهم إلاّ هي لا يأتي أحد لزيارتها. إنها محاطة فقط بمجموعة من البراويز تحتوي على شهادات تقدير، و«فترينا» تبدو بائسةً رتبت عليها مجموعة الجوائز والدروع والميداليات، وصندوق يضم رسائل وكتباً وأوراقاً، ومزهرية فيها ورد ذابل. وهذه المواد هي جزء من «الإكسسوارات» التي غالباً ما يضعها مؤلفو المونودراما لكي تتحاور معها الشخصية، أو تستذكر من خلالها مواقف ومشاهد سابقة، فكما تتعامل «الممثلة جيم» مع أقنعة الشخصيات وأزيائها التي مثلتها سابقاً، تتعامل «عزيزة» مع أشيائها في أداء تمثيلي، أو بوح سردي، فمرة تستخرج فستاناً أبيض من الخزانة وتقول: «لو كنت تزوجت ساكب شلنفح يومها، لكنت الآن عزيزة سليمان التي أضعتها منذ ذلك الوقت، وما زلت أبحث عنها، لقد ضحيت بها من أجل نجمة، فصار من السهل التضحية بغيرها» [45]. ومرةً أخرى تستخرج فستان بنيلوبي، وتعدل جسدها بشكل آلي، وتمسك بساقها العرجاء وتعدلها، وتسند ظهرها المنحني لتعود صبيةً، وتدور حول نفسها مع موسيقى سريعة وهي ترقص في دورات سريعة، وتدخل في حالة استرجاع لطريقتها في تمثيل دور بنيلوبي: «أيها الأوباش، منذ غاب أوديسيوس في تيهه وأنتم تترددون على هذا المنزل...»[46].

وفي المشهد ما قبل الأخير تستعرض البراويز المعلقة، وتستذكر الجوائز التي حصلت عليها، ثم تخرج حذاء شخصية سندريلا من الخزانة وترتديه، وتدخل في مشهدٍ فلاشٍ باك لدورها في المسرحية، وتراقص شخصاً وهمياً. وحين تخرج من الشخصية تدخل في حالة التداعي الحر الذي تؤديه بحرارة ونبرة عالية، كاشفةً عن ارتباط كل ما في الخزانة والصندوق بنجمة والشخصيات التي مثلتها، بعضها لكليوبترا، وبعضها لسندريلا، وبعضها لشجرة الدر، أما عزيزة سليمان فليس لها علاقة بكل ذلك.

يشكل هذا المشهد ذروة المأساة في شخصية بطلة النص، فهي تقع فريسة لمشاعر التمزق والضياع، غير قادرة على معرفة هويتها: «... أنا لم أعد نجمة، ولم أعد أستطيع أن أكون عزيزة سليمان، أنا كائن هجين منهما»[47]. إن قارئ هذه المونودراما لا بدّ من أن يخرج بانطباع مفاده أن «عزيزة سليمان» هي كل فنان: ممثل أو مخرج، أو مغني أو رسام أو ...، اختفت عنه الأضواء فبدأ يتلمس الطريق الفاصل بين الزيف والحقيقة. وهي تنطوي على أبرز الملامح الأساسية لفن المونودراما، التي مرّ ذكرها، مثل: الحوار القائم على السرد المباشر بضمير المتكلم، والتركيز على

الفرد (الشخصية) أكثر من الحدث، وعزلته في عالمه الذي يعيش فيه، والتركيز على الماضي، من ناحية، والحلم من ناحية أخرى، واستخدام تقنيات فنية (سمعية وبصرية) لجعل السرد ذا زخم درامي.

خاتمة

انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج البحثية يمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

1- لم تحظ المونودراما بتعريف جامع مانع لها، ويكمن الالتباس أساساً فيم إذا كان هذا الشكل المسرحي هو «مسرحية الممثل الواحد» أو «مسرحية الشخصية الواحدة»؟

2- واجهت المونودراما اعتراضات أو رفضاً من بعض الدارسين والنقاد كونها تُشكّل خروجاً على ما يميز المسرحية، منذ النشأة، وهو اشتمالها على حدث يجري في الحاضر، وشخصيات تتحاور وتختلف أو تتصارع، أي الجماعية.

3- تعود جذور المونودراما إلى الشاعر والممثل الأغريقي ثيسبس، الذي أخرج الطقوس من المعبد إلى الشارع، وأوجد شخصية تحاور الجوقة، وتروي أحداثاً مستمدةً من الملاحم والأساطير.

4- تتسم المونودراما بجملة من الملامح الأساسية، مثل: الحوار القائم على السرد المباشر بضمير المتكلم، والتركيز على الشخصية أكثر من الحدث، وعزلته في عالمه الذي يعيش فيه، التركيز على الماضي، من ناحية، والحلم من ناحية أخرى، واستخدام تقنيات فنية (سمعية وبصرية) لجعل السرد ذا زخم درامي، أما الزمن فيها فنفسي لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل، ناهيك عن أنها تحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي.

5- ظهرت المونودراما في المسرح الغربي بوصفه شكلاً أدبياً درامياً، له خصوصيته في القرن الثامن عشر في حين يعود تاريخ أول ظهور للمونودراما في المسرح العربي إلى منتصف خمسينيات القرن الماضي، وقد نمت وحظيت باهتمام المسرحيين العرب لأسباب مختلفة.

6- يعود تاريخ أول ظهور لعروض المونودراما في المسرح الأردني إلى منتصف ثمانينيات القرن الماضي، أما من ناحية التأليف فيعود إلى عام 1992.

7- تنتمي مونودراما «ليلة دفن الممثلة جيم» إلى ما يعرف بـ «meta-play» (ما وراء المسرحية)، كونها تكشف عن اللعبة المسرحية التي تقوم عليها، كما تتداخل فيها أنساق زمنية (داخلية وخارجية) مختلفة، وترتبط بعلاقة تناصية مع مونودراما «أغنية التم» لتشيخوف.

8- تنطوي مونودراما «البحث عن عزيزة» لعاطف الفراية على أبرز الملامح الأساسية لفن المونودراما، وترتبط بعلاقة تناصية أيضاً مع مونودراما «أغنية التم» لتشيخوف، ومونودراما «ليلة دفن الممثلة جيم».

9- يشترك كلا النصين (ليلة دفن الممثلة جيم، والبحث عن عزيزة) في تناول أزمة إنسانية تعيشها فنانة مسرحية بعد توقفها عن العمل، وأفول نجمها في إشارة دالة على أزمة فنية تتعلق برؤية الفنان لفنه من جهة، ورؤية المجتمع لهذا الفن ودوره من جهة أخرى، وتثير تساؤلات مهمة جداً حول أثر الفن في حياة الفنان وانعكاسه في مختلف جوانب معيشته، وأهمية الالتفات إليه، والحفاظ على إنسانيته، ودعمه مادياً ومعنوياً ولاسيما بعد زوال الشهرة وخفوت الأضواء.

الهوامش والإحالات

1- (يونس، www.odabasham.net)، و(صليحة ،1997، ص 165)، و(كحيلة، 2012، ص 99)، و(صقر،2014، ص65).

2- (دائرة المعارف البريطانية:www.britannica.com/search?query=Monodrama).

3- قاموس أوكسفورد: ؟؟؟؟؟

4- (محمود، 2008، ص 1659).

5- (صليحة، 1997، ص 165) .

6- (هارف، 2012، ص 18).

7- (سلام، 2008، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني: www.ahewar.org).

8- (صقر،2014 ، ص64)، وانظر:(كنعان، ٢٠١٤).

9- (إلياس، وقصاب، 1997، ص 493).

10- نقلاً عن:(هارف، 2012، ص24).

11- (علي، 2008) و(الحايك، 2009، ص 57).

12- (صقر، 2014، ص64).

13- (برشيد ،2010) .

14- (علي، 2011، ص56)، و(صقر،2014، ص 59) ، و(آدم، 2011).

15- (بكير، 1983، ص 7).

16- (هارف، 2012، ص26).

17- (صليحة، 1997، ص -170 173).

18- (سلام، www.ahewar.org).

19- (صليحة، 1997، ص 168).

20- (صليحة، 1997، ص168).

21- (صقر، 2009، ص 68).

22- (صليحة، 1997، ص 169).

23- (موقع الموسوعة الحرة الإلكتروني: ar.wikipedia.org، مادة المونداراما).

24- (صليحة، 1997، ص 170).

25- (هارف، 2012، ص123).

26- (يُنظر: نص المسرحية في العاني، 2008، ص 31).

27- (شما، 2012 ، ص73، 91، 93).

28- (أبو حمدان ، 1992).

29- يُنظر: (علي، 1996، ص 105)، و(صليحة، 1997، ص 189).

30- (اللامي، 2013).

31- (أبو حمدان،1992، ص 7).

32- (المصدر نفسه، ص 15).

33- ينظر: (باختين، 1986).

34- (أبو حمدان، 1992، ص 19).

35- (المصدر نفسه، ص 25).

36- (المصدر نفسه، ص 22).

37- اعتمدنا في توصيف البنية الزمنية للمسرحية على المقاربة التي جاءت بها نظرية السرد الحديثة، فقد أكدت هذه النظرية أن الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي من أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى. ويستدعي فهم هذه الثنائية الزمنية تحليل النص الروائي وفق ثلاثة ضروب من العلاقات أو المفارقات الزمنية:

1- العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في القصة (زمن القصة = ز.ق)، والنظام الزمني لترتيبها في السرد (زمن الخطاب، أو السرد = ز.خ).

2- العلاقات بين الديمومة النسبية في القصة، وديمومة السرد (أي طوله). وهذه العلاقات ترتبط

بمفهوم النسق.

3- علاقات التواتر، أو العلاقات بين طاقة التكرار في القصة، وطاقة التكرار في السرد. يُنظر: (يقطين، 1989، ص76)، و(كنعان، 1995، ص 98). و(لحمداني، 1993، ص 45).

38- (فراية،2014).

39- يقول رولان بارت في تنظيره للتناص: إن «النص نسيج من الأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»، ينظر:(بارت، 1989، ص 115).

40- (فرايه 2014، ص 20).

41- (المصدر نفسه، ص 21).

42- (المصدر نفسه، ص 18).

43- (المصدر نفسه، ص 16).

44- (المصدر نفسه، ص 22).

45- (المصدر نفسه، ص 19 – 20)

46- (المصدر نفسه، ص 21).

47- (المصدر نفسه، ص29).

المراجع والمصادر

1- الكتب

- أبو حمدان، جمال،1992، ليلة دفن الممثلة جيم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان.

- إلياس، ماري و قصاب، حنان. 1997، المعجم المسرحي، ط 1 ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

- باختين، ميخائيل، 1986، قضايا الإبداع الفني عند ديستويفسكي. ترجمة جميل نصيف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- بكير، أمين، 1983، أربع مسرحيات مونودراما، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- شما، عبد اللطيف،2012، المسرح في الأردن، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.

- صليحة، نهاد، 1997، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- العاني، يوسف، 2008، الصرير:خمس مسرحيات قصيرة، دار المدى، دمشق.

- علي، عواد، 1996، شفرات الجسد: جدلية الحضور والغياب في المسرح، ط 1، دار أزمنة، عمّان.

- الفراية، عاطف، 2014، عشر مسرحيات مونودراما، هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، الفجيرة، الإمارات العربية المتحدة.

- كنعان، شوليميت ريمون،1995، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامة، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

- لحمداني، حميد، 1993، بنية النص السردي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

- محمود، فاطمة موسى، 2008، قاموس المسرح، ط1، ج 5، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

- هارف، حسين علي،2012، فلسفة المونودراما وتأريخها، ط1، منشورات دائرة الثقافة والإعلام الشارقة.

- يقطين، سعيد،1989، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

2- الدوريات

- بارت، رولان، «من الأثر الأدبي إلى النص»، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 28، آذار 1989.

- كحيلة، محمود، «عودة المونودراما»، المجلة العربية، الرياض، العدد 437، جمادى الثانية 1434.

- صقر، أحمد ، «المونودراما :ظاهرة الفرد الواحد في المسرح العربي»، مجلة البيان، الكويت: العدد

466، مايو 2009.

- الحايك، عباس، «المونودراما خصائصها وإشكالية التلقي»، مجلة قوافل الفصلية، الرياض، العدد السادس والعشرون، نيسان 2009.

- علي، عواد، «تجارب المرأة العربيه في المونودراما»، مجلة المسرح، الشارقة، صيف 2011.

3- الصحف

-آدم، جمال، «الممثل الواحد على مسارح المهرجانات حزين»، جريدة البيان، دبي،15/10/2011.

- علي، لميس، «مفتش بيتر بروك يطلق العنان لسؤاله «، جريـدة الثـورة، دمشـق، 2008/6/18.

- كنعان، سهوب، « فن المونودراما: لون من ألوان التعبير الفردي»، جريدة النهار، بغداد، العدد 564، 2014 /4/27.

- اللامي، علاء، «الشابندر يطلق صرخة طائر التم»، جريدة الأخبار، بيروت، العدد 2152، 2013 /11/14.

- برشيد، عبدالكريم وآخرون ، «خلافات حول بداية المونودراما عربياً»، الشارقة، جريدة الخليج، 19/1/2010.

4-شبكة الإنترنت

-موقع الموسوعة الحرة الإلكتروني:.ar.wikipedia org، مادة المونودراما.

- سلام، أبو الحسن. المونودراما وفنون مابعد الحداثة، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني: .www ahewar.org.

- يونس، كمال، «المونودراما (عرض الممثل الواحد بين الشكل والمضمون)»، الموقع الإلكتروني لرابطة أدباء الشام: www.odabasham.net.

- Monodram، الموقع الإلكتروني لمعجم أوكسفورد:www.oxforddictionaries.com

- Monodram، الموقع الإلكتروني لمعجم وبستر:www.webster-dictionary.org، مادة المونودراما.

- Monodram، الموقع الإلكتروني للموسوعة البريطانية: www.britannica.com.