مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،المجلد ٢٦، العدد٢ :٢٠١٨

الخصائص النفسية والتربوية لأداء الممثل سامي الحصناوي المونودرامية

بيداء علي حسين
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
Ameersabah٨٣@gmial.com

الخلاصة

المسرح هو فن الممثل، وهو الاساس الذي قام عليه فن التمثيل ، فهذا الفن الذي انطلق من الاغريق وانتشر الى كافة اقطار العالم تقريباً ، كان قد بنى على الممثل الذي بدونه لا يمكن ان تكون هناك مسرحية ، وان التمثيل ليس مجرد الوقوف او التحرك فوق خشبة المسرح ، بل هو حالة وجودية متميزة تجعل من فن الممثل اكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة ، وتبرز تلك الصعوبة من خلال تحديد احاسيسه ومشاعره ومحاولة التقرب الى عوالمه والتغلغل الى اعماقه ،وبما ان المونودراما تمتلك خصائص فنية وتقنية تنفرد بها عن الاشكال المسرحية الاخرى فهي تبحث في دواخل الشخصية وتخوض في اعماقها منتقلة ما بين الماضي والحاضر من خلال الوعي واللاوعي ، الحقيقة والحلم لتكشف لنا عن عوالم تلك الشخصية وما يحيط بها ، لذا فأن الممثل لا يعتمد البناء التسلسلي في تجسيده للشخصية المونودرامية المنتقلة خلال ازمان مختلفة وعن طريق حالات انفعالية متنوعة ومرتدة الى الوراء اغلب الاحيان مطلقاً احياناً على عوالم تلك الشخصية والشخوص الاخرى التي تسهم في بناء الحكاية وسرديتها .

الكلمات المفتاحية: الخصائص ، النفسية ، التربوية ، الأداء الممثل ، المونودراما

Abstract

The theater is the art of the actor, the basis of the art of acting. This art, which originated from the Greeks and spread to almost all parts of the world, was built on the actor without which there can be no play, and acting is not just standing or moving on stage , But it is a unique existential situation that makes the art of the actor the most difficult subjects of theatrical art, and highlights that difficulty by identifying his feelings and feelings and trying to get close to his worlds and penetrate deep into it, and since Monodrama possesses artistic and technical characteristics unique to the other forms of theater, And locked in the depths of the selector The truth and the dream to reveal to us about the worlds of that personality and its surroundings. Therefore, the actor does not rely on serial construction in his embodiment of monodramatic personality moving through different times and through various emotional states, The worlds of those personalities and other characters that contribute to the construction and narrative of the story.

Keywords:characteristics, psychological, educational, performance representative, monodrama.

الفصل الاول /الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

المسرح هو فن الممثل ، وهو الاساس الذي قام عليه فن التمثيل ، فهذا الفن الذي انطلق من الاغريق وانتشر الى اقطار العالم كافة تقريباً ، كان قد بنى على الممثل الذي بدونه لا يمكن ان تكون هناك مسرحية .

وان التمثيل ليس مجرد الوقوف او التحرك فوق خشبة المسرح ، بل هو حالة وجودية متميزة تجعل من فن الممثل اكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة ، وتبرز تلك الصعوبة من خلال تحديد احاسيسه ومشاعره ومحاولة التقرب الى عوالمه والتغلغل الى اعماقه " فمزاج الممثل شيء غريب بل هو في بعض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اطواره منفر ... ان له مرونة تفوق امزجة الافراد العادين بكثير ، وهو قادر على اتخاذ صور مختلفة ومتنوعة حتى انها لتبدو متناقضة"[١] .

وبما ان المونودراما تمتلك خصائص فنية وتقنية تنفرد بها عن الاشكال المسرحية الاخرى فهي تبحث في دواخل الشخصية وتخوض في اعماقها منتقلة ما بين الماضي والحاضر من خلال الوعي واللاوعي، الحقيقة والحلم لتكشف لنا عن عوالم تلك الشخصية وما يحيط بها .

لذا فأن الممثل لا يعتمد البناء التسلسلي في تجسيده للشخصية المونودرامية المنتقلة في ازمان مختلفة وعن طريق حالات انفعالية متنوعة ومرتدة الى الوراء في اغلب الاحيان مطلقاًواحياناً على عوالم تلك الشخصية والشخوص الاخرى التي تسهم في بناء الحكاية وسرديتها ، فمشكلة البحث هنا تتمثل بالاستفهام الاتي :

ما الخصائص النفسية والتربوية لأداء الممثل سامي الحصناويالمونودرامية؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

١. ان المونودراما كشكل ادبي وفني لم يأخذ حقه من الاهتمام لذا فأن البحث يسلط الضوء عليه على وفق ذلك.

٢. يعدمنجزاً معرفياً للدارسين والمختصين في مجال المسرح .

٣. يخدم طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة في انحاء القطر كافة فضلاً عن نقاد المسرح والمهتمين بالفن المسرحي .

هدف البحث:يهدف البحث الحالي الى:تعرف الخصائص النفسية والتربوية لأداء الممثل سامي الحصناوي المونودرامية .

حدود البحث : يتحدد البحث في :

١. الحدود الزمانية : (٢٠٠٥ – ٢٠٠٩) .
٢. الحدود المكانية : العراق – محافظة بابل – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة .
٣. الحدود الموضوعية : تتمثل في دراسة الخصائص النفسية والتربوية لأداء الممثل في عروض سامي الحصناويالموندرامية .

تحديد المصطلحات :

الخصائص (لغويا) :

- خصائص : خص شيء – خصوصاً : نقض عمَ .
- الخصوصية : خصوصية الشيء خاصيته .
- (الخصوصة) : حالة الخصوص .
- (الخصيصة) : الصفة التي تميز الشيء وتحدده وجمعها خصائص [٢] .
- خصائص :" خ ص ص – (خصَه) بالشيء (خصوُصاً) و (خصوصية) بضم الخاء وفتحها ، والفتح افصح واختصها بكذا خصه به "[٣] .

---

(١) فدرب – ميليت ، جبرالدين بنتلي ، فن المسرحية ، تر : صدقي الخطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) ، ص٢٢.

(٢) ابراهيم مصطفى ، واخرون ، المعجم الوسيط ، ج١ ، (اسطنبول : المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر ، ب.ت) ، ص٢٣٨.

(٣) محمد بن ابي بكر الرازي ، الصحاح ، (بيروت : دار الكتب العربي ، ١٩٨١) ، ص١٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعرفها (العيلاني) بأنها " الخصيصة :الصفة التي تميز الشيء وتحدده"[١] .

- خصائص : خصص ، الشيء : حدد عممه ، خصه به ، اختص بالشيء : انفرد به "[٢].

النفس (لغويا) :

- يقال : خرجت نفسه ، وجاد بنفسه : مات و الدم دفق نفسه ، وذات الشيء وعينه يقال جاء هو نفسه او بنفسه .

(ج) نفس ونفوس . ويقال : اصابته نفس : عين فلان ذو نفس[٣] . وقد جاء في المجد في اللغة العربية انه " يقال : هذا انفس مالي . اي احبه وأكرمه عندي "[٤] .

النفس (اصطلاحاً) :

" النفس والروح لفظان مترادفان الا ان بعض الفلاسفة يفرق بينهما

- ان معنى النفس يتضمن معنى الجوهرية الفردية .
- ان مفهومها اغنى من مفهوم الروح .
- ان مجالها اوسع من مجال الشعور .

وبعضهم الاخر يقول ان الروح قسمان : روح حيواني ينبث في شرايين البدن من القلب ... والأخر روح نفساني ينبث من الدماغ في الاعصاب "[٥] .

التربية (لغويا) :" تربى تربياً ، (ر ب و) الولد : تثقف ، تهذب الولد : تغذى"[٦] . والتربية " رب الولد رباً : وليه وتعهده بما يغذيه وينميه ويؤديه "[٧] .

وعرفت التربية على انها " ترائب : عظام الصدر مما يلي الترقوتين "[٨] .

وبتعريف اخر جاءت على انها " ترب : والمعنى المكان : التربية العظمة من الصدر اعلاه تربية البعيد منحرهُ ترائب "[٩] .

التربية (اصطلاحاً) :

يعرفها (جون دوي) " ادامة الادامة للحياة من الناحية الاجتماعية فهي التي تعمل على انتقال عادات العمل والتفكير والشعور من الكبار الى الناشئين، فبغير هذا الانتقال لا يمكن للحياة الاجتماعية ان تدوم "[١٠] .

اما (احمد خورشيد) فعرفها بأنها " نظام اجتماعي يحدد الاثر الفعال للأسرة او المدرسة في تنمية التشيء من النواحي الجسمية والعقلية و الاخلاقية حتى يمكن ان يحيا حياة في البيئة التي يعش فيها "[١١] .

---

(١) عبد الله العيلاني ، الصحاح واللغة والعلوم ، (بيروت : دار الحضارة العربية للطباعة ، ب. ت) ، ص٢٥٠.

(٢) ــــــــــــــ، المنجد في اللغة والاعلام ، ط٤٢ ، (بيروت : دار الشرق ، ٢٠٠٧) ، ص١٨٠.

(٣) مصطفى ابراهيم ، واخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، (استانبول : دار الدعوة ، ب.ت) ، ص٩٤.

(٤) لويس معلوف ، المنجد في اللغة ، ط٣٥،(طهران : المعارف ، ١٩٩٦) ، ص٨٢٦.

(٥) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج١، (قم : مطبعة سليمان زاده ، ١٣٨٥) ، ص٤٨٢.

(٦) جبران مسعود ، الرائد ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٤) ، ص٢٤٣.

(٧) مجمع اللغة العربية . المعجم الوسيط ، ج١ ، ط٥ ، (ايران : طهران ، ب.ت) ، ص٣٢١.

(٨) جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الاساسي ، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ب.ت) ، ص١٩٦.

(٩) الاب لويس معلوف اليسوعي ، المنجد في اللغة العربية والاعلام ، ط٢٠، (بيروت : دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٧٥) ،ص٥٨

(١٠) ماهر اسماعيل الجعفري ، واخرون ، فلسفة التربية ، (بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة ، ١٩٩٣)،ص٦٨.

(١١) احمد خورشيد التورجي ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠) ، ص٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأداء التمثيلي:يعرفه (عدد من الباحثين) على انه (التأدية ــ التلاوة)[١] ، ويعرف الأداء (اديا وادى تادية الشي : اوصله ، قضاه ، ادي أداء ، اعانه ، له من حقه : قضاه له .. اليه الخبر وصله (الأداء) القضاء الايصال[٢] ، والأداء كمفهوم عام يشير الى (السلوك الإنساني ، لاسيما عندما يكون الانسان القائم بهذه السلوك السلوك مهيمنا في فصل معين ، ويشير مفهوم الأداء الفني الى هذا الانتهاك البيئي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون)[٣].

اما التمثيل كمصطلح كما في تعريفه اللغوي (تمثيلا تماثلا) الشي بالشيء تشبه به وجعله مثله ، ومثل الراوية عرضها على المسرح ــ دورا في الرواية : ليس الشخصية احد ابطالها ويشبهه في حركاته واصواته واعماله والتمثيل اسم منقول عن مصدره ومنه (فن التمثيل) وهو يشتمل تأليف الروايات التمثيلية على شروطها وقوانينها واخراجها على المسرح[٤] .

والأداء التمثيلي عرف على انه (قيام الممثل بمهمة إيصال أفكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بوساطة صوته ، وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وضعها المؤلف وصورها المخرج ، فقد كان غرض التمثيل وما زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها الى المسرح[٥].

التعريف الاجرائي:هو البوتقة التي يضع فيها الممثل الواحد كل امكاناته الجسدية والمهارية والنفسية والروحية من اجل ايصال فكرة الشخصية الواحدة على وفق الية معينة .

المونودراما : ان كلمة مونودراما مكونة من جزأين وهما : مونو : وتعني الواحد او مفرد احادي ، ودراما : تعني كلمة اغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي الى (فعل)[٦]، وقد عرف (وهبة) مصطلح المونودراما في بادئ الامر على انه (المسرحية ذات الشخصية الواحدة لكنه يعدل عن تعريفه هذا في سياق كلامه اذ يعرفها بانها المسرحية التي لا تمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد او يتقمص وحده أدوار مختلفة)[٧] .

ويعرفها (حمادة) بانها (المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا او ممثلة واحدة لكي يؤديها كلها فوق الخشبة)[٨] .

التعريف الاجرائي : هي مسرحية الصوت الواحد والممثل الواحد والشخصية الواحدة التي تقدم ذاتها على وفق ازمة متعددة الاتجاهات في الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وبواسطته يتم التعرف الى الشخصيات الاخرى والاحداث

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول/الشخصية في منظور علم النفس

عادة ما يقصد علماء النفس المعاصرون بالشخصية تلك الانماط المستمرة والمنسقة نسبياً من الادراك والتفكير والإحساس والسلوك ، وان الشخصية تكوين اختزالي يتضمن الافكار الدوافع ، الانفعالات ، الميول ، والاتجاهات ، والقدرات ، والظواهر المشابهة [١] .

---

(١) إبراهيم انيس واخرون : المعجم الوسيط (ج١/ج٢) (القاهرة ، ط ٢، ١٩٧٢م) ، ص٣١ .

(٢) فؤاد افرام البستاني ، منجد الطلاب (بيروت : دار المشرق) ، ص٢٢ .

(٣) جلين ويسلون ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر : شاكر عبد الحميد (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٠م) ، ص٨ .

(٤) فؤاد افرام البستاني : منجد الطلاب ، المصدر السابق ، ص٧١١ .

(٥) اسعد عبد الرزاق ، وسامي عبد الحميد ، فن التمثيل (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩م) ، ص١٢ .

(٦) محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية (القاهرة ، دت) ، ص١٣ .

(٧) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤م) ، ص٣٢٩ .

(٨) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : مطبعة الشعب ، دت) ، ص١٥٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويهتم علماء النفس الذين درسوا الشخصية بالسمات العامة التي تميز كل البشر ، الا انهم ركزوا على دراسة الفروق الفردية بين الافراد تلك التي تجعل كل انسان شخصاً فريداً[٢] ، ويقسم علماء النفس التكون الشخصي (الشعور بالذات) على مراحل يسمونها مراحل الشعور بالشخصية وهذه المراحل هي " مرحلة الشعور بالأنا الجسماني وتمايزها ثم مرحلة الشعور للانا الاجتماعي والمعنوي ، ثم مرحلة الشعور بالذات المبدعة والمرحلتان يسميان (تبطن الانا) الجسمية او الاجتماعية او المعنوي "[٣] .

يتكون الشعور بالأنا الاجتماعي باتصال الفرد (الانا) مع المجتمع (الاخر) من خلال التجربة الشخصية للعادات والتقاليد والأنظمة الاجتماعية حيث " يصبح الانسان قادراً على اخفاء ارائه ويصبح قادراً على تحقيق رغباته ومثله العليا ، ولكن الظروف الاجتماعية لها اثر في ذلك ولاسيما الانحلال والتفكك والفساد التي يصطدم بها الانسان والمجتمع ، وتدفعه الى ان يثور بغية تعديلها "[٤] .

ان اي موقف يحدث بين الفرد والجماعة ينتج عنه ما يسمى بـــ (الصراع) بين الفرد والجماعة ، الذي هو في نشأته " صراعاً مادياً بين الانسان كفرد في المجتمع له مطامع انانية ، و بين المجتمع كشخصيات تتماسك وتتكامل في ظروف معينة وإذا اشتد هذا الصراع على الفرد اصطبغ بصبغة نفسية واقعية، انفعلت له الشخصية برغباتها وميولها وأخلاقها وأرادتها وإمكاناتها ، فيكون كبت او قمع او تبرير او اسقاط او تعويض "[٥] .

ومن بين اهم الموضوعات التي وقع عليها اهتمام علماء النفس الغرائز لما لها من تأثير في سلوك الشخصية ، ومن اشهرهم (مك دوجل) الذي افترض " وجود عدد كبير جداً من الغرائز وقد لاحظ ان بعض هذه الغرائز يستهدف اشباع حاجات داخلية للجسم كغريزية التماس الطعام ، وبعضها الاخر يوجد من اجل التعامل مع البيئة الخارجية ، المادية ، والاجتماعية التي يعيش فيها الكائن الحي مثل غريزة السيطرة اياً كان نوعها مظهرين متكاملين هما : المظهر الجسمي ويتمثل في النزوع او السلوك والمظهر النفسي يتمثل في الانفعال "[٦] .

وعلى هذا يكون سلوك الفرد استجابة لمنبهات خارجية في محيط بيئته هذه " البيئة الواقعية او البيئة النفسية ، والمثير او المنبه انما هو عامل خارجي او داخلي يثير نشاط الكائن الحي او عضواً من اعضائه والمنبهات قد تنعقد فيكون موقفاً والاستجابة قد تكون استجابة حركية او لفظية او انفعالية او معرفية "[٧] .

مع مرور الوقت اصبحت (الدوافع) امراً مهماً في الدراسات النفسية لأنها توجه الانسان نحو الهدف الذي يسعى اليه ، مما دفع الكثير من علماء النفس يتقدمهم (وليم ماكدوجل) في ذلك حيث بذلوا جهداً كبيراً في دراساتهم لهذا المصطلح . ويشير هذا المصطلح الى وجود نقص ما او الى " حالة داخلية تنتج عن حاجة وتعمل هذه الحالة على تنشيط او استثارة السلوك الموجة عادة نحو تحقيق الحاجة المنشطة "[٨] .

---

(١) لندا . دافيدوف ، مدخل علم النفس ،ط٣ ، تر: سعيد الواب واخرون ، (القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣) ، ص٥٧٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص٥٧٠.

(٣) سهير كامل احمد ، التوجية والارشاد النفسي ، (القاهرة : مركز الاسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٠) ، ص٣٧.

(٤) المصدر نفسه ، ص٣٨.

(٥) سهير كامل احمد ، التوجيه والارشاد النفسي ، مصدر سابق ، ص٣٦.

(٦) طارق ابراهيم الدسوقي ، الشخصية الانسانية بين الحقيقة وعلم النفس ، (الاسكندرية : دار الجامعة الجديدة ، ٢٠٠٧) ، ص١١١.

(٧) كامل محمد محمدعويطية ، رحلة في علم النفس ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٩٩٦)،ص١٠.

(٨) لندا . دافيدوف ، مدخل علم النفس ، مصدر سابق ، ص٤٣١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدافع " هو مثير قوي يدفع الانسان الى ان يسلك بصورة ما ، حتى يخفف من حدة هذا المثير او يستبعده كلياً ، والدوافع تعمل داخلية لأنها تعمل متعاونة مع مثيرات خارجية في اثارة النشاط وتوجيهه ، وهذه المثيرات الخارجية هي التي تشبع الحاجات الداخلية وهي ما يطلق عليها (البواعث) . وكل دافع من الدوافع يمكن اشباعه بباعث معين او مجموعة من البواعث "[١] .

وبناء على ما تقدم سنقوم باستعراض الشخصية ودراستها في نظريات علم النفس .

اولاً : مدرسة التحليل النفسي:ترتبط هذه المدرسة بمبتدعها الطبيب والعالم النفسي (فرويد) ، فهو اول من صور تفاعل (الانا – الاخر) ، وبين كيف تنشأ سمات الشخصية ، وكيف يتحول ، وكيف تنحرف نتيجة هذا التفاعل والصراع فيما بينها . وقد ادى مجيء (فرويد) بنظرية التحليل النفسي الى انعطاف خطير في الفكر النفسي ، فهو لم يعتمد على سابقيه في بناء نظريته على الرغم من انها " بدأت في ميدان الطب و علاج المصابين بأمراض واضطرابات نفسية ، الا انها تطورت الى مدرسة عامة للبحث الكثير من نواحي علم النفس للمصابين وتفسير سلوكهم "[٢] .

يرى (فرويد) ان منظومة الشخصية الانسانية مكونة من ثلاثة جوانب (الهو – الانا – الانا الاعلى) ، وان هذه الجوانب الثلاثة تشكل تركيباً متجانساً ، وتعمل سوية ، وهي تمكن " الفرد من التفاعل المرضي والتكيف مع محيطه ، وان الغرض من هذا التفاعل هو اشباع الحاجات الاساسية والرغبات للفرد ، وبالعكس عندما تكون هذه الجوانب الثلاثة للشخصية على اطراف متناقضة مع بعضها بعضا" يقال ان الفرد سيء التكيف سيء الانسجام "[٣] .

ومما تقدم يتضح ان هذه المنظومة التي وضعها فرويد (الهو – الانا – الانا الاعلى) ، انها مجرد اسماء لعمليات نفسية مختلفة تعمل على وفق نظام تختلف مبادؤه وتعمل تحت قيادة الانا " غير ان الانا هو الذي يدرك ويفكر ويعمل على ما ينادي به الهو وما تحاول اشباعه لا يتفق مع مطالب المجتمع الذي يعيش فيه . نظراً لوقوعها في صراع مع الهو امر حتمي لا مفر منه ، وعلاوة على ذلك فأن الانا ستقع في صراع مع الانا الاعلى عاجلاً او اجلاً وقد تصمت الانا وتترك الساحة لصراع حاد بين الهو والانا الاعلى "[٤] .

وقد صور (فرويد) الشخصية كساحة معركة تتصارع فيها قوى الهو والانا والانا الاعلى وكل منهما يناضل باستمرار مع القوتين الاخرتين ليسيطر على الشخصية ، واحد مغارم هذه الحرب هي الطاقة التي يستحوذ عليها احد الانظمة من النظاميين الاخرين ، وقد يستخدم النظام الفائز هذا الوقود اسلوب لحساب اغراضه الخاصة [٥] .

ثانياً : نظرية علم النفس التحليلي:اعتمد صاحب النظرية (كارل يونج) في بناء نظريته على استاذه (فرويد) في الكثير من الامور ، والشخصية لديه او النفس كما كان يطلق عليها تتكون من مجموعة من الانظمة المنفصلة والمتفاعلة في وقت واحد ، والأنظمة هي (الانا – اللاشعور الشخصي – اللاشعور الجمعي)، وأيضا الاتجاهات (الانطوائية منها والانبساطية)) وكذلك الوظائف المتمثلة (بالتفكير والوجدان والحدس والإحساس) وفي النهاية الانماط (الظل والانيما – لنيسوس) ، من هنا تتكون شخصية متكاملة في

---

(١) حلمي الملحي ، علم النفس المعاصر ، ط٢، (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٧٢) ، ص٩٨.

(٢) كامل محمد محمد عويضة ، مدخل الى علم النفس ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٩٩٦) ،ص٣٥.

(٣) كلفن . سي هول ، مبادئ علم النفس الفرويدي ، تر: دحام الثيال ، ط٣ ، (بغداد : مكتبة دار المتني ، ١٩٨٨) ، ص٢٢.

(٤) سهير كامل احمد ، مصدر سابق ، ص٨٥.

(٥) بيم . بجي الن ، نظريات الشخصية الارتقاء النمو التنوع ، تر : علاء الدين ، (عمان : دار الفكر ناشرون ، ٢٠٠٩) ، ص٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمو والوحدة ، وقد اعتمد (يونج) في توضيحه لعمل الطاقة النفسية على مبادئ فيزياوية منها مبدأ او قانون (التضاد) الذي عده المعتقد الرئيس في تاريخ الشخصية ، حيث يرى ان كل ما يحدث يرجع الى التضاد ، فكل رغبة او شعور له مضاد . واعتقد (يونج) " بأنه يجب ان يكون هناك تضاد او ان لا تكون هناك طاقة، وبدون ان لا تكون هناك طاقة ، بدون الاستقطابية او التطرف لن تكون هناك عملية او ميل نحو التعادل وعملية التعادل [١] . كون ان مبدأ التضاد الذي يحدث بين التناقض والتنافر يكون محركا"لسلوك الفرد ، فهو الذي تولدت منه التحولات النفسية.

اما القانون الثاني فتمثل بمبدأ (التكافؤ) هذا المصطلح يشير الى تساوي فروق الطاقة " فمثلاً اذا اتصل جسم حار بجسم بارد اتصالاً مباشراً لبعض الوقت ، فالحرارة تنساب مع الجسم الحار الى البارد الى ان تكون متساوية ، وهذا الشيء ويحدث نفسه مع الطاقة النفسية حسبما يقول (يونج) ، فإذا اختلفت رغبتان او معتقدان كثيراً في القيمة النفسية او الشدة . فان الطاقة ستنساب من الرغبة او المعتقد القوي الي الضعيف... فان للشخصية توزيعاً متساوياً الطاقة النفسية على كل انظمتها ، لكن هذه الحالة لا يمكن تحقيقها، وإذا تحقق مثل هذا التعادل او التوازن فعندئذ لن تنتج طاقة نفسية حيث كما رأينا ان الطاقة تتطلب صراعاً بين اضداد ، وأذن فالاضمحلال الكامل يبقى حالة نسعى الوصول اليها لكن لا يمكن تحقيقها "[٢] .

فالأنا عنده هي العقل الشعوري " وهو يتكون من المدركات الشعورية والذكريات والأفكار والوجدانيات للبشرية على مر العصور والأزمان كما أن شعور الفنان بهويته واستمراريته ناتج عن علاقته بأبناء جنسية باللاشعور الجمعي مشترك وهو مركز حيوي للشخصية وانفعالاتها وانعكاس ذلك عكس تصرفاتها "[٣] .

وقد اكد ذلك بوجود شيء اخر من الشعور وهو " البرسونا او القناع او الكيانات او الهويات التي تفرضها بسبب الادوار الموصوفة اجتماعياً والتي يقوم بها "[٤] .

نظر (يونج) بطريقة مغايرة لما قاله (فرويد) " الى محتوى اللاشعور على انه افكار شيطانية بشعة وجبارة ، فكل قوة في الانسان هي ضرب من ضروب العاطفة وهي تتطور باعتدال ، واللاشعور يشمل ينابيع الابتكار ومصادر الارشاد والشجاعة ، الدليل على ذلك ان الانسان من الممكن ان يقترح بعض الحلول عندما يصبح الشعور في حالة يأس او احباط وعدم القدرة على اعطاء فكرة معينة ، وهنا يعيد اللاشعور ترتيب خبراته مستغلاً كل ما لديه من معلومات منسية في طي الكتمان اهمها حكمة وخبرة القدماء " [٥] ،ومن ثم فان عودة الفرد للاشعور الفردي ما هي الا عملية تحول نفسي يحدث داخل النفس في سبيل التخلص من حالة اليأس والإحباط .

يعد اللاشعور الجمعي من اعمق مستويات النفس ، وهو الجانب الاكثر اثارة للجدل والخلاف في نظرية (يونج) حيث انه " مثلما يراكم الفرد شخصياً ويضع كل تجاربه السابقة في اضابير كذلك تفعل البشرية كنوع . ففي الشعور الشخصي كل منا يخزن تجاربه الفردية المتراكمة اما في اللاشعور الجمعي

---

(١) ينظر : دوان شلتز ، مصدر سابق ، ص١٥٦.

(٢) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٥٧.

(٣) نعيمة الشماع ، الشخصية النظرية والتقييم ، (القاهرة : المطبعة الحديثة ، ١٩٧٧) ، ص٣٦-٣٧.

(٤) بيم بي . الن ، مصدر سابق ، ص١٢٠.

(٥) طارق ابراهيم الاسوقي عطية ، مصدر سابق ، ص١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالإنسانية ككل تراكم تجارب النوع البشري وتجارب انواع ما قبل البشرية ، وتمر هذه الثروة من التجارب لكل جيل جديد "[١] .

واللاشعور الجمعي يحوي مجموعة من الانماط تسمى اولية او انماط قديمة وهذه الانماط هي " صور وجدت في وقت سالف وهي فطرية او تمثل استعدادات اولية نفسية ، ومن شأنها ان تؤدي بالناس الى الفهم والخبرة والاستجابة للعالم بطرق معينة ، ويعتقد (يونج) ان وجود الانماط الاولية يعود الى الوراثة على وجه الحصر"[٢] . والأنماط الاولية التي تنطوي باللاشعور الجمعي هي (القناع – الاينما – او الاينموس والظل والذات) .

وقد ميز (يونج) اتجاهين اساسيين متعارضين نتخذهما الشخصية (الاتجاه الانطوائي) والأخر (الاتجاه الانبساطي) فالشخص المنطوي يجد صعوبة في الاختلاط بالناس فيقصر معارفه على عدد قليل من الناس ويتحاشى الصلات الاجتماعية ، ويقابل الغرباء في حذر وتحفظ " فالشخص المنطوي متمركز حول الذات والذي لا ينظر نظرة موضوعية الى العالم الخارجي . دائم التأمل في نفسه لا يحب الاختلاط ، صعب الاندماج "[٣] .

وقد وضع (يونج) نظريته للشخصية بواقع اصعب مما كانت به عند (فرويد) ، فمثلاً ان العقد " تنشأ في نظرية (يونج) في اللاشعور ويمكنها الانتقال الى الشعور ، وتحاول التأثير في الشخصية لتحقيق اغراضها الخاصة بينما يرى (فرويد) العكس من ذلك ، فـــ الهو في رأي (فرويد) تبقى لاشعورية وتؤثر على الانا من خلال عمليات تجميع الطاقة "[٤] . وان ما يسمى بالعقد النفسية ويقصد بها ان الانسان هنا يكون موضوعاً لتحول نفسي من خلال التحول من اللاشعور الجمعي الى اللاشعور الفردي او الشخصي ومن ثم فالشخص في هذه المرحلة يبدأ بالتفكير من خلال الذكريات التي سبق وان عانى منها منذ طفولته في اسرته وبيئته الاجتماعية كون ان الفرد يختزل هذه الحالات الشعورية وتصبح مكبوتة ، والكبت نوع من القمع النفسي الداخلي للميول والرغبات يحول دون مرور وهذه الرغبات في حيزها في الشعور ... وقد لوحظ ان الغريزة الجنسية وهي السيطرة يلعبان دوراً في تحريك الميول والنزعات او كبتها ... وبالتالي في تكوين (العقدة النفسية ، او اكسابها قوتها الفعالة واتجاهها في النفس الانسانية "[٥] .

ثالثاً : نظرية علم النفس الفردي:اكد صاحب هذه النظرية العالم النفسي (الفريد ادلر) على تأثير القوى الاجتماعية على القوى البيولوجية ويشير الى ان اسلوب الحياة هو النمط الشخصية المميز للفرد . ويفترض (آدلر) ان الفرد لديه هدف في الحياة هو على وجه التحديد الوصول للكمال ، وبالتالي فان الناس يندفعون اساساً بدافع التفوق الذي يضمن الكفاح من اجل تعويض النقص ، على اعتبار ان الشعور الاجتماعي مؤشر للشخصية السوية والشعور الاجتماعي يهدف الى توحد مع كل البشر " فكل فرد في رأي (آدلر) هو اساس مخلوق اجتماعي ليس بيولوجياً وشخصيتنا صاغتها بيئاتها الاجتماعية الفردية والتفاعلات ولم تضعها حاجاتنا البيولوجية ولا محاولاتنا المستمرة لإرضائها . فالجنس الذي اعطاه (فرويد) الاهمية الاولى قلل (آدلر)

---

(١) دوان شلتز ، مصدر سابق ، ص١٦٠.

(٢) بيم بي . الن ، مصدر سابق ، ص١٢١.

(٣) انتصار يونس ، مصدر سابق ، ص٣٠٣.

(٤) طارق ابراهيم الدسوقي ، مصدر سابق ، ص١٣٩.

(٥) عدنان بن رديل ، الشخصية الصراع المأساوي دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي ، (دمشق : مطابع الف باء – الاديب ، ١٩٧٣) ، ص٤٦-٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من قيمته كثيراً كعامل مهم في تحديد شخصيتنا . وأخيرا الشعور وليس اللاشعور هو قلب ومركز الشخصية"[١].

(آدلر) اعتقد ان هناك ثلاث مهام للرجل في زوايا علم النفس الفردي ، كون ان الانسان يجب ان يواجهها وان يتعامل معها في حياته، وهذه المهام هي " المجتمع والعمل والحب . ان متابعة هذه المهام يتطلب اعداداً في الطفولة لتطوير الميل والاهتمام الاجتماعي ، ومع جهود الفرد لتنمية المشاعر الاجتماعية وعلى الرغم من ان المشاعر الاجتماعية امر كان كامنا" بينهما يتضمن الميل الاجتماعي الجهود ليجعل هذا الامر الكامن شيئاً في الواقع ، فان (آدلر) غالباً ما استخدم المصطلحين بالتبادل "[٢] .

ويرى (آدلر) نتيجة لذلك " ان اهم ما في الحياة الشعورية هو الشعور بالنقص والعمل الدائم على تعويضه وان الفرد يقوم بهذا بأسلوب معين تتحدد تبعاً له شخصيته ، ولهذا عد غريزة السيطرة الغريزة الاساسية عند الانسان لا الجنسية كما يرى (فرويد) ، والى ذلك ان (آدلر) يرفض عملية الكبت ولا يعطي اهمية خاصة للاشعور ولا لتقسيمات الشخصية الفرويدية ، فآدلرينظر الى هذه الجوانب كلها على انها وحدة متكاملة تتصل بالعالم الخارجي وتتغلب على مشكلاتها بأسلوب معين "[٣] .

وقد ركز (آدلر) على الذات بوصفها نظاماً داخلياً ذا صفة شخصية تصنف على صاحبها طابعاً حياتياً مميزاً ، وهي تبحث عن الخبرات التي تنتهي بتحديد اسلوب حياة الشخص ، ويرى " انها صاحبة السيادة في بناء الشخصية، وعدها شيئا يحتل مكاناً متوسطاً بين مثيراته واستيعاباته والإنسان يضع شخصية ، فهو يبنيها من المادة الخام . وأكد (آدلر) على تفرد الشخصية ، فرأى ان لكل شخص صياغة فريدة ، وان الواقع والسمات والاهتمامات والقيم فكل فعل يصدر عن الشخص يحمل طابع اسلوبه الخاص والمميز في الحياة "[٤] .

ويذكر (آدلر) في بداية صياغته الاولى لنظريته " ان النقائص النوعية التي يعانيها الشخص سواء اكانت وهمية ام حقيقية ، تحدد اسلوب الحياة لدية ، فأسلوب الحياة تعويض عن نقص معين "[٥] .

اعطى (آدلر) اهمية كبيرة بالنسبة للمشاكل التي يواجهها الفرد في الحياة والتي يجب ان يقوم بحلها. فقد جمع (آدلر) هذه المشاكل بثلاثة اصناف : (مشاكل الفرد باتخاذه سلوكاً اتجاه الاخرين ، والأخر مشاكل المهنة والثالث الحب) وقد افترض (آدلر) لحل هذه المشاكل وجود اربعة اساليب يتبناها الفرد للتعامل معها وهي كالاتي :[٦]

النوع الاول : يظهر الاتجاه السيطرة والتحكم مع القليل ان وجد من الحس والاهتمام الاجتماعي . وان شخصاً كهذا سلك في الغالب من دون اعتبار للآخرين .

النوع الثاني : نوع الاخر والذي عده (آدلر) الاكثر شيوعاً ويتوقع ان يحصل على شيء من الاخرين وهكذا يصبح معتمداً عليهم .

---

(١) دوان شلتز ، مصدر سابق ، ص٦٧.

(٢) نيم بي . الن ، مصدر سابق ، ص١٥٦.

(٣) ينظر : كامل محمد محمد عويضة ، الحياة النفسية ، مصدر سابق ، ص٤٢.

(٤) ثائر احمد غياري ، خالد محمد ابو شعيرة ، مصدر سابق ، ص١٧٠.

(٥) سهير كامل احمد ، مصدر سابق ، ص٩٧-٩٨.

(٦) ينظر : دوان شلتز ، مصدر سابق ، ص٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النوع الثالث : (المجتنب) كما يوحي الاسم هذا النوع لا يقوم بأي محاولة لمواجهة مشاكل الحياة ومكافحتها، وتتجنب المشاكل ويتجنب هذا الشخص اي احتمال او امكانية للإخفاق .

ويرى (آدلر) ان السلوك الانساني " يمكن تفسيره على انه محاولة الفرد للحصول على السيطرة على الغير . والدافع الى ذلك هو الرغبة في تحرير نفسه من الشعور بالنقص سواء كان هذا النقص جسمياً او عقلياً او فعلياً او متخيلاً وهو يرى ان الامراض النفسية ما هي الا تعبيراً عن اضطراب الشخصية بكاملها وان الانا يلعب دوراً هاماً في احداث هذه الامراض ... وان العوامل غير الجنسية ايضا يمكن ان تؤدي الى صراع نفسي قد ينتهي بحالات من المرض النفسي "[١] ، او قد يكون هذا الصراع مصدراً رئيساً لان تتحول الشخصية من حالة الى اخرى ومن ثم التغلب على النقص الذي تشعر به الشخصية وسد حاجتها .

المبحث الثاني/اداء الممثل في المونودراما

المونودراما شكل من اشكال المسرح بل لعله من اكثر اشكاله اثاره للجدل ، سواء اكان ذلك من ناحية وجوده التاريخي وأصالته في خضم التجربة المسرحية منذ القدم وعلاقته بسائر الانماط الفنية ذات المنحى السردي ، او من ناحية استعادة حضوره وتوالده وتطوره وتشابكه مع انساق من الفنون والآداب .

لم يكن الاداء التمثيلي بعيداً عن الانسان البدائي فقد عرف الانسان البدائي مظاهر تمثيلية عديدة من خلال محاكاته للطبيعة ثم محاكاته للحيوان ثم للإنسان نفسه ثم القيام بطقوس دينية أي الانتقال من الحركات غير المقصودة الى الحركات مقصودة ومتفق عليها . ويعدّ الرقص من اقدم الوسائل للتعبير عن حاجة الانسان ومن خلاله يحاول ايجاد علاقة مع الواقع عن طريق حركاته التي يقوم بها . اذ كانت " وسيلته الشائعة في التعبير عن اعمق مشاعره هي الحركة ، وذلك لان الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة ايقاعية ، ... ، ويعكس بها ما يغامرهُ من فرح وبهجة حتى اصبح الرقص طقساً دينيا ، ويصلي لهم بلغة الرقص ولم تكف منه الحركات قط شيئا مسرحياً مؤثراً او شيئا تمثيلياً ، الا ان حركته المرسومة كانت تنطوي على نواة المسرحية "[٢] . وكانت قدرة الانسان على الحركة وتقليد الاصوات وموهبة الخيال التي تميز بها عن سائر الحيوانات تساعده في ان يلعب لعبته المفضلة وهي المحاكاة الطبيعية ، لأنه كان في صراع مرير مع القوى الطبيعية من اجل الحصول على ضرورات حياته من مأكل ومأوى . ولأنه لم يكن يستطيع ان يعبر عن افكاره في وضوح كاف فقد كان يلجأ الى الحركة والمحاكاة . وسرعان ما تعلم ان يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت . ومن هنا رقص الانسان البدائي لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها ، وقلد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها [٣] .

ومن هذا كله يتضح ان احدى الطرق التي نشأت فيها المسرحية في كثير من الازمنة يتم بالتمثيل الايمائي او التمثيل بالإشارات الناجم عن المحاكاة والرقص وغيرها من طقوس وحركات ، وتعد هذه خطوة اولية لبداية الاداء التمثيلي ، ذلك لأنه هذه الطقوس كانت تتمتع بعناصر اولية وبدائية للعرض المسرحي ، حيث كانت هذه عبارة عن شعائر للتقرب الى الالهة ولم يتطرقوا الى مواضيع اكثر اهمية ، فكانت مجرد ملامح تمثيلية يحاول الانسان التقرب بها الى الطبيعة ومعايشة لكل من حوله.

---

(١) علي كمال ، مصدر سابق ، ص١٢٥.

(٢) تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، تر : دريني خشبة ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٣) ، ص١١-١٢.

(٣) سمير سرحان ، دراسات في الادب المسرحي ، (القاهرة : دار غريب للطباعة ، ١٩٧٧) ، ص٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد سعى الانسان البدائي الى فك رموز الطبيعة عن طريق المحاكاة الحركية والصوتية عندما انبرى الى الطبيعة ساعياً لخلق التوافق بينها وبينه بالمحاكاة والرقص ، وأصبحت وسيلته الشائعة عن اعمق مشاعره بالحركة التي يعكس بها ما يغامره من فرح وبهجة حتى اصبح الرقص طقساً دينياً ، فهو يتحدث ويصلي الى الالهة بلغة الرقص [١] .

ان ذلك الانسان كان يؤدي الرقص بطقس ــ مونودرامي ــ يضطلع به هو وحده ، محاكيا عدة اشكال وأصوات للطبيعة ثم تحول الى تعليم الناس تلك الحركات والأصوات مستخدما الايقاع في خلق التوافق والتناغم ما بين الاخرين وشيئا فشيئا اخذ هذا الشخص صورة الكاهن ، يعلم الناس اول مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق الرقص لكي يحث الالهة على خدمة الانسان [٢] .

فالإنسان البدائي قد اقترب خطوة نحو المسرح وذلكبما كان يقوم به من حركات وأصوات تعبر عن انفعالاته من فرح او حزن ، وتعد هذه الخطوة اولية لبداية الاداء التمثيلي ، رغم ذلك نبقى بعيدين جدا عن الدراما والتمثيل الحقيقي لأنهما يتمتعان بخصائص وقواعد لابد من الاخذ بها ففي هذه الحالة يكون الرقص اقرب الى العمل المسرحي،لأنه يتضمن قيمة يجري تشخيصها وإيصالها عبر هذا التشخيص الى الجمهور[٣] .

وبعد مجيء العصر الاغريقي كانت التراجيديا الاغريقية دينية في طابعها وارتبطت بعبادة الاله (ديونيسوس) الهه الخمر والخصب ، وكانت الجوقة تمثل محورا اساسيا بتلك الحوارات والحركات والإيماءات التي تعد محاكاة ترتبط بعبادة (ديونيسوس) ، وقبل ان تتطور المأساة بشكلها الذي وصلنا من نصوص (اسخيلوسوسوفوكلسويوربيدس) كان مع الجوقة ممثل واحد يمثل بالحركات والحوار مع قائد الجوقة والأغاني والرقصات التي تؤديها الجوقة نفسها. وهذا النوع من المسرحيات المبكرة التي يرتبط اسمها بالممثل الواحد (ثيسبس) الذي كان يكتب الشعر ويمثله ، كان هذا الظهور الاول للممثل الواحد وهو يمثل شكلاً مسرحياً ريادياً يتمثل بين الجوقة والممثل الذي يحاورهما ، ويعد (ثيسبس) مطوراً لهذا الشكل وذلكباستخدامه للأقنعة المختلفة والمتعددة الاشكال ، لغرض تجسيد تلك الشخصيات فضلاً عن الحركات والمهارات والإيماءات المسرحية [٤] ، ذلك يعني ان (ثيسبس) كان يحاكي نماذجه بأسلوبين متناقضين لإظهار الفعل التراجيدي او الكوميدي استخدامه للأقنعة ، وكلا الاسلوبين لهما خصوصية في الاداء على اثر استخدام الايماءات والتعبير، وما بين الاشارة والانفعال ، فالتمثيل هو عملية جدلية متوالدة ، قائمة على الفعل ، اي انه صيرورة الانفعالات والمعانات البشرية بطريقة فنية يتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره[٥] .

كان (ثيسبس) ممثلا مشخصا مستعيناً بعدد من الاقنعة . فضلا عن التوازن الذي يحدث بين سردية الحكاية وتفاعله مع الجمهور لإقناعه بالوسيلة التي يتحاور بها عبر النسق الحركي المتزامن والمتوافق مع الحكاية ، وما يهمنا هو الكيفية التي كان (ثيسبس) يستخدم بها تلك الحركات والإشارات والمهارات التي تشكل نسقاً مفاهيميا مزدوجاً مع البنية السردية . فقد كان يقوم بكل الادوار وكان يلجئ الى خيمة قريبة ليغير ملابسه وقناعة بما يتفق مع سمات الشخصية ، بينما افراد الجوقة يستمرون في الرقص والإنشاد ، ثم يعود اليهم ليناقش معهم ما قالته الشخصية السابقة او يعارضها او يرثي لها ، فقد ادى هذا التجديد الى زيادة

---

(١) ينظر : تشيني شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، مصدر سابق ، ص١١-١٢

(٢) ينظر : سرحان ، سمير . مبادئ علم الدراما ، (مركز الشارقة الابدع الفكري ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، د.ت) ، ص١٤-١٥ .

(٣) التكريتي ، جميل نصيف . قراءات وتأملات في المسرح الاغريقي ، مصدر سابق ، ص٧٤.

(٤) ينظر : فردب . ميليت ، جيرالدين . بنتلي ، فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، مصدر سابق ، ص٥٢-٥٤.

(٥) ينظر : ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ، مصدر سابق ، ص٨-٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العنصر الدرامي في الديثورامبوس واحتل مكاناً وأصبح من الممكن التعبير عن الموقف وتصويره وتنويعه فكثرت الحركة وظهر العنصر المسرحي [١] .

ان اغلب الشعراء الاغارقة (اسخيلوس ، سوفوكلس ، يوربيدس) كانوا ممثلين ومؤلفين بيد ان (شبس) كان يجيد مساعدة الجوقة ومعالجة الاغاني معهم حتى انه فاز في المسابقة عام ٥٣٥ قبل الميلاد ، لكنه لم يعمل على فصل الملهاة عن المأساة ، بل مزج بين الاثنين كما في المسرحية (الساتورية) القديمة والتي ترتبط به وبمن ساروا على دربه ، حيث كانت قد اختفت تماما في بداية القرن الخامس قبل الميلاد ، ثم عاودت الظهور بعد صدور قانون يلزم كل شاعر تراجيدي يشترك في المسابقات المسرحية ، ان يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتورية واحدة . يشير الباحث (ابراهيم سكر) ال ان (شبس) كان قد قدم المسرحية الساتيرية ، فهو حينما يستعرض شخصية (اله او بطل) يستعين بالقناع المشخص لتلك الشخصية، معتمداً على المعرفة السابقة للحكاية من قبل جمهوره ، ومن ثم استخدامه لقناع اخر ليتواصل في سرد الحكاية، بمعنى ان اداء (شبس) كان مرتكزاً على القناع المدلل على الشخصية صاحبه حركات او اشارات معينة لكل شخصية من الشخصيات (الهة او ابطال) ، اما في ادائه للساتير فهو يتمادى في تحميل الايماءة او الاشارة مدلول (جنسي) ، بالإضافة الى الحوار الذي يتصف بالجرأة قياساً الى شخصيات اخرى (الالهه او الابطال) وعليه كان (شبس) قد استخدم الالية الادائية المقنعة للشخصيات والمبالغة في الايماءة والإشارة والحركة الجريئة للساتير ، وذلك بهدف اضفاء شيء من التلوين والتغيير في اداءه للمسرحية الساتيرية[٢] .

ترى الباحثة ان المسرح الاغريقي – في بدايته – كان مرتكزاً على شخصية الممثل الواحد (المونودرامي)، ومن ثم اصبح الفن جماعياً بادخال الممثل الثاني والثالث على يد اسخيلوسوسوفوكلسويوربيدس .

لم يكن للمسرح الروماني ذلك الطابع الديني كما في المسرح الاغريقي ، وترجع اصول الملهاة الرومانية الى المهزلة الشعبية (الاترورية) والتي تطورت في عصر النهضة الى الكوميديا (دي لارتي) . قام المسرح الروماني تقليدا للمسرح الاغريقي (المأساة والملهاة) ، لكن المسرحية الرومانية افادت من انفصال الدين عن المسرح ، فاصطبغت بطابع الحياة اليومية الرومانية [٣] .

ومن الاشكال المسرحية الرومانية التي اعتمدت على الممثل الواحد وهو ما يدعى بـــــــ (المايم) اذا كان الممثل فيه يتمتع بثقافة فكرية وقدرة ادائية جسدية مطاوعة لتحويل المآسي والملاهي المكتوبة الى حركة ايمائية بمعنى ان ممثل البانتومايم عمل على ترجمة لغة الحوار الى لغة جسد ، وكان المؤدي يرتدي قناعاً لكل شخصية جديدة وكان يغير ملابسه وقناعه في مدة توقف او فقرة كورالية ، وكان يستخدم خطوات وأوضاعا ووقفات جسد تقليدية . كما كان يقوم بحركات تعبيرية برأسه ويديه [٤] .

فضلا عن تعامل (ممثل المايم) مع العنصر الموسيقى والرقص واللغة وعلاقته المتبادلة مع الكورس الذي كان يحضر فيجلس ، وتجلس معه فرقة موسيقية ، ويأخذ الممثل يشخص وحده ويرقص ممثلا

---

(١) ينظر : عقيل ، مهدي . نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص١٥.

(٢) ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ، مصدر سابق ، ص١٣.

(٣) ينظر : شيلدون تشيني ، مصدر سابق ، ص١١٩-١٢٠.

(٤) ينظر : رولف ، باري . كتابات في فن التمثيل الصامت ، تر : سامي صلاح ، مصدر سابق ، ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرحية اسطورية ، بينما الجوقة تنشد نصوص هذه المسرحية ويضع الممثل في قدمه جرساً يؤكد به وحدة النغم على ايقاع الموسيقى [١]

فالمايم الروماني كان قد استند الى (البانتومايم) شكلاً فنياً يعتمد على الحركة والإيماءة والإشارة والرقص، الا انه اتخذ مضموناً اكثر رقياً من المايم فقد كان مؤدي البانتومايم راقص يقوم وحده بتفسير الادب الكلاسيكي ، لاسيما التراجيديات بمصاحبة القاء منغم وموسيقى الفلوت ومع تغير الاقنعة لقد استمر المايموالبانتومايم على الرغم من محاربة الكنيسة وبعض الملوك له ، حيث تواجد في الاسواق الشعبية والمدن والقرى من خلال الفرق الجوالة حتى وصل الى فرنسا وانكلترا . فقد كان المايموالبانتومايم الجسر الذي نقل تقاليد التمثيل المحترف الى العصور الوسطى . احتوت مسرحيات الاسرار الفرنسية والانكليزية العديد من الشخصيات الكوميدية والمهرجين والبلهاء وخير دليل على ذلك مسرحيات (شكسبير) ، فهذه الشخصيات تعتبر امتداد لفناني (المايم ــ البانتومايم) و وصولاً الى كوميديا (دي لارتي) [٢] .

ويمكننا ان نتلمس الاختلاف الجوهري بين الممثلي الاغريقي والممثل الروماني ، وهذا الاختلاف يتأتى بالطابع الدنيوي الذي يتميز به الممثل المونودرامي الروماني وما يتبعه من نظام يساعده على زيادة مهاراته الجسدية والأدائية .

لقد ظلت (المونودراما) كشكل فني مختفية ردحاً طويلا من الزمن ، لكننا يمكن ان نتلمس الجذور الاولى لها في المشاهد التي كان ينفرد بها البطل بالحديث مدة طويلة ، بينما ينصت الاخرون له في صمت حتى ينتهي ، كما في المسرحيات الاوربية في عصر النهضة ، تلك التراجيديات التي قامت استناداً على التقاليد الكلاسيكية . فالمونولوج او الحديث المنفرد كان قد تحول عن شكله الدرامي في العصر الاغريقي الى شكله البلاغي في عصر النهضة ، فنجد ابطال هذه التراجيديات يحتكرون المسرح مدد طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التي تحوي المواعظ الاخلاقية التي لا تتصل بمواقف حية من واقع المجتمع او واقع المسرحية الا ان (شكسبير) بحسه الفني ورفضه للأشكال الجامدة توصل الى مزاوجة الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية . حيث استطاع ان يحيل هذه الخطب البلاغية الى مونولوجات درامية تفصح عن فردية البطل ، وتلتحم بالهموم الاجتماعية والسياسية والفكرية في آن واحد [٣] .

ولو تأملنا تراجيديات (شكسبير) مثل (هاملت ، ماكبث ، عطيل ، لير) سنجدها تمثل مونودرامات صغيرة ، فكثير ما تحولت هذه المسرحيات الى مونودرامات ناضجة ، ظهرت (المونودراما) بصورتها التي تقترب من الصورة والصيغة الحديثة المتطورة من خلال مسرحية (بجماليون) التي كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير ــ ابو الحركة الرومانسية ــ جان جاك روسو عام ١٧٦٠م ، وربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل ادبي درامي [٤].

ففي المانيا اعتلت المونودراما خشبة المسرح لأول مرة على اليد الالماني (يوهان كريستيان براندير) الذي وجد هذا الشكل الفردي يخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع ، فرصة لإطلاق مواهبه التمثيلية الفذة ، فأنه استطاع ان يشيد تجربته الرائدة في (المونودراما) على تجربة الممثل الاولى (شبس)، فهذا الممثل كان يقدم مسرحياته بشخصية واحدة وبمساعدة جوقة ناطقة او صامتة في المدة الممتدة بين ١٧٧٥

---

(١) ينظر : شلدون تشيني ، مصدر سابق ، ص١٣٩.

(٢)ينظر : المصدر نفسه ، ص١٠.

(٣) صليحة ، نهاد . التيارات المسرحية المعاصرة ، (دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٠) ، ص١٤٦.

(٤) ينظر : صليحة ، نهاد . التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص١٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– ١٧٨٠ . ويبدو ان (براندیز) هذا كان يحاول العودة بالمسرح الى منبعه الاول وأحياء فن الممثل الواحد وتعميقه وتطويره والرقي به[١] .

اما في روسيا في القرن التاسع عشر ، فقد كانت هي المكان الملائم للبحث عن انماط وأشكال فنية جديدة قادرة على ترجمة حاجات الانسان اليومية ، فعندما نتأمل المسرح الغربي نجد ان المفاهيم المسرحية تتغير بتغير المفاهيم العلمية والسياسية والاقتصادية . وكانت نتيجة الحركة الدؤبة للبحث عن معاني جديدة للفن وماهية الانسان ، فظهر (مسرح الفن) على يد (دانشكو) و (ستناسلافسكي) و (مسرح الغرفة) على يد (تايروف) فضلا عن طريقة (ستناسلافسكي) وتجربة (مايرهولد) . اما على المستوى الادبي فقد تطورت المفاهيم الفكرية حتى استطاع (انطوان تيشخوف) من ادخال تقنية جديدة وبعداً حياتيا على المسرح، فقد جعل المشاعر والأحاسيس تجسد الحياة العادية بمألوفيتها وتفاصيلها وعفويتها ، لقد اتخذ مساراً مغايراً في المسرحية بعيداً عن الحب والمغامرات ، وأكد على ذاتية الشخصية التي تحلم بأحلام بسيطة ولكنها مستحيلة التحقيق ، فكتب اول مسرحية مونودرامية بعنوان (اضرار التبغ) عام ١٨٨٦[٢] .

ان الممثل في تاريخ المسرح الطويل ، ظل بصفة عامة مهيمناً ومسيطراً ، ولهذا السبب كان الممثل موضوعاً هاماً من موضوعات الدرس السيميوطيقي[٣] ، وهذا التأكيد على اهمية الممثل كونه مجسداً لفكرة المؤلف ونصه وكذلك المخرج فأنه ايضا يشكل علامة مستقلة عن كونه صانعها وحاملها وموصلها وباثها ، وخاصة عند الممثل في المونودراما باعتباره نقطة بؤرية تسلط عليها كل ازمات النص ثم العرض المسرحي ، لذا فان " الممثل هو المسرح كله ، فيمكن الاستغناء عن اي شيء في العرض المسرحي الا هو ، انه صلب العرض ومتعة الجمهور ومن المفارقة ان يكون الممثل منتجاً للعلامات ومنتجاً بفعلها في ذات الوقت ، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها ، وهو النحات وهو موديله وتمثاله " [٤] .

في المونودراما فقد يوجد ممثل واحد وشخصيات متعددة فوق الخشبة ، اذا فالممثل هنا مصدر اساس، لأنه الموعز الوحيد للموجودات على الخشبة وفي تكوين علاقات حركية معها تؤدي الى انشاء علامات جديدة او مرتبطة مع السابقة او اللاحقة او الموجودة اساسا على الخشبة ، فهو علامة لكل العلامات، فيكون دور الممثل هو بنية من اشارات غاية في التعدد ، اشارات يعبر عنها بالكلام بالايماءات بالحركات بالوقفات بالمحاكاة بالثياب[٥] .

الممثل في المونودراما يشكل الجانب الديناميكي المتحول والمحول لباقي الموجودات على الخشبة ، فان الاشياء في المسرح تماما مثل الممثل نفسه قابلة للتحول ، ويمكن ان يتحول الممثل على الخشبة الى شخص اخر ، شاب يتحول الى شبح وامرأة الى رجل [٦] .

---

(١) ينظر : علي هارف ، حسين . الخصائص الفنية للمونودراما ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧، ص٣٦.

(٢) طابور ، مهند . الواقعية في المسرح ، (بغداد : مطبعة الامة ، ١٩٩٠) ، ص١٣٦.

(٣) استون ، الين وجورج سافونا . المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦) ، ص١٤٤.

(٤) ينظر : سفليد ، ان اوبر. مدرسة المتفرج ، ج٢، تر : حمادة ابراهيم ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦) ، ص١٧١.

(٥) ينظر : بوغاتيريف ، بيتر ، مصدر سابق ، ص٧٧.

(٦) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد اعتمد الممثل في المونودراما بجانب سرديته وفي كثير من الاوقات على التعبير بالحركة لأنها تشكل التأثير الاكبر والمباشر من الكلمة ، حيث تكون الحركة من اغنى وسائل التعبير عن الافكار وأكثرها مرونة ، بمعنى انها تمثل اكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً ، وقد تكون الحركة حركة اليد او الذراع او الساق او الرأس او الجسد كله . وتسعى الحركة الى خلق بعض الدلالات وتوصيلها[١] .

فان جسد الممثل في المونودراما حر في انتاجاته الحسية والفكرية عبر التخلص او تحجيم شكله القديم وإنشاء تكوينات جسدية جديدة عبر مجموعة من الشخصيات المستدعاة او التكوين الجسدي المتآلف مع الموجودات على خشبة وعناصر العرض عامة ، لذا فان الجسد يعلن عن رغباته بالاعلان عن اشكاله ، وتاريخ الجسد هو تاريخ الاشكال وتاريخ البحث عن الاشكال[٢] .

ظل المسرح منذ نشأته تكوينا جماعياً يجد الممثل فيه العون عند المواقف المحرجة التي غالبا ما تحصل للممثل وهو على خشبة المسرح ، لكن هذه الطمأنينة تكاد تكون غير واضحة عند الممثل في المونودراما لأنه يقف وحيداً فوق الخشبة ، ليس له مساندة من ممثل ثان مما يجعله في حالة قلق غريزي بأنه قد ينسى حواره او حركته لسبب ما بوجود ضغط نفسي من الصالة ومن فيها من النظارة المترقبين لحركاته الصغيرة والكبيرة ، ومن هنا كانت اهمية وجود وسائل تجعل الممثل في المونودراما يقلل من الاحساس بإمكانية حدوث ذلك الخطأ بنسب ضعيفة بالتقليل من وطأة الاحساس بالوحدة وضعف المساندة وهيمنة الصالة عليه، فـ " على الرغم من ان الممثل لا يرى المتفرجين الا ان الصالة حية تتنفس ، وهذه الانفاس تقلق الممثل الى درجة تفوق التصور ، وكلما زاد اصغاء الممثل لتردد الانفاس الخفية ، ازدادت سيطرة الهلع عليه"[٣] .

هذه السيطرة من الصالة وجمهورها تفقد في بعض الاحيان تركيز الممثل لاسيما في المونودراما اما لان أداءه للشخصيات والانتقال السريع بين اكثر من واحدة تجعله في حالة انتباه عال ومستمر ، وان اي حركة غير طبيعية تحدث هنا او هناك تحول هذا التركيز والانتباه الى تشويش في فرز الشخصيات المتلاحقة ومجاراتها وربما عدم السيطرة على حركته وتوازنها فوق الخشبة حيث " يتذكر الممثل بأنه دخل الى الخشبة وهو يحمل فكرة فنية ما ، لكن قد مر ثلث المشهد الهام ومع ذلك فهو لا يتذكر مطلقا ماذا فعل او ماذا قال ثم يحاول السيطرة على نفسه ، ويحاول اخضاع تصرفاته على خشبة المسرح لرقابة وعيه ، وهنا يصبح هو ذاته موضوع انتباهه ــ تصرفاته ومعاناته الخاصة على خشبة المسرح "[٤]

وترى الباحثة لابد من وجود موازنة جديدة لجسد الممثل وحركته وصوته في المونودراما عن سواه من خلال ايقاع حركي وصوتي متواتر مضاف يتناسب مع الحالة الوجدانية لا خارجها تؤمن ابقاء المتلقي في حالة من الانبهار والدهشة والاستمرارية في المتابعة عبر ضربات ايقاعية يأخذ فعلها بين الحين والحين وتضمينها داخل الوحدات الحوارية او الحركية الكبرى او الايمائية.

ان السردية على لسان الممثل في المونودراما تعني الحديث بضمير الغائب لان شخصياته كلها مستدعاة من الماضي وينوب عنها في رواياته بصفة الغائب الحاضر لا الحاضر الغائب ، لذا فان هذه السردية تشكل جوهر العمل المونودرامي للممثل اذ تكون مادته الرئيسة لوصف معاناة شخصياته وكشف اسرارها المخزونة،

---

(١) اسعد ، سامية . الدلالة المسرحية ، (مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الرابع ، الكويت ، يناير ، ١٩٨٠) ، ص٩٠.

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٢١٢.

(٣) زاخوفا ، بوريس . اعداد الممثل ، تر : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) ، ص١١١-١١٢

(٤) زاخوفا ، بوريس . اعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اذ يتوالى في اخراجها شيئا فشيئا عبر استدعائه تلك الشخصيات المتخيلة من الماضي والتحدث عنها في لحظة وعي او افاقه شعورية مفاجئة ، وبطبيعة الحال فان صفة الحوار هنا تضمحل بمعناها المتداول الذي يحدث بين شخصيتين او اكثر فالسرد حوار يصل الى مستوى الجدل مع النفس ومن ثم يصبح من الصعوبة خلق تجاذب مثير في لغة المخاطبة لوجود ممثل واحد وشخصية واحدة تفرز باقي الشخصيات العديدة ، وحتى الحوار الذي تنشئة الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الاخرى ، او بينها يبقى اسير وجود مصدر واحد له ، ولا يعطي الجمالية عند مشاهدة عدة ممثلين او عدة شخصيات تتحدث على الخشبة فان " انعدام الجدل في الاداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقي ، فالممثل في المونودراما قد يقيم جدلا مع نفسه ، ولكنه جدل زائف اذ هو احادي المنظور "[١] .

ان شكوى شخصيات الممثل في المونودراما نابع من احساسها بالضيم الذي وقع عليها او احداث جرت عليها مع ٠ اصدقاء ، حبيبة ، سلطة ، عرف ، تقاليد) ، ومن هنا فان الاحداث في المونودراما تركز على ما كان وما كان يمكن ان يكون ، اي التمني ان تلك الاحداث لو لم تقع واستطاع تصحيح مسارها قبل وقوعها ، ان ديناميكية السرد تحدث بقدرة الممثل على تصوير الحدث اكبر من حجمه وتصوير الشخصية اكثر معاناة من حقيقتها وإقناع الجميع بعدالة ما يعرضه وما يصوره (حتى لو كانت اكاذيب) ، وهنا يؤكد الممثل في المونودراما مهارته التمثيلية في التعبير عما يحسه او الذي يريد ايصاله عبر هذا الاحساس او الاقناع او التخيل فان اهمية حادثة ما ربما تكمن ليس في الحادثة نفسها ولكن فيما يقال عنها[٢] .

ومن هنا فمن غير الممكن وجود مونودراما بدون ممثل قادر على اكمال هذه اللعبة ، اي الاستحواذ على الاذهان من في الصالة ومشاعرهم وحثهم على التعاطي معه بأي شكل من الاشكال فهو منحاز لفعله وقضيته ومسوغاتها بأي شكل من الاشكال ، فان الادائية في الكلمة المسرحية لا تعمل الا داخل التعبير الخيالي الخاص بالكلمة الوهمية فان صاح الممثل قائلاً (انا اموت) فهو لا يؤكد انه هو نفسه يموت ولكنه يؤكد ان الشخصية تقول انها تموت [٣] .

ومن هنا فان الممثل في المونودراما قادر على التخفيف من تأثير شدة غربة شخصيته وتقليص نبرة الحزن والبكائية عبر اداء متوازن في وعيه واسلوبه الفكري ، للتخفيف من فكرة ان الشخصية المونودرامية هي (بطل مكسور) لابد من الشفقة عليه والسخط على المجتمع الذي اوصله الى هذه الحالة ، ومن هنا جاءت الفكرة بان المونودراما " تتمتع كشكل فني بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض"[٤] .

وترى الباحثة ان هذا ما سوف يدفع الممثل في المونودراما الى ان يجتهد مع نفسه ليجعل من شخصياته بعيدة عن انغلاقها وتدمير ذاتها وطبعا هذا لا يحدث الا بتحديث بنية الكتابة للمونودراما ونصها وجعلها اكثر طليعية في تناوله الحدث والشخصيات واتصالها بالحاضر.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١. يعد الصراع واحدا" من مواقف حدا بها عوامل كثر نتيجة لحدوث مواقف الافراد أو الجماعات.

٢. وجودالغرائز في سلوك الشخصيات مما يستدعي أشباعها عن طريق الاخر.

---

(١) صليحة ، نهاد . التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر السابق ، ص١٤٩.

(٢) ينظر : استون ، الين وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، مصدر سابق ، ص٨٦.

(٣) سفيلد ، ان اوبر ، مصدر سابق ، ص٤٧.

(٤) صليحة ، نهاد ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص١٥٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣. وجود الدوافع في سلوك الشخصيات والذي بدوره يوجه الفرد نحو الاهداف التي يرجو تحقيقها.

٤. الاداء التمثيلي تعبير عن دواخل الانسان وهويته وطموحاته النفسية.

٥. ظهور المواهب الادائية منح الاداء تنوعاً جمالياً ، وبالتالي اكسب الاداء بعداً تربوياً ونفسياً ، ولاسيمان الشخصية كنت تغني جوانبها الذاتية والموضوعية .

٦. التمثيل الصامت ، والارتجال والرقص والفضاء كلها تتمازج مع الاداء لجعله اقوى تعبيراً والذي انعكس بطبيعة الحال على تطور الاداء التمثيلي ليكون اكثر اتقاناً.

٧. تحول كثير من الشخصيات المسرحية المعروفة كـــــــ (هاملت) مثلا الىالمونودراما ، ساعد كثيرا في تنوع المواضيع المسرحية والذي انعكس بصورة ملحوظة على البناء الدرامي للنص المسرحي واكتسابه الابعاد النفسية والتربوية.

٨. الجانب الخيالي حاضر في المونودراما.

٩. الشخصية المونودرامية ترزح تحت وطأة قهر او وضع وقع عليها .

١٠ .ترتكز المونودراما على ما كان وما يمكن ان يكون .

١١.الشخصية المونودرامية والحدث المونودرامي يعني الكثافة الشعورية التي تنطلق من الممثل باتجاه الجمهور ، وبالتالي ايجاد العلاقة المتقاربة بين صورة العرض وقابلية المتفرج على فهم المعنى العام للمسرحية .

١٢.ما يقدم في العرض المونودرامي من شخصيات وأحداث موجودة في عقل الشخصية المونودرامية وهي التي تستدعي حضوره على صعيد الجانب النفسي مما يؤهل الشخصية على تبني طروحات مغايرة في بعض الاحيان الى ما موجود في النص نتيجة التغيير في بنية العرض المسرحي.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اجراءات البحث :ضم هذا الفصل الاجراءات المنهجية التي اتخذتها الباحثة للإجابة على السؤال الذي وضعته الباحثة في مشكلة بحثها لتحقق هدف البحث والتوصل الى النتائج المنهجية المضبوطة.

مجتمع البحث:يتألف مجتمع البحث من عروض مسرحية تتحدد بالمدة الزمنية (٢٠٠٥ – ٢٠٠٩) ، (انظر جدول رقم (١)) .

جدول رقم (١)

ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	اغنية التم	٢٠٠٥
٢	الشهداء ينهضون من جديد	٢٠٠٥
٣	الى سامي في الغربة	٢٠٠٥
٤	السجين ٣٤٧١	٢٠٠٥
٥	ايام ذاهبة	٢٠٠٨
٦	اما ... او	٢٠٠٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عينة البحث :تكونت عينة البحث الحالي من عرضين مسرحين (انظر جدول رقم ٢) من ضمن مجتمع البحث البالغ (٦) عروض مسرحية وتم اختيار عينة البحث عن غيرها بالطريقة القصدية وذلك لعدة اسباب منها :

١. توفر اقراص العروض لدى الباحثة .

٢. احتواء تلك العروض على الخصائص النفسية والتربوية في المونودراما الذي يحقق هدف البحث.

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	الشهداء ينهضون من جديد	٢٠٠٥
٢	اما ... او	٢٠٠٩

منهج البحث :اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته طبيعة البحث الحالي .

اداة البحث :استخدمت الباحثة مؤشرات الاطار النظري في تحليل العينات .

العينة الاولى : مسرحية (الشهداء ينهضون من جديد)

تبدأ احداث المسرحية برقصة وصراع ما بين الشر والخير وأموات يلاحقون المجرم وتابوت لشهيد يسحبه شهيد حيث ينطلق سامي الحصناوي في هذا العرض من توكيد براءة الشخصية وعفتها وإنسانيتها باستظهار جوانبها الخيرة والتي تمثل أداءه لقوى الشر ، وذلك يعني ان الممثل الحصناوي يؤمن بقضية الشخصية ولذلك فهو يتقمصها ويتبناها ويدافع عنها ، حتى ان الحوار الملائم للشخصية والخاص بها لابد يختلف من خصيصة الى اخرى وذلك يمنح الممثل ابعاداً اخرى في الاداء . فبعض الحوارات تحولت الى صور ، وهذا ما دفع (سامي الحصناوي) الى ان يختصر فكرة المسرحية بلوحات افتتاحية راقصة و كان هدفها يوضح صراع الخير والشر صراع البراءة والإجرام ، صراع الحياة والموت ، وهنا يلجأ الممثل (الحصناوي) الى الاستفادة من كل ذلك في تقوية الشخصية وتفعيل وجودها الانساني.

ان خروج الممثل من التابوت وسط كومة الشهداء الذين يعلنون عن أنفسهم مرة بالرقص ومقارعة الشر ، ومرة بالحوار . يعني هذا ارتباط الحدث داخل النص بالعنوان (الشهداء ينهضون من جديد) فأراد (الحصناوي) ان الشهيد حي ويمتلك ادواته التعبيرية وهو يحمل اداة موته (التابوت والكفن) كأداة واضحة وصميمية ضد كل السلطويين والدمويين في العالم ، وبذلك يكون ممثل المونودراما بشكل عام و(الحصناوي) بشكل خاص ينطلق من محليته ، وهموم واقعه الى العالم عبر اداة كونية كالتابوت والكفن التي يفهمها جميع الشعوب.

تمر الشخصية المسرحية في (الشهداء ينهضون من جديد) بمجموعة من التداعيات ، منذ الطفولة وحتى الممات والأسباب التي اودت الى هذا الحال ، وذلك بواسطة حديثة مع صديقه الرسام (احمد) وثم انتقاله الى الام ، الحبيبة ، المرأة ، ويختم ذلك بأغنية شعبية من الموروث العراقي (دللوليلولد يبني دللول) مع الاخذ بالحسبان السينوغرافيا التي شكلت فضاء ومحيط الشخصية التي تدعم وجود ممثل المونودراما وتدفعه الى التعبير عن دواخله بيسر وسهولة . وهي ادوات ملازمة للشخصية ومساعده له في استظهار بواطئه وانفعالاته الداخلية والتاريخية الماضية ، لكونه يقوم بعملية استحضار للأشياء والشخصيات ويمنح الشخصية تنوعاً في الاداء ويساعدها في الانتقال من مكان الى اخر ومن شخصية الى الاخرى ، فقد اسس الحصناوي السينوغرافيا على هذا الاساس بحيث نجد قطع قماش معلقة هنا وهناك ، كتب مرمية على الارض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي اشياء مرتبطة بالشخصية ولافكاك من وجودها معه ، ولوحات رسم . وكرات صغيرة تشير الى طفولته . كل ذلك جاء بتكثيف عال" ، والحصناوي يدرك هذا الامر فالتكثيف من مميزات العرض المونودرامي ، فضلا عن الكثافة الشعورية بحيث لا يمكن ان يبث حزمه من الشعور اللاموحد باتجاه الاشياء وكذلك باتجاه المشاهد ويعمل على تشتيت انفعاله وتفاعله معه فالأشياء تستخدم في المونودراما بكثافة عالية ، وليست بتضخيم او مبالغة لان ذلك يؤدي الى ضياع شخصية الممثل الواحدة قياساً بالأشياء الكبيرة والمبالغ بها ، فضلا عن انه يؤدي الى تضاؤل حجم الممثل الواحد وسط فضاء المسرح الواسع .

لذلك لابد من ان يكون كل شيء مدروساً ومدركاً من قبل المخرج والممثل ، وذلك بدوره يساعد على ازدياد فاعلية الاداء وبث الروح في الاشياء الموجودة على المسرح والتي يتعامل معها الممثل المونودراما داخل العرض المسرحي.

العينة الثانية : مسرحية (اما ... او)

ان الاداء التمثيلي في هذه المسرحية اختلف بالكامل عن الاداء التمثيلي في مسرحية الشهداء ينهضون من جديد ، حيث كان الاداء التمثيلي لدى الحصناوي قد تميز في هذه المسرحية على اساس التنوع والتنقل من مكان الى آخر واعتمد عنصر الارتجال والمفاجأة ، فالأجواء والشخصيات والموضوع وحتى الاداء لم يكن كما هو هناك ، لأنه اتخذ آلية مغايرة كان المنطلق لها هو قتامة الموضوع وثقله ، الا انه يلتقي مع العرض السابق بكونه يعتمد الواقع الراهن كمادة اساسية لتكوين بنية الحدث وبنائها الفني والحكائي .

فالشخصية هنا حية بينما كانت الشخصية في (لشهداء ينهضون من جديد) ميتة ، وإذا كان التفخيخ للسيارات ، وتفجيرها وسط الناس الابرياء هو الوسيلة ، يكون الخطف هو الوسيلة هنا في هذه المسرحية ، والأداء يقتضي التعامل مع الشخصية المسرحية بحسب وجودها الانساني والفعلي ، وبحسب الفضاء الذي توجد فيه . حيث اختلف الاداء كلياً وهذا نابع من ادراك الممثل للشخصية المونودرامية التي يتعامل معها.

ويتلخص المبنى الحكائي في مسرحية (اما ... او) حول شخصية محورية اساسية قذف بها في مكان مجهول بعد ان قامت عصابة ما باختطافها وتجري احداث المسرحية في اللحظة التي ترفع الشخصية عن غيرها الحجاب لأنه كان معصوب العينين . وهنا تبدأ بانثيالاتها وتداعياتها التي تعرف بها الشخصية المونودرامية .

ولقد كانت ادوات المؤلف المسرحي (عبد الكريم السوداني) او مكونات نصه هي الشخصية الرئيسة ومجموعة الجرذان وما تستحضره الشخصية من خيالاتها وذاكرتها .

الا ان المخرج والممثل (سامي الحصناوي) بأدائه الاخراجي والتمثيلي قد تلاعب بادراك عال" في المكان عبر اختياره من قبله ، فقد وضع الشخصية في مكان جاهز في كلية الفنون الجميلة – بابل ، كفضاء تقوم الشخصية فيه وتمارس حياتها المرسومة لها في النص ، وهو قاعة (التبريد) حيث الانابيب الضخمة والزوايا والممرات التي يمتلكها المكان . وحول الجرذان الصغيرة الى جرذان ادمية واتخذ من المكان مع ثبوت المكان وعدم امكانية تحريك مفرداته فضاءاً متنوعاً ومتعدداً بحيث كان مكان لحفل زفاف ، وكان مجلس فاتحة .

لقد حاول الممثل البطل (سامي الحصناوي) عبر ادخال مفردات شعبية على ان يجعل من العرض والشخصية مقبولة ومفهومة من قبل ، معظم المستويات الانسانية ، وهو يدعو المشاهدين الى النظر الى الواقع الذي يتميز بالغموض ومجهولية المصير الانساني فيه على الاقل في العراق وأيام عرض المسرحية حيث يمر البلد بحرب طائفية وتدخل دول الجوار وفوضى عارمة في الحياة الاجتماعية والسياسية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاقتصادية وأفضل دليل على ذلك هو اختطاف الشخصية ورميها في مكان مجهول ، لا تعرف ما سيؤول اليه مصيرها .

لذلك كان الجانب الخيالي الروحي حاضراً في قلب الحدث فقد نقلنا الممثل بادائهالتمثيلي الذي تميز بالرشاقة والقبول الى الحديث عن بعض الشخصيات الاجتماعية ومنها شخصية كانت مرفوضة وهي شخصية (جبار الحسون) الرجل المؤذي ، والحديث في اثناء الشخصية (سامي) في مجلس العزاء المقام على روح (الحسون) ومن خلال هذه الشخصية وعبر تاريخها يظهر مدى الشر الذي تحتويه كما في الحوار التالي : **(اذا عدكم شيء هذا جبار الحسون كدامكم يله تعالوا اقضوا عليه)** .

لقد كان التلون الذي امتلكه (سامي الحصناوي) من الجمال بحيث كان يمتلك الامكانية في الخروج والدخول من شخصيته الاساسية الى شخصيات اخرى .

وبأداء (سامي الحصناوي) وبراعته تماشى المشاهد مع العرض متنقلاً معه من مكان الى مكان اخر الى حفل الزفاف وان شئناً فأنه ليلة زفاف البطل التي لم تتم بحسب الشخصية فان تلك الليلة حملة معاناة وتراكمات الواقع الذي اثر على الشخصية بحيث اصبحت مطلعة عن ممارسة حياتها بسبب الحروب والدمارات وتأخر الحياة الاجتماعية بفعل ذلك .

لذا فقد تعطل الرجل وبات غير قادر على اثبات انسانيته. ولم يتوقف الواقع عن بث مرارته الى هذا الحد ، بل ادى الى اختطافه ، ما يعني ان واقع الشخصية سائر من ويلات الى ويلات جدد ومن همّ" الى همّ" ، ومن حرب الى حرب .

وهذا ما يعني ان الاداء التمثيلي لدى (سامي الحصناوي) الذي قدم شخصيات في المونودراما عديدة ومنها هذه الشخصية ، قد حملت الشخصية عبئاً كبيراً لأنها كانت ترزح تحت وطأة القهر السياسي والعسكري ، وتحت وطأة القهر الاجتماعي والنفسي الذي وقع عليها ، وهو ما دفع (سامي الحصناوي) الى تحديد آليات جسدية تميزت بالرشاقة مرة وبالكسل مرة اخرى من اجل المواءمة مع الشخصية المسرحية التي يقدمها.

ومن اجل ان يصل (سامي الحصناوي) بأروع صور الاداء والارتقاء به الى مستوى خير يعتمد الشد والترابط بين الشخصية والجمهور فقد عمد الى تفعيل عنصر (الارتجال) وهو من الاهمية بحيث اعتمد مد جسور بين المسرح والجمهور ، اذا ما عرفنا ان الجمهور نفسه كان ضمن دائرة الحدث بحيث هم كانوا المعزين في مجلس الفاتحة وهم كانوا يساعدون الشخصية في محاولة التواصل الانساني ودعمه كوجود فاعل في النفوس كونه يتميز بالانتماء للإنسان .

لذا جاءت اهمية الارتجال في اضفاء مناخ جمالي تواصلي بين الممثل والجمهور مما ادى الى تدخل بعض المتلقين الى التفاعل مع البطل وإطلاق اصوات ما ، وآهات ، وكلمات وهم يجلسون على كراسيهم.

الفصل الرابع

النتائـــج :

١. أستدعى عرض مسرحية(أما أو) ظهور أداءارتجالي وهذا بطبيعة الحال يحيل الى الاعتزاز بالنفس الانسانية من أجل خلق الية ادائية ممتعة من استخدام المفردات الشعبية والارتجال في العرض.

٢. يؤسس عرض مسرحية(الشهداء ينهضون من جديد) الى أيجادخصائص علم النفس وهي الشعور بالذات.

٣. تنوع الاداء التمثيلي لدى (سامي الحصناوي) من عرض الى اخر وهذا أساسه ادراك الحصناوي للشخصية التي يتقمصها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤. ظهرت كثافة شعورية في عرض مسرحية (الشهداء ينهضون من جديد) ومسرحية (أما أو)أنطلاقا"لايجادعلاقة في تأويل العرض المسرحي المونودرامي عند الممثل سامي الحصناوي.

٥. حضور العامل التربوي في عرض مسرحية (أما أو) ومن خلال أستدعاء الحافز الابوي في أداء بعض المهمات الاساسية في التربية الخلقية وعلى صعيدالاسرة العراقية التي تعرضت الى كثير من المنعطفات والمنزلقات .

٦. يتبنى الحصناوي الشخصية أدائيا لأنه يؤمن بها وبأهدافها وعذاباتها.

٧. يؤكد ممثل المونودراما ولاسيما الحصناوي مشاكل واقعه ومخيلته من اجل مد جسور التواصل مع الانسان في اي مكان من العالم .

٨. أرتكزعرض مسرحية (الشهداء ينهضون من جديد) الى حضور جانب الامومة وهو أحد الجوانب التربوية.

الاستنتاجات :

١. ظهور الارتباط بالعامل النفسي في الاداء التمثيلي لمسرح (سامي الحصناوي)المونودرامي من خلال ظهور الازمة وايجاد الحلول لهافي الاداء المسرحي.

٢. ظهور اداءات تمثيلية ارتبطت بجوانب علم النفس التربوي وذلك نتيجة الازمات التي مرت بها على طول زمن التمثيل الفعلي.

٣. منح الممثل الدرامي القدرة في الانتقال فيما بين جزيئات الفضاء المسري الكلي .

٤. ارتباط خصائص علم النفس التربوي بمجموعة من اداءات الممثل المونودرامي وذلك بتنوع بعض الخصائص النفسية في الاداء التمثيلي من على خشبة المسرح .

٥. ساعدالتمثيل المونودرامي على ايجاد عوامل تربوية من شأنها الايعاز الى الجهاز العصبي والنفسي للممثل في انشاء كاريزما تخص اداء الممثل المونودرامي.

٦. السينوغرافيا تمنح الممثل المونودرامي القدرة للانتقال من مكان الى اخر ومن زمان الى اخر ومن شخصية الى اخرى.

التوصيات :

١. اقامة مهرجان للمونودراما سنوي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

٢. تقديم بحوث من قبل الطلبة فن المونودراما .

٣. اضافة درس لطلبة الدراسة الاولية يهتم بدراسة فن المونودراما حصراً.

المقترحات :

١. دراسة الارتجال في الاداء التمثيلي في عروض سامي الحصناوي .

٢. دراسة العرض المسرحي المونودرامي وإبعاده الدلالية والجمالية.

المصادر

القران الكريم

اولاً : الكتب

ابراهيم ، محمد حمدي . دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة : د. ت).

اصلان ، اوديت. موسوعة فن المسرح ، تر : سامية احمد ، ج٢ ، (بيروت : دار الحرية الحديثة ، د.ت) .

اسخيلوس , المسرح الاغريقي ، تر : ابراهيم سكر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اصلان ، اوديت . فن المسرح ، تر : سامية احمد ، ج٢ ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠).
استون ، الين وجورج سافونا . المسرح والعلامات ، تر : سباع السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي في المسرح المعاصر ، ١٩٩٦).
اردش ، اسعد.المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٧٩).
بيرتون ، أ.ج . التمثيل في المدارس ، تر : رياض محمد عسكر ، م : محمد فتحي ، (مؤسسة سجل العرب للنشر ، ب . ت).
التكريتي ، جميل نصيف . قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦) .
ثروت ، يوسف عبد المسيح . الطريق والحدود ، مقالات في الادب والمسرح والفن ، سلسلة دراسات ١١٨ ، (بغداد : وزارة الاعلام ، ١٩٧٧) .
جيري ل. كروفورد . التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب ، تر : سامي صلاح ، ج١ ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، ٢٠٠٧) .
حسين ، محمد كامل . من الادب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، (بيروت : دار الثقافة ، د.ت) .
ديوكسي ، اشلي . الدراما ، تر: محمد خيري ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ب . ت) .
ديور ، ادوين ، فن التمثيل الافاق والأعماق ، تر : مركز اللغات ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٢) .
رشدي ، رشاد . نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، دراسة تحليلية للدراما اشكالها وتطورها ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٢).
رولف ، باري . كتابات في فن التمثيل الصامت ، تر : سامي صلاح ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) .
رشدي ، رشاد . نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، ط٢ ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥).
زكي ، احمد . المخرج والتصوير المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨).
زاخوفا ، بوريس . اعداد الممثل ، تر : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) .
سرحان ، سمير . دراسات في الادب المسرحي ، (القاهرة : دار غريب للطباعة ، ١٩٧٧) .
سفيلد ، ان اوبر . مدرسة المتفرج ، ج٢ ، تر: حمادة ابراهيم ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦) .
سكر ، ابراهيم . الدراما الاغريقية ، سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٣ ، (القاهرة : الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨).
شلدون ، تشيني . تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة ، تر : دريني خشبة ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٣) .
صلاح ، سامي . الممثل والحرباء ، دراسات ودروس في التمثيل ، سلسلة المسرح رقم ٤١ ، (القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥) .
صليحة ، نهاد . اضواء على المسرح الانجليزي ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥).
صليحة ، نهاد . التيارات المسرحية المعاصرة ، (دائرة الثقافة والأعلام ، الشارقة مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠٠) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طاليس ، ارسطو . فن الخطابة ، تر : عبد الرحمن بدوي ، (بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٨٠) .
طابور ، مهند . الواقعية في المسرح ، (بغداد : مطبعة الامة ، ١٩٩٠) .
عبد الحميد ، سامي . مدخل الى فن التمثيل ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١).
عبد الرزاق ، اسعد وسامي عبد الحميد . فن التمثيل ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩).
عوض رياض . مقدمات في فلسفة الفن ، (طرابلس – بيروت : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٩٤).
عثمان ، احمد . الادب اللاتيني ودوره الحضاري ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٩) .
عثمان ، عبد المعطي عثمان . عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦).
عبد الرحمن ، صدقي . المسرح في العصور الوسطى ، (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩).
غلاب ، محمد . مصابيح المسرح الاغريقي ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ب.ت).
فردب ، ميليت ، جيرالدين بنتلي . فن المسرحية ، تر : صدقي الخطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) .
فارجاس ، لويس . المرشد الى فن المسرح ، تر : احمد سلامة محمد ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة ، د.ت).
فرابيه ، جان وجوشار أ.م . المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر : محمد القصاص ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د.ت)
فيشمان ، موريس. تدريب الممثل ، تر : نور الدين مصطفى ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المطبعة العربية ، د.ت) .
الكاشف ، مدحت . اللغة الجسدية للممثل ، تصدير : مدكور ثابت ، ٢٠٠٦.
كول توبي ، وهيلين كريشي شينوي.الممثلون والتمثيل : تاريخ التمثيل ، تر : ممدوح عدوان ، (دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٩٧).
لافر ، جيمس . الدراما وازياؤها ومناظرها ، تر : مجدي فريد ، (القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، د.ت).
مؤمن محمد . التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي (فضاءات مسرحية ، المسرح الوطني التونسي ، وزارة الشؤون الثقافية ، العدد ٥-٦، السنة الثانية ، ١٩٨٦).
ماركون ، ب.أ . الموسوعة المسرحية ، تر: عقيل مهدي ، (مسكو ، ١٩٦٤).
م.س. كوركنيبان . موسوعة نظرية الادب : اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ، تر : د. جميل نصيف التكريتي ، القسم الرابع ، الدراما ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦).
مليكة ، لويس. الديكور المسرحي ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ،د.ت).
نيكول ، الارديس . المسرحية العالمية ، تر: عثمان نويه ،ج١، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠).
هوراس . فن الشعر ، تر: لويس عوض ،ط٣، (القاهرة : الهيئة المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨).
هواينتج ، فرانك . المدخل الى الفنون المسرحية ، تر:كامل يوسف واخرون ،(القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هاوز ، ارنولد . الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١، تر: فؤاد زكريا ،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١).

ويلسون ، جيلين . سيكولوجية فنون الاداء ، تر: د.شاكر عبد الحميد ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة ، حزيران ٢٠٠٠).

يوسف ، عقيل مهدي . متعة المسرح : دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقياً ، (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام دائرة السينما والمسرح ، ٢٠٠٠).

يوسف ، عقيل مهدي . نظرات في فن التمثيل ، (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨).

يوسف ، عقيل مهدي . اسس نظريات فن التمثيل ، (بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠١).

ينار ، ر . تاريخ المسرح ، تر : احمد كمال يونس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣).

ثانياً : المعاجم

ابراهيم انيس واخرون . المعجم الوسيط ، (ج١ / ج٢) ، (القاهرة : ط٢ ، ١٩٧٢).

البعلبكي ، منير . المورد ، (بيروت : دار الصلح للملايين ، ١٩٨٢).

البستاني ، فؤاد افرام . منجد الطلاب ،(بيروت : لبنان ، دار المشرق ، ط٢٢، ١٩٧٨).

حمادة ، ابراهيم . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ط١ ، (القاهرة : دار الشعب ، د.ت).

كحيلة ، محمود محمد . معجم المصطلحات المسرح والدراما ، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧) .

وهبة ، مجدي . معجم مصطلحات الادب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤).

ثالثاً : الصحف والمجلات

اسعد، سامية. الدلالة المسرحية ، (مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، عدد ٤ ، الكويت ، يناير ، ١٩٨٠) .

رابعاً : الرسائل والاطاريح

على هارف ، حسين . الخصائص الفنية للمونودراما ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧.

شناوة ، محمد فضيل . اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاتها في العروض المسرحية العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٢.

الملحق رقم (١)

الاسم : سامي محبس حسن

الاسم الفني : سامي الحصناوي

الفنان سامي الحصناوي مخرج وممثل يحلق في فضاء المسرح وعوالم الفن والجمال والدهشة .. صاحب موهبة ملموسة وذاكرة متوهجة ... جسده ينتقل بين امكنة متباينة .. وروحه تفيض بشخصيات متعددة جسدها على خشبة المسرح خلال مسيرته الفنية .

حصل سامي الحصناوي على شهادة بكالوريوس في الاخراج المسرحي من اكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد في عام ١٩٧٦ كما نال الماجستير في العلوم المسرحية في عام ١٩٨٣ ، وكانت شهادة الدكتوراه في التمثيل من كلية الفنون جامعة بابل في عام ٢٠٠٩ . وقد عمد الحصناوي الى تقديم سلسة من عروض المونودراما في السنوات الاخيرة بوصف المونودراما او مسرحية الممثل الواحد من الانماط المسرحية التي تتيح للعاملين فيها التمدد الى مساحات التجريب في الاداء والإخراج والتقنيات على الرغم من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اقامته في دول عربية لمدة سنوات الا ان الفنان سامي الحصناوي يعتقد ان ارهاصات الفنان وإدراكه لمجريات الواقع اكثر فاعلية في نتاج المبدع من مؤثرات مكانية او آنية .

تجارب المسرحيين العراقيين في الخمسينات والستينات على الرغم من بساطتها على مستوى النصوص والإخراج من وجهة نظر سامي الحصناوي الا انها كانت تحاكي الاحداث السياسية والاجتماعية ،الا انه يشير الى ان الفن العراقي يواجه تحديات جمة في المرحلة الراهنة بسبب عدم اهتمام النخب السياسية بالثقافة والفن وسوء اداء القائمين على المؤسسات الفنية والرسمية .

وخلال مسيرته الفنية في هذه الفرقة مثل البطولة او الدور الرئيس لأكثر من (٢٠) مسرحية اهمها (حوته يا منحوتة) و (قنديل علاء) و (نبوخذ نصر) و (سيدة الاهوار) و(دزدمونة) و (نور والساحر) و(العجوز المراهق) و (حب على برج ايفل) و (ملك زمانه) و (تراتيل فوق المنبر) و (حب وخبز وبصل) و (الناي والقمر) و (تسواهن) .

انتقل عام ١٩٩٤ الى جامعة بابل قسم الفنون المسرحية حيث عمل مدرس مساعد فيها ، وقدم تسع اعمال مسرحية اخراجاً وتمثيلاً اهمها (اغنية التم) و (هبوط عشتار) و (ايام ذاهبة) و (الى سامي في الغربة) و(الشهداء ينهضون من جديد) و (السجين ٤٧٦١) و (اما او) ثم المسرحية الكبيرة (الحر الرياحي) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com