عناصر التشكيل الفني في مونودراما (صبية كان اسمها حنين) للكاتب عباس الحايك

د. أسماء حسن محمد النويري*
Asmaneery@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 20221/12/22	تاريخ القبول: 2022/03/26م

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن عناصر التشكل الفني في مونودراما (صبية كان اسمها حنين) للكاتب عباس الحايك"؛ لكونها واحدة من النماذج الدالة على هذا النوع المسرحي، ولذلك تناولتها بالوصف والتحليل، من خلال تمهيد ومبحثين، حيث عرضت في التمهيد لمفهوم المونودراما وطبيعتها وخصائصها، إلى جانب عرض ملخص المسرحية. ووقفت في المبحث الأول عند العناصر الأساسية في التشكيل الفني للمسرحية، من خلال تحليل عناصر: الموضوع، الشخصية، الصراع، الانتقالات الدرامية، ووقفت في المبحث الثاني عند العناصر المساعدة، من خلال الزمن، المكان، وأدوات التفعيل الدرامي التي استخدمها الكاتب لكسر حدة الصوت الواحد. وقد توصلت من ذلك إلى أن المونودراما تواجه صعوبة في تلقيها، وهو ما يدفع الكاتب إلى الاستعانة بتقنيات تكسر حدة الصوت الواحد والمونولوج الطويل المستعمل في كتابتها. ولقد استطاع الكاتب عباس الحايك في مونودراما "صبية كان اسمها حنين" أن يصنع نموذجا مثاليًّا للمونودراما، فكتب نصه مستعملًا السرد والمونولوج الطويل للكشف عن طبيعة شخصيته وعرض موضوعه. حيث تجسِّد هذه المونودراما أزمة الفتاة العربية التي تواجه قهر الزوج وتخضع لقوانينه في ظل عادات وتقاليد مفروضة من المجتمع الخارجي، ويستغلها الرجل لفرض سطوته وهيمنته على المرأة.

الكلمات المفتاحية: المونودراما، الفنون المسرحية، العرض المسرحي، المونولوج، المسرح.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب - جامعة تبوك - المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Elements of Artistic Formation in the Monodrama of *Sabaya Kan Esmha Haneen* by Abbas al-Hayek

Dr. Asma Hasan Mohammed Al-Nouiri*

Asmaneery@hotmail.com

Received date: 22/12/2022	Acceptance date: 26/03/2022

Abstract:

This paper aims to expose the elements of artistic formation in the monodrama of *Sabaya Kan Esmha Haneen* by Abbas al-Hayek, being an indicative model of this theatrical genre. Following the description and analysis method, the paper is divided into two sections, the first one deals with the concept of monodrama, its nature and characteristics; while the second one tackles the artistic formation in the play through analyzing its main elements. The paper concludes that the recipient experiences a difficulty in understanding the monodrama, the thing that makes the writer decides to use techniques that break the tone of the single voice and the long monologue used in writing it. In his monodrama, al-Hayek was able to make an ideal model for a monodrama. He relied on narration and a long monologue to reveal the nature of his character. The monodrama of *Sabaya Kan Esmha Haneen* embodies the crisis of the Arab girl facing the husband's oppression and subject to his rules in light of the customs and traditions imposed by the outside society.

Keywords: Monodrama, Performing Arts, Theatrical Performance, Monologue, Theatre.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Education and Literature, Tabuk University, Saudi Arabia.

مقدمة:

المونودراما واحدة من فنون المسرح المتنوعة، وهي تختلف عن المسرح التقليدي بما تتميّز به من خصائص تتجلى في المونولوج الطويل الذي تعتمد عليه، والشخصية المسرحية الواحدة والممثل الواحد الذي يقوم بكل الأدوار فيها، كما تتجلى في المؤثّرات الصوتية والإرشادات المسرحية التي تلعب دورا كبيرا في تحريك الصراع ودفع الحدث الدرامي داخل المسرحية.

وهذه الدراسة تهدف إلى تجلية هذه الخصائص من خلال تحليل عناصر التشكيل الفني في مونودراما "صبية كان اسمها حنين" للكاتب عباس الحايك، باعتبارها نموذجا لهذا النوع الخاص من المسرح. ولذلك فإن الإشكالية التي تعالجها الدراسة تتمحور حول الكيفية التي استطاع بها الكاتب في هذه المونودراما التعبير عن أزمة الشخصية الواحدة، باعتبارها نموذجا للأنثى المحاطة بتقاليد المجتمع الذكوري، وخاضعة لسيطرة الزوج المتعالي، من خلال توظيف الشخصية نفسها كبطل وحيد للمسرحية، في ضوء توظيف عناصر الانتقال الدرامي، والصراع والزمن والمكان والوسائل الفنية؛ لإظهار الأدوار المتعددة التي تقوم بها الشخصية الرئيسة، تعبيرا عن أزمة المواجهة بينها وبين المجتمع.

ومن ثم فإن الإشكالية التي تعمل على حلها الدراسة تكمن في السؤال الآتي:

كيف وظّف الكاتب عناصر البناء في المونودراما للتعبير عن أزمة المواجهة بين الشخصية المفردة والمجتمع المهيمن من خلال شخصية حنين بطل هذه المونودراما؟

ولقد أفدت في هذا التحليل من الدراسات السابقة في موضوع المونودراما، ومن أبرزها:

1 . دراسة إبراهيم أحمد محمد حسن (2015): آليات السرد في مونودراما (معكم انتصفت أزمنتي) للكاتب العراقي (قاسم مطرود). هدفت الدراسة إلى تناول مدى نجاح الكاتب قاسم مطرود في توظيف الآليات والوسائل الفنية التي ساعدت على كسر أحادية الصوت وتدفق الأحداث، مع المحافظة على بناء السرد في نص مسرحية (معكم انتصفت أزمنتي).

وقد اعتمدت الدراسة على القراءة التحليلية، وتوصّلت إلى عدة نتائج، من أبرزها أن النص حمل واحدة من أهم الثيمات التي عبّرت عنها المونودراما بوصفها فنًّا مسرحيًا، وهي ثيمة الغربة

والاغتراب، وقد أثبتت الدراسة نجاح الكاتب في توظيف مجموعة من الآليات والتقنيات الفنية والجمالية في كسر أحادية الصوت وتدفق إيقاع الأحداث، كتقنية الفلاش باك والاستباق الزمنيتين، وكذلك آلية استدعاء الشخصيات الافتراضية الصامتة، إلى جانب توظيف الضمائر في السرد، والأصوات الخارجية.

2 . دراسة أمينة محسن حسن الأكشر (2018): توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد (المونودراما المسرحية) في مسابقات المسرح المدرسي . دراسة تحليلية. وهي دراسة هدفت إلى تسليط الضوء على توظيف مسرحية المونودراما في المسرح المدرسي، وذلك من خلال التناول الوصفي التحليلي لسبع مسرحيات مونودراما، تم تقديمها ضمن مسابقة أعياد الطفولة بمحافظة القاهرة (مصر)، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أبرزها: أن النصوص المونودرامية المقدمة أيقظت في نفوس الطلاب بعض القضايا المهمة، كما أن الصراع النفسي في هذه المسرحيات نجح في نقل المتلقي (التلميذ) إلى عمق الصراع النفسي في نفس البطل عبر استخدام الوسائل الحركية ما بين رصد الواقع والعودة إلى الماضي، واستشراف المستقبل.

3. دراسة سامية غشير (2020): عناصر التشكيل الفني في المسرحية المونودرامية . دراسة تطبيقية لعرض متزوج في عطلة أنموذجا. هدفت الدراسة إلى تناول عناصر التشكيل الفني في المسرحية المونودرامية من خلال نموذج العرض المسرحي متزوج في عطلة. وقد توصّلت الدراسة إلى أن العرض المذكور كان مثالا جيدا للمسرحية المونودرامية في توظيفها للسرد الذي يتمتع بأسلوب سهل وبساطة في العرض، وعمق للرسالة المشفرة، رغم طغيان الجانب الفكاهي على العرض. وقد ساعدت التقنيات والوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية على تأجيج السرد وتقويته وتعميق دلالته، وتكسير أحادية الصوت وخلق الصراع بين الشخصية المنفردة والشخصيات المغيّبة داخل المسرحية.

4 . دراسة دحو محمد الأمين (2021): أسلوب الكوميديا في المونودراما الجزائرية، هدفت الدراسة إلى تحليل قدرة المونودراما على إقامة نسق تواصلي مع المتلقي في المسرح الجزائري المعاصر،

وذلك من خلال التركيز على الطابع الكوميدي في تركيب المونودراما، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، من أبرزها أن العروض المنودرامية في المسرح الجزائري تميل إلى المزج بين الجد والهزل، ما يجعلها تجمع ألوانا مسرحية مختلفة، كالمسرح الملحمي، والعلبة الإيطالي والحلقة الجزائري.

كما أن المسرح الجزائري استطاع أن يساير المجتمع رغم ما واجهه من صعوبات، وأن المونودراما بوصفها فنًّا مسرحيًا ليست كغيرها، فهي تحتاج إلى طريقة خاصة في التلقي والتناول النقدي.

5 . دراسة شيماء فتحي عبد الصادق (بدون تاريخ): سيكولوجية الشخصية في المونودراما المسرحية للأطفال: نصوص الكاتب علي خليفة أنموذجا. تناولت الدراسة سكيولوجية الشخصية في المونودراما المسرحية للأطفال، من خلال نماذج مختارة من مسرحيات الكاتب علي خليفة.

وقد هدفت الدراسة إلى إظهار مدى أهمية مسرح المونودراما بوصفه نمطا مسرحيا حديثا، ومدى تناغمه مع روح العصر، إلى جانب إيضاح ما يتضمنه هذا المسرح من قيم تربوية. وقد توصلت الدراسة إلى أن مسرح المونودراما متوافق مع روح العصر، وأنه من الممكن أن نطبق منهج التحليل النفسي على المسرحيات المونودرامية، وأن مسرحيات علي خليفة (نموذج التحليل) ينطبق عليها قواعد المسرح المونودرامي من الناحية الفنية، وأن نصوصه تركز على الشخصية أكثر من التركيز على الحدث، وأن شخوصه وأبطاله يتسمون بقدر كبير من الإيجابية وتحمُّل المسؤولية.

وقد أفدت من هذه الدراسات جميعا ومن غيرها في تملّس أبعاد التحليل الفني وفي التعرّف على بناء المسرحية المونودرامية وعناصر تكوينها. ومن ثم فقد اقتضى تحقيق هدف الدراسة أن أقسمها إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة. أما المقدمة فلعرض الموضوع وهدفه، والخاتمة لعرض نتائج الدراسة، أما التمهيد: المونودراما في المسرح، فقد خصصته لعرض الجانب النظري في هذا النوع من المسرح، من خلال أربعة عناوين، تهدف إلى التعريف بهذا النوع من المسرح، وإيضاح طبيعته، وعرض خصائصه الفنية، بالإضافة إلى تلخيص المسرحية موضوع التحليل من أجل تقديمها بين يدي الدراسة.

وأما المبحث الأول: العناصر الأساسية، فقد خصصته لتحليل المسرحية موضوع البحث، من خلال الوقوف عند موضوع المسرحية، وشخصيتها الرئيسة، والانتقالات الدرامية والصراع فيها. وأما المبحث الثاني: العناصر المساعدة، فقد خصصته للوقوف عند عناصر الزمن، والمكان وأدوات التفعيل الدرامي داخل المسرحية، باعتبارها جميعا عناصر تم توظيفها من أجل خدمة هدف المسرحية، وإبراز تشكيلها الفني.

وقد اعتمدت على الوصف التحليلي لموضوع المسرحية، آملة أن أحقق به ما أردت، وأن يكون وافيا بغرض الدراسة وبمضمونها.

تمهيد: المونودراما في المسرح

المونودراما نوع من أنواع المسرح الحديث، ظهر في نهاية القرن التاسع عشر، وصار أحد فنون المسرح التي أولاها الكتّاب عنايتهم في المسرح المعاصر؛ خاصة ضمن تيار التجريب؛ لقدرته على التعبير عن العالم النفسي لمؤلفه، ولقلة تكاليف إنتاجه، وإن يكن الكتاب والنقاد أنفسهم مختلفين حول تعريفه.

1. بين الممثل الواحد والشخصية الواحدة

والمونودراما "تتألف من كلمتين: مونو، ودراما Mono و Drama وأصل هذا المصطلح يوناني، ومونو تعني: واحدًا، ودراما تعني: الحركة والفعل، ومن هذا تم أخذ هذا المصطلح"[1]. ومع الاتفاق على أصل المصطلح فإن الاختلاف في تعريفها هو الظاهر في تقديمها؛ إذ يراها بعض النقاد دراما الشخصية الواحدة، بينما يراها آخرون دراما الممثل الواحد، في حين حاول البعض الجمع بين الأمرين، فجعلوها دراما الممثل الواحد والذي يقوم بعدة أدوار[2].

فيعرّفها سمير الجلبي بأنها "المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة واحدة"[3]، ويعرّفها المورد بأنها "مسرحية يمثلها شخص واحد"[4]. ويذهب إلى الأمر نفسه إبراهيم حمادة في معجمه، حيث يعرّف المنودراما بأنها: "المسرحية المتكاملة العناصر، والتي تتطلّب ممثلا واحدا لكي يؤديها كلها فوق خشبة المسرح"[5]، وبالمثل تورد الموسوعة الروسية تعريفا مقاربا لذلك حيث تعرّفها بأنها: "تلك المسرحية المبنية على نوع المونولوج الدرامي، يؤديها ممثل واحد"[6].

ويمكن أن نلاحظ في التعريفات السابقة أنها تركز على وجود ممثل واحد، يقدّم المسرحية كلها من خلال مونولوج طويل، يستغرق المسرحية من أولها إلى آخرها، وهو ما يدفع إلى التساؤل: هل تقوم المونودراما على وجود شخصية واحدة في بنيتها الدرامية؟

مثل هذا التساؤل هو ما دفع إلى الاختلاف حول تعريفها، وتحديدا بسبب عدم وضوح دور الشخصيات في المسرحية، فهل هي مسرحية الشخصية الواحدة التي يؤديها الممثل الواحد، أم أنها مسرحية متعددة الشخصيات، لكن الممثل الواحد الموجود أمام الجمهور هو الذي يؤديها؟

من هنا تأتي التعريفات الأخرى التي تحاول أن تشرح دور الشخصيات ووجودها في هذا اللون المسرحي، فمجدي وهبة في معجمه يعرّفها بقوله: "المسرحية التي لا يمثّل فيها سوى ممثل واحد، يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدوارا مختلفة، ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة امتحان لدرجة الممثل وبراعته"[7]. إذن، مجدي وهبة يؤكد فكرة وجود الممثل الواحد، لكنه يشير في الوقت نفسه إلى وجود شخصية/ شخصيات في المونودراما، وجميعها يقوم بأدائها ذلك الممثل الوحيد على خشبة المسرح، وهذا ما يوضحه حسن هارف في حديثه عن طبيعة المونودراما، حيث يقول إنها: "التمثيلية المتعددة الأدوار التي يؤديها الممثل نفسه"[8].

وتعدد الأدوار هذا هو الذي جعل معجم أكسفورد يعرّفها مبرزا الوجود الصامت للشخصيات في بنيتها، حيث يقول في تعريفها إنها: "مقطوعة قصيرة فردية لممثل واحد أو لممثلة واحدة مستندة بشخوص صامتة"[9]. ولعل هذا ما جعل نهاد صليحة في حديثها عن المونودراما تؤكد على وجود الشخصيات الصامتة التي تظهر من خلال شخصية الممثل الواحد، إذ إنها بطبيعتها "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح"[10].

وهذا يعني أن المونودراما هي في حقيقتها "دراما الممثل الواحد، أو المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ويقدم فيها دورا واحدا، ويتقمّص أدوارا مختلفة"[11]، وعلى نحو ما يذهب بعض الباحثين، فإن المونودراما "بوصفها شكلا دراميا وأدبيا، هي دراما الممثل الواحد، لأن الشخصية المسرحية عاجزة عن الفعل إلا من خلال

الممثل، والمونودراما تتضمن أكثر من شخصية، تمكّن الممثل المؤدي لهذا النوع من الدراما أن يستدعيها ويقوم بتشخيصها"[12].

ولعل السبب في هذا الاضطراب بين دور وحدود الممثل الواحد ودور وحدود الشخصيات التي يفترض وجودها في أي عمل مسرحي، يعود إلى أن المونودراما بطبيعتها "تتضمن شخصيات افتراضية عديدة، تقوم الشخصية الرئيسة باستدعائها من الماضي، ومن هنا تخرج المونودراما من دائرة الشخصية الواحدة لتصبح دراما الممثل الواحد الذي يؤدي أدوارا متعددة"[13].

هذه العلاقة المعقدة بين الشخصية الواحدة والممثل الواحد، وما بينهما من شخصيات افتراضية يتم استدعاؤها من خلال الممثل / الشخصية الواحدة، تستدعي بالمقابل الحديث عن طبيعة المونودراما، لتظهر هذه العلاقة على نحو أكثر جلاء، ولتظهر أيضا الكيفية التي يتم بها تفعيل هذه العلاقة على خشبة المسرح.

2. طبيعة المونودراما

من خلال التعريفات السابقة يمكن ملاحظة أن المونودراما ليست مجرد فن من فنون المسرح المتعددة، ولكنها "من أشكال المسرح التجريبي التي تطورت واتسعت رقعتها خلال القرن العشرين"[14]. وإذا كانت فنا قائما على الممثل الواحد، فإنها في تشكيلها الفني "خطبة أو مشهد مطوّل يتحدث خلاله شخص واحد، وهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد، وهو المسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنبا إلى جنب مع عناصر المسرحية الأخرى"[15].

وهذا ما يجعل من المونودراما "تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة"[16]، تتأسس على "شكل صراع نفسي يدور داخل شخصية واحدة متعددة المواقف والأصوات الداخلية لحياة الشخصية المونودرامية نفسها، محمولة على صوت واحد، وهو صوت تلك الشخصية نفسها"[17].

والسبب في ذلك هو ارتباط المونودراما بالطابع الفردي وبالرومانسية المقترنة بالعوالم الغيبية والتقديس، والذي جعلها مع بداية القرن التاسع عشر تنسحب في مواجهة الثورة الاجتماعية[18]، قبل أن تعود إلى المسرح بجهود مجموعة من الرواد العالميين في هذا المجال[19].

وهذا الطابع النفسي للمونودراما جعلها تذهب نحو الدراسة النفسية، كما جعلها رحلة داخل النفس الإنسانية للشخصية المحورية فيها[20]. ولذلك فهي "تعكس معاناة شخصية درامية وحيدة تعاني أزمة واغترابا نفسيا أو اجتماعيا، على أن تُجسد تلك الأزمة من خلال صوت أحادي منفرد في شكل مناجاة، أو حوار درامي مع شخصيات افتراضية تستحضرها الشخصية الرئيسة من خلال فعل التخيّل والاستدعاء"[21].

ولذلك، أيضا، فإن المونودراما بطبيعتها وبتكوينها تعبر عن أمراض العصر النفسية خاصة، "لتعلو هذه الأمراض فوق خشبة المسرح ويعبر الممثل عن كل متلقٍ وما يجول في عالمه الداخلي الذاتي"[22]. وهو الأمر الذي يجعل من المونودراما في جوهرها صراعا مع الذات، يبرز من خلال الالتزام بوجدانية الممثل أو الفعل[23].

ورغم ما يقال عن فقر هذا اللون المسرحي بسبب اعتماده على الممثل الواحد[24]، فإن ما يميّز المونودراما في حقيقتها هو اهتمامها بقضايا المهمشين والمهمومين والمظلومين، على النحو الذي ينعكس من خلال شخصيتها الرئيسة التي تعاني الاغتراب والعزلة النفسية[25].

ويبقى بعد ذلك أن المونودراما رغم هذا الطابع الخاص في بنيتها الدرامية لا "تحمل عناصر وتقنيات هي ذاتها في أي نص وأي عرض مسرحي، ولكن الشكل والأسلوب وطريقة التعامل مع هذه العناصر تختلف بين المونودراما والنص العادي، وهذا ما يعطيها خصائص خاصة"[26]، على النحو الذي يدعو إلى التوقف عنده.

3. عناصر البناء والخصائص الفنية

يبرز في المونودراما ثلاثة عناصر أساسية:

- الممثل الواحد/ الشخصية الواحدة.
- المونولوج.
- السرد والمتن الحكائي[27].

ومع هذه العناصر تبرز أيضا خصائص عدة متنوعة، بحسب استخدام كل كاتب مسرحي في نصه المونودرامي، كضمير الغائب، والاسترجاع الزمني أو استشراف المستقبل، ووحدة المكان التي تتميز عادة بأنها مكان مغلق يناسب العزلة الشخصية للشخصية الرئيسة في النص المنودرامي[28].

الشخصية الواحدة:

لما كانت المونودراما هي مسرحية الممثل الواحد والشخصية الواحدة، فقد جعلت الشخصية فيها ذات سمات خاصة، وقد سبقت الإشارة إلى العلاقة بين الممثل الواحد الذي يقوم بأداء العرض المسرحي في المونودراما، وتقمّص أداء أدوار كل الشخصيات فيها (الرئيسة التي تظهر على خشبة المسرح، والمستدعاة التي تظهر في المنولوج الدرامي الذي تنطق به هذه الشخصية).

وهذا يجعل من الشخصية في المونودراما قائدة للحدث ، "فهي العنصر السيادي الذي يتحكم في الأحداث والجو الدرامي"[29]. ويرجع هذا إلى ما تتميز به الشخصية المونودرامية من تنوّع يمكنها من التعبير عن الضعف الإنساني، "من خلال تغيّر المشاعر والانفعالات"[30] طوال العرض المونودرامي.

ولذلك فإن الأهمية الفعلية للشخصية في المونودراما تتجلّى فيما تقوم به من تعرية للواقع ونقد لمختلف الظواهر الاجتماعية والسياسية، من خلال ما يقدمه الممثل الواحد في دور الشخصية الرئيسة، وما يستدعيه من شخصيات يتقمص دورها حين يستدعيها في منولوجه الممتد[31]. وهو ما يجعلها في الأخير "تعيش حالات نفسية كثيرة من قلق، واغتراب، وعزلة، وضياع، ونفي"[32].

وهذه الحالات المتعددة التي تعيشها الشخصية المونودرامية تدفعها إلى انعدام الثقة بالآخرين، والهروب منهم أو من ذاتها، على النحو الذي تعبر عنه من خلال محاكاة الواقع واستدعاء ذكرياته المستقرة في نفسها[33]. وينعكس هذا كله على علاقة الشخصية بالحدث، كما ينعكس على المكان الذي تظهر فيه.

المونولوج:

بسبب طبيعة المونودراما القائمة على الممثل الواحد والشخصية الواحدة، فإنها تستثمر المونولوج بوصفه وحدة متكاملة، وإطارا لتقديم الحكاية[34]، حيث "يتحول العرض إلى مونولوج طويل، يقوم على الاسترسال والانسياب والاستطراد، وتوظيف السرد، وتوظيف الفلاش باك باسترجاع الذكريات وإعادة الماضي"[35].

ومن خلال هذا المونولوج الطويل يتم فضح الذات وتعرية الواقع ونقده، في صورة بوح يميل إلى الاعتراف والهذيان، ويحفل بمفردات المؤلف الدالة على المكان والزمان، والتباين في الحالات النفسية التي تمر بها الشخصية، كما تدل تلك المفردات نفسها على علاقة الشخصية بمحيطها

الاجتماعي، وبصراعاتها المتشظية، في ذلك المحيط، ولا يخلو المونولوج من جمل حوارية، تسهم في التنويع الدرامي داخل العرض، كما "تسهم في الكشف عن الشخصية وأزمتها وخلق مواقف مسرحية تعكس الصراع الدرامي داخلها[36].

السرد والمتن الحكائي:

يقترن السرد بالقصة، باعتباره يمثّل الهوية الشخصية لفن القص[37]، بينما تقترن المسرحية بالحوار، باعتباره هوية المسرح ودالّها الأساسي، باعتباره "المظهر الحسي للمسرحية"[38]. ومن خلال هذين العنصرين - السرد في القصة، والحوار في المسرحية - تنبني أجزاء العمل الفني وتتفاعل مع المكونات الأساسية فيها، زمانا، ومكانا، وحبكة، وصراعا[39].

وباعتبار العناصر المشتركة بين الفنين، تبرز الذات الساردة بوصفها العنصر الذي يواجه المتلقي/ الجمهور على نحو مباشر، ويقدم حكايته من خلال ملفوظه اللغوي المسرود في خطاب العمل الأدبي[40]. ومن هذا الخطاب تتكون صورة سردية للحكاية تشمل مكونات الفضاء/ المكان، الزمان، ومكون المنظور السردي، ومكون الشخصية والحدث[41].

ومن هنا انتقل السرد إلى مسرح المونودراما باعتباره وافدا جماليا، يشخص صور الأحداث والمشاهد والقصص[42]، وعن طريقه يقوم الممثل بكسر نمطية الحوار الداخلي أو المنولوج المسترسل "بسرد حكاية أو حكايات مختلفة ضمن عملية الاستطراد والانسياب لتكسير نمطية الحوار واستبدالها بقصص وروايات متنوعة"[43]. وهذا ما جعل السرد من أهم التقنيات التي تعتمد عليها المونودراما، حيث يستنبط الممثل العارض "من القصة الأم قصصا فرعية، أو يخرج من القصة الرئيسة [قصصا][44] متسقة أخرى، ليشد بها انتباه المتفرج إلى الحبكة الدرامية"[45].

4. الوسائل الفنية

تواجه المنودراما صعوبة حقيقية في التلقي بسبب اعتمادها على المونولوج الطويل وما قد يدخله من ترهّل، أو بسبب عدم قدرة الممثل على إبراز التنويعات الدرامية في الشخصيات التي يستدعيها النص، فضلا عن كونها نخبوية في الأساس وموجهة إلى جمهور ذي طبيعة خاصة[46].

ورغم أن المونودراما تحفل بكل عناصر البناء المسرحي باعتبارها دراما كاملة، "تتوفر على جلّ العناصر الدرامية التي تبنى عليها المسرحية الهادية (متعددة الشخصيات)"[47]، فإنّ هذه العناصر تختلف في طبيعتها عن مثيلتها في المسرح التقليدي، فتتداخل الأزمنة، ويصبح المكان افتراضيا، وتنبع الأحداث من تراكم السرد، بينما يكون الصراع داخليا، يظهر في سرد الشخصية لقصتها، وفي تعبيراتها التي تتلوّن بمجريات الأحداث المحكية[48].

من أجل هذا تلجأ المونودراما إلى المؤثّرات القادرة على كسر رتابة السرد المتواصل للمونولوج، من خلال "الوسائل والحيل الفنية التي توجد في متناول المبدع، أو التي يتوافر عليها، ليكشف بها عن نواياه الخاصة ويؤثّر في الجمهور بحسب رغباته"[49]. وهذه الوسائل تشمل الوسائل السمعية (موسيقى، مؤثرات صوتية، أصوات خارجية)، والوسائل التقنية (أقنعة، ملابس، دمى)، والإكسسوار، والسينوغرافيا (صور، ساعات، أدوات أخرى)، والهاتف بوصفه حضورا تمثيليا للآخر المغيّب في الحضور المسرحي[50].

5. ملخص المسرحية

تتناول مونودراما "صبية كان اسمها حنين" حكاية تلك الصبية التي يتصدر اسمها عنوان المونودراما: حنين، في ليلة وفاة الزوج - الوجيه أبي سليمان. ومن ثم تعرض المونودراما تلك الحادثة - وفاة الزوج - بدءا من لحظة اكتشافها، ورجوعا إلى الخلف في حياة تلك الزوجة.

ومن خلال المونولوج الطويل الذي تعرضه المونودراما، نكتشف أن الزوجة - حنين - صبية يافعة، بالكاد تخطت العشرين من عمرها، وأن الزوج المذكور - أبا سليمان - شيخ طاعن في السن، وأن تلك الزوجة كانت تعيش كما لو كانت ممرضة شخصية لذلك الزوج، وأنها تزوجته في سن مبكرة جدا، على غير إرادة منها، وعلى غير معرفة أيضا بما يعنيه الزواج، حين كانت مجرد فتاة صغيرة، قبل عشر سنوات من لحظة الوفاة.

ومن خلال المونولوج أيضا تظهر الحياة الصعبة التي عاشتها تلك الزوجة، في بلاد غريبة عن بلادها، بعيدة عن أهلها، غير قادرة على رؤيتهم، وغير مسموح لها بالاتصال بهم، وفوق ذلك كانت

مجبرة على العيش كما لو كانت عجوزا، في ظل تقاليد وعادات اجتماعية تجبرها على تغطية كل جسمها بملابس ثقيلة، في بيت مزدحم على الدوام بأولاد الزوج من زوجته الأولى، ومزدحم أيضا بأصدقاء الزوج باعتباره وجيها وصاحب كلمة في بلده.

ومن ثم تتكشف طبيعة العلاقة التي كانت بين حنين والشيخ، فهي غير راضية عن حياتها، لا تحب زوجها، لم تشعر معه في لحظة بأنوثتها، بل إنها لم تزل بكرا، لم يمسسها لا الزوج ولا غيره، ونتيجة عزلتها الشديدة المفروضة عليها لم تجد غير ابن الزوج الذي يكبرها في السن، لتفكر فيه كحبيب خيالي يملأ أحلامها التي تناسب عمرها.

المبحث الأول - العناصر الأساسية

1. الموضوع

تغلب الموضوعات الذاتية والنفسية والمأساوية على المونودراما[51]، وهي موضوعات ناتجة في الغالب عن تجارب مريرة في الغربة والقهر، تجسّد الواقع الإنساني، وتتناول مختلف قضايا المهمشين والمظلومين والمهمومين في المجتمع[52].

ومن هذا المنطلق، تتناول مونودراما صبية كان اسمها حنين، صراع الذات مع نفسها ومع المجتمع المحيط حين يُفرض عليها الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن عادات وتقاليد إلى عادات وتقاليد أخرى، ومن قيم إلى قيم، حيث تتناول المونودراما في "صبية كان اسمها حنين" حكاية تلك الصبية التي يُفرض عليها الزواج في سن الثانية عشرة، من زوج كبير السن، في بلد آخر، فتترك أهلها وتترك بلدها، وتنقطع عنهم طيلة عشر سنوات، وتعيش أشبه بالخادمة أو الممرضة التي تقتصر مهمتها على تمريض الزوج العجوز، وتظل طيلة تلك السنوات حبيسة حجرتها مع ذلك الزوج، فلا تخرج من المنزل، ولا تعرف شيئا عن العالم، ولا تعيش كما ينبغي لفتاة في سنها مرحلة المراهقة والنضج، والحلم بالزوج من فتى الأحلام.

لقد كان الزواج أشبه بالصفقة، حيث الظروف المادية الصعبة لأهل الفتاة، ما فرض عليها تزويجها من ذلك الرجل العجوز ليضمنوا شيئا من الحياة الكريمة. وهو ما يعني أن الفتاة كانت

ضحية مزدوجة لتلك الأسرة وللزوج معا، ما يجعل المونودراما تتماسّ مع حقوق المرأة، كما تتماسّ مع العادات والتقاليد والظروف المجحفة للفقر والعلاقة بين الفقراء والأغنياء.

2 الشخصية

تعبر الشخصية المونودرامية عن الضعف الإنساني، بتكوينها الذي يدل على الإحباط والعجز، رغم امتلاكها لمقومات الوعي المتقدم لحقيقة أزمتها، ولذلك فهي تعيش في الغالب كينونة مزدوجة، تتأرجح بين منطقتي الوعي واللاوعي[53]. ومن خلال ما تمر به هذه الشخصية عبر تجربتها الوجدانية وصراعها النفسي، قد تصل في نهاية استغراقها النفسي والوجداني مع صراعاتها الداخلية إلى لحظة الوعي والانفجار الذي يجعلها تتخطّى أزمتها وتبدأ عهدا جديدا مع ذاتها ومحيطها[54].

والشخصية الرئيسة في هذه المونودراما "حنين"، تتخذ منها المونودراما اسمها، باعتبارها الشخصية الوحيدة والحقيقية الموجودة في العرض، إلى جانب عدة شخصيات أخرى (خيالية) تظهر من خلال حديث الشخصية الرئيسة عنها ومن خلال ما تستحضره من حوار على لسان تلك الشخصيات، ومن ثم تظهر شخصيات الوجيه أبي سليمان، وهو في الوقت نفسه الزوج، وابنه أيمن، وشخصيتا الأم والأب، وشخصيات أخرى مجهولة الاسم، لكنها حاضرة بأصواتها.

تمرّ شخصية حنان بعدة تحولات درامية، تكشف عن الصراع الذاتي داخلها، كما تكشف عن صراعها مع المجتمع وعاداته وقيمه. وفي الوقت نفسه يحمل الاسم عدة دلالات ترميزية، تقابل في إيحاءاتها دلالات الأسماء للزوج والابن والأم والأب، إضافة إلى اسم العمل نفسه: صبية كان اسمها حنين.

وهو الأمر الذي يفرض الوقوف عند هذه الدلالات، كما يفرض الوقوف عند الانتقالات الدرامية والتحولات الذاتية التي مرّت بها الشخصية للكشف عن صراعها في مستوييه الداخلي والخارجي، على خلفية كل من الزمن والمكان في المسرحية؛ إذ تمثّل الشخصية الرئيسة: "حنين" علامة دالة في اسمها المرتبط بالذكريات واستعادة الماضي، إذ الحنين في اللغة الرحمة، وهو: "الشديد من

البكاء والطرب، وقيل هو صوت الطرب، كان ذلك عن حزن أو فرح. والحنين الشوق وتوقان النفس... وحنّت الإبل: نزعت إلى أوطانها أو أولادها"[55].

كما أن الحنين علامة من علامات الرومانسية الواضحة، في تعبيره عن نزوع النفس إلى الفردية والتحرر من قيود التقاليد[56]، واتخاذها من الطبيعة بكل صورها، المحزن والمفرح، المطمئِن والمخيف، عالما بديلا، ومعادلا موضوعيا للتعبير عن توق الإنسان للحرية وشوقه إلى الحب[57].

وهذا يعني أن دلالات الاسم تتجاوب مع شخصية المسمى، على النحو الذي تكشف عنه المونودراما، فهي شخصية محبطة، منعزلة، مفروض عليها القيود، تحلم على الدوام بالعودة إلى أهلها وبلدها، ولشدة ما تعرضت له من كبت تغيّرت شخصيتها، فكرهت العالم الذي تعرفه، وصار كل ما تصبو إليه أن تنعتق من هذا العالم، وأن تمارس حقها في التصرّف بتلقائية، على النحو الذي يعبر عنه المشهد الختامي في المونودراما؛ مشهد الرقص:

"أغاني، أغاني.. وفي ليلة موتك.. أنت من حرمني متعة الأغاني، سأرقص في ليلة موتك فأنت حرمتني متعة الرقص، سأرقص.. سأرقص رغما عنك ورغما عن كل من بالبيت، سأرقص لأنها الليلة الأخيرة لي في هذا البيت.. الليلة الأخيرة لمن كان اسمها حنين.. سيتغيّر كل شيء هذه الليلة"[58].

ويمكن أن نلاحظ هنا أن المونودراما تنتهي بقرار يتعلّق بالمستقبل ويحمل صيغة التحدي: "سيتغيّر كل شيء هذه الليلة". ولذلك فشخصية حنين تقابل في إجمالها شخصية الزوج الوجيه أبي سليمان: الشباب في مقابل الهرم، الحاضر في مقابل الماضي، التطلع للمستقبل في مقابل العيش في الماضي، الفقر في مقابل الغنى، خاصة أن شخصية الزوج تقابل من حيث الوزن النسبي للحضور في المسرحية حضور حنين، وإن يكن على لسانها، ومن خلال بعض المقاطع التي تعبر عن صوته البعيد - الصوت الذي يعود إلى الماضي - في حوارات سريعة تتداخل مع صوت الحاضر/ حنين:

"قال لي: يا حنين، أنت الآن زوجة الوجيه الشيخ أبي سليمان، أنا من يضع له كل أهل المدينة اعتبارا، بيتي هذا لا يخلو من الزوّار وطلّاب الحاجة. فكيف تلعب زوجتي بألعاب أطفال.. اِنسَيْ تماما ما كنتِ.. أنتِ من الآن امرأة ناضجة".

ولا نجد في شخصية الزوج أي شيء مختلف عن حياة الناس، فهو الرجل الذي آتاه الله المال والسلطة في مدينته، ويتمسّك بفحولته التي يدعيها أمام أصدقائه، وأهله بعد وفاة زوجته الأولى، رغم سنه الكبيرة وأمراضه التي يعاني منها:

"(تُقلّده بنوع من السخرية): أنا الوجيه الفحل الذي تزوّجت فتاة صغيرة، لأثبت للجميع بأنّني فحل".

إن أبا سليمان في حقيقة الأمر يعيش حياة الرجل الشرقي، يعطي لنفسه كل الحقوق، ويحرم من يخضعون لسلطته من كل الحقوق، خاصة المرأة التي لا يرى فيها سوى وسيلة للمتعة أو لإثبات الذات، وقد يعمد إلى إذلال الأنثى إن تعويضا عن عجزه، وإن عجزا عن التمتّع بها.

وبجوار شخصية الزوج تحضر شخصيّتا الأم والأب باعتبارهما تجليًّا للإنسان المقهور، الإنسان الذي يعيش ظروف الفقر الصعبة، إلى درجة أنه يقبل بيع فلذة كبده لمجرّد أن يجد لقمة تسد جوعه:

"عشر سنوات تغيّر فيها كل شيء، لكني ما زلت أحن لصوت المطر الذي يطرق سقف بيتنا الصفيح، أحن لحزنك حتى يا أبي (بحزن أكثر) تبتسم حنين، أنسيتِ حنين يا أمي؟.. أنا لم أنسَ حتى رائحة شالك ولا أهدأ إن تألمت إلا إذا تذكّرتها، أنسيتِ طفلتكِ التي كنتِ تحلمين بها زوجة تنجب لك أحفادا (بصوت أعلى) أنسيتَ يا أبي بعد أن بعتها لأبي سليمان الذي منعني من زيارتكم أو التفكير حتى في زيارتكم.."؟

ولذلك يمكن أن نتصوّر العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة: حنين/ الزوجة، أبي سليمان/ الزوج، الأم والأب، باعتبارها علاقة تناقض بين الغنى والفقر، القويّ والضعيف، تقع بينها ضحية وحيدة، هي حنين الصبية التي تزوّجت طفلةً وقضت مراهقتها وسنوات نضجها الأولى مقيدةً في مكان وحيد، تحت مسمّى الزواج.

أما بقية الشخصيات التي تحضر في المونودراما، فهي شخصيات ثانوية، دورها الوحيد هو دفع المونولوج إلى الأمام، وإعطاء السرد المتصل روحا متحركة من خلال أصواتها التي تحضر بين

الحين والحين، كصوت الخادم الذي يحضر بعد المقطع السابق، قاطعا استغراق حنين في تذكر أبيها وأمها:

"(يسمع صوت طرق على الباب، تنتبه بخوف، تغطي شعرها بارتباك، تقترب من الباب وبصوت هامس) يا إلهي، ربما سمعوا ضحكاتي (تنادي بخوف): من؟ من بالباب؟

الصوت: (من الخارج) أنا الخادم سيّدتي، جئت لأسألك إذا كان يعوزك شيء.

حنين: لا، لا أريد شيئا، اذهب لتنام، لا أريد من أحد أن يقترب من بابي، اتركوني وحزني على زوجي الغالي".

وفي الحقيقة يمكن أن نلاحظ في الحوار السابق، أنه بالرغم من أنه شخصية ثانوية مجهولة الملامح، سوى ما يدل عليه الوصف (الخادم)، فإنه من المواضع النادرة في هذه المنودراما من حيث حضور شخصية فعلية، تتبادل الحوار في اللحظة الحاضرة مع الشخصية الرئيسة، في حين أن حضور بقية الشخصيات معزوّ دائما إلى الماضي، في صورة استرجاع لأصواتها أو لحواراتها التي تحضر ضمن مونولوج ذات الشخصية المتكلمة (حنين) مع نفسها.

3. التقسيم الداخلي والانتقالات الدرامية

تتميز المونودراما في خصائصها الفنية بانطواء "النص المونودرامي على تقسيم داخلي غير مباشر، يمكن لمسه من خلال محطات درامية انتقالية تمر بها الشخصية المونودرامية"[59]. وهي محطات نلمس فيها حالات الشخصية، كما نلمس فيها تراكم الأحداث وتحرك الزمن خلفا وأماما، حتى تصل المونودراما إلى نهاية نقطة دائرية تعيدها إلى نقطة البداية[60].

وبحسب هذه الخصائص يمكن تقسيم المونودراما في "صبية كان اسمها حنين" إلى عدة لحظات انتقالية؛ يعرضها المونولوج الطويل في المونودراما، وكل لحظة منها يصحبها حدث معيّن، كما يصحبها تغيّر في حالة الشخصية، على النحو الآتي:

- لحظة وفاة الزوج والحزن المرتبط بها.
- استعادة طبيعة الحياة في السنوات العشر.

- استعادة تفاصيل الجنازة والعزاء.
- عودة إلى لحظة اكتشاف الوفاة وكيفيّتها.
- بداية الوعي واستنشاق روائح التحرر.
- الحنين إلى الماضي واستعادة ذكرى الأهل.
- الوعي بالحياة والفرح بالأنوثة.
- استشراف المستقبل وتهيئة النفس للرحيل.
- العودة إلى بداية الزواج.
- هجاء الزوج وتعرية تناقضاته.
- تعرية الذات.
- التحدي.

هذه التقسيمات تقريبية، تبلغ نحو اثني عشر قسما، وكل واحد منها يمثّل مشهدا في المنولوج الطويل، وهي تتراوح بين الحياة في اللحظة الحاضرة؛ لحظة التحدّث، والعودة إلى لحظات مختلفة في الماضي، أقربها لحظة الوفاة وما أعقبها من إعلان مراسم العزاء واكتساء المنزل كله بمعالم الحزن، وأبعدها العودة إلى لحظة الطفولة واللعب بالدمى أمام المنزل في البلد البعيد للشخصية الرئيسة.

وهذا التراوح لا يلتزم الترتيب الزمني في الاستعادة، لكنه يحرص على أن تكون كل لحظة استعادية منها تعميقا، يفسّر ويبرّر تصرفات الزوجة الشابة، ويمهّد لعملية التحوّل التي بدأت بالتعبير عن الحزن لفقدان الزوج، في المشهد الافتتاحي، وينتهي بالإعلان عن خلع الماضي وتحدّي قيود الحاضر بمشهد الرقص الذي سلفت الإشارة إليه.

واللافت أن المشهد الافتتاحي ينم عن فجيعة زوجة بزوجها، وحب متبادل، تشهد عليه لغة التعبير التي استخدمها الكاتب في منولوجه:

"حنين: (تنشج) أبا سليمان.. أبا سليمان، كيف رحلتَ وتركتني وحدي في هذا العالم؟ أيُّ معنى لحياة لستَ فيها وأنت كل شيء في حياتي بعد أن باعدتني المسافات عن أمي وأبي"؟

غير أن هذه اللغة الخادعة نفسها تبدأ رويدا رويدا في الكشف عن حقيقة العلاقة بين تلك الزوجة المفجوعة وزوجها المتوفّى:

"أبا سليمان، لن أراكَ ثانية، لن تعود إلى هذه الحياة، أنا لست أحلم، لن تفاجئني[61] بعودتك.. صحيح؟ رأيتك جثة هامدة بلا روح، جثة زرقاء بلا أنفاس، ولكني لا أدري إذا كان الأمر حقيقيا أم كان مجرد حلم سأصحو بعده لأناولك دواءك.. أبا سليمان، قل لي.. هل ستعود؟ (تفرك عينيها) هل أنا أحلم؟ قل لي أرجوك.. أرجوك [....] هههههه مات أبو سليمان".

إن تكرار السؤال والتعبير عن عدم التصديق في المقطع السابق: هل أنا أحلم؟ ليس تعبيرا عن الفجيعة بقدر ما هو تعبير عن التحوّل من الصدمة إلى الإدراك:

"أما أنا فمن حقي الضحك، فالرجل الذي كان زوجي مات، الرجل الذي نسيت اسمه الحقيقي لأني أُجبرت أن أناديه بأبي سليمان، مات من أنساني أمي وأبي وإخوتي، أنساني بيتي الصغير المتواضع، [....] حتى أني لم أعد أتذكر شكل أبي الذي باعني لك يا أبا سليمان ببعض ما يسد جوعه وجوع إخوتي".

ومن ثم تبدأ وتيرة الكلمات الصريحة الدالة على مقت الزوج المتوفى تتصاعد، ومع كل ارتفاع في الوتيرة يبدأ الاقتراب من لحظة الوعي الكاملة، ثم اتخاذ القرار بالرحيل في نهاية المسرحية. ومن ثم، فإن التقسيم هنا كان ضروريا ومفيدا للكشف عن طبيعة العلاقة التي كانت تجمع الزوجين، كما أنه مفيد وضروري في كسر رتابة المونولوج المتصل، للكشف عن الصراع المتعدد داخل هذه الشخصية المحورية.

4. الصراع

يغلب الصراع النفسي على المونودراما بحكم تكوينها الذي يركز على باطن الشخصية الرئيسة، حيث يتجلى صراع "الذات مع نفسها، تأملا وبوحا واعترافا"[62]. وحيث يتنامى هذا الصراع، يتم تعويض الغياب الظاهري للند باستحضار الشخصيات التي تشكل جوهر الصراع داخل الشخصية الرئيسة[63].

وهذا ما يمكن أن نشهده في مونودراما صبية كان اسها حنين، حيث يغلب الصراع النفسي، نظرا لطبيعة المونودراما القائمة على المونولوج الطويل والحوار النفسي الداخلي. وهو صراع تتعدد مستوياته، فيبدأ هادئا، يعبر عن الخوف من العزلة في مواجهة الموت، حين تخاطب الزوجة زوجها الميت في بداية المسرحية:

"حنين: (تنشج) أبا سليمان.. أبا سليمان، كيف رحلتَ وتركتني وحدي في هذا العالم؟"، ثم يتلوّن بتلوّن الحالة النفسية للشخصية، تعبيرا عن الخوف من المجهول:

"لا أدري كيف ستتغيّر حياتي بعد هذه اللحظة، كل شيء اعتدته لن يعود كما كان، لن يعود ثمة رجل أقاسمه السرير والغرفة والطعام، رجل أعدّ أنفاسه حتى لا يفلت منه نفس فيموت، أعينه على ارتداء ملابسه ودفع عربته ومساعدته على دخول الحمام، فأحممه كطفل صغير، أفرك جلده الذي نحتته السنوات، والآن.. كل شيء سيتغيّر، حتى هواء هذه الغرفة الذي امتزج برائحة مرضك يا أبا سليمان".

ويمكن أن نلاحظ في المقطع السابق أن الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصية يمتزج ببروز وعيها بلحظتها الحاضرة وبعودة شخصيتها المفقودة، وذلك من خلال استعادة ما هي قادرة على فعله وتأكيد الوضع الفعلي الذي كانت عليه علاقتها مع الزوج الميّت، فهي أشبه بالأم التي ترعى طفلها العاجز، تحممه، وتنقله، وتعطيه الدواء. أي أنها في الحقيقة صاحبة القدرة وصاحبة القوة التي تتحكم في مصير هذا الرجل العجوز، لكن مشكلتها الحقيقية تكمن في سلطته على المنزل ومن فيه، وهي السلطة التي تبدأ رويدا رويدا في تفكيكها، لتتحوّل المواجهة من صراع داخلي خفي، مشوب بالخوف:

"هههه مات أبو سليمان (تتوقف عن الضحك وتلتفت يمنة ويسرة) الحمد لله لا أحد قريب من غرفتي.. أصلاً كلهم نائمون، ولن يسمعوا ضحكاتي، ربما هم يضحكون الآن في غرفهم لما سينالونه من ثروة، أما أنا فمن حقي الضحك فالرجل الذي كان زوجي مات..".

يتحوّل هذا الصراع النفسي الهادئ إلى صراع عنيف، حين تواجه هذه الذات المفجوعة نفسها وتقرر أنها بحاجة إلى بداية جديدة وعالم جديد:

"حنين: يبدو أنني أستطيع أن أضع رأسي على الوسادة الليلة.. فأنا لا بد أن أهرب من هنا، لا بدّ أن أغادر هذا المكان حتى أنسى، حتى أفرغ كل ما في ذاكرتي من صور لأبي سليمان ومكان نومه وموته، من رائحة الأدوية وصوت أنينه، لا بد لي من الهروب لأبحث عن جنتي، أبحث عن عالم آخر ليس فيه كل ما كان، ليس فيه حتى أمي وأبي وإخوتي، ليس فيه إخوتي وبيتنا الصغير والألم والذكريات الموجعة.. لا بد أن أبحث عن حنين جديدة بلا ذاكرة".

وقد يبدو الصراع هنا غريبا؛ إذ إنه لا يكتفي بالثورة على اللحظة الحاضرة، بل إنه يمتد إلى كل الماضي الذي ولّد الألم في نفس هذه الشخصية، إنه صراع مع الذات، ومع الماضي، ومع الحاضر. ولذلك تنفجر هذه المواجهة وتصبح صراعا خارجيا مع المجتمع المحيط، حين تخلع حنين ملابسها السوداء وتتخفف من باقي الملابس وتشغل صوت المسجلة بالأغاني، وترفع الصوت في ختام المسرحية:

"(تنزع ما بقي من ملابسها السوداء وتبقى بملابس خفيفة.. تضع المسجلة في الكهرباء وتشغلها، أغانٍ طربية تتهادى، تضحك حنين بفرح) أغاني، أغاني... وفي ليلة موتك.. أنت من حرمني متعة الأغاني، سأرقص رغما عنك ورغما عن كل من بالبيت، سأرقص لأنها الليلة الأخيرة لي في هذا البيت.. الليلة الأخيرة لمن كان اسمها حنين.. سيتغيّر كل شيء هذه الليلة.. (ترفع صوت المسجل حتى نهايته وهي ترقص بنشوة) سأرقص.. سأرقص (ترقص بنشوة.. تتسارع رقصاتها).

وبطبيعة الحال، فإن مثل هذا التحدي السافر لا بد أن ينتهي بردة فعل عنيفة، تظهر في الأصوات الخارجية التي تعلّق على هذا المشهد، وتتخذ قرارا بمنع حنين من مواصلة الرقص، قبل أن يسدل الستار:

"أصوات: ماذا يحدث.. من أين تأتي الأغاني؟.. من غرفة أبي.. ما الذي تفعله تلك الغبية؟.. يجب إيقافها.. (صوت طرق على الباب.. يتسارع الطرق.. ويتسارع الرقص الهستيري.. الطرْق.. الرقص.. يتسارعان.. يُفتح الباب بكل قوة.. يتسرّب الضوء أكثر.. ثم إظلام سريع..)".

وبمثل هذه النهاية يظل الصراع (الخارجي هذه المرة ممتدا) ليتصوّر القارئ/ أو المشاهد ما يمكن أن يحدث بين حنين وأهل زوجها الذين لا يفهمون مسلكها ولا يقدرون صراعها النفسي الذي عاشته طيلة السنوات العشر السابقة.

لقد كان الصراع في نفسها مكبوتا، ولما حدثت الوفاة كانت بمثابة المفتاح الذي أخرج المارد من قمقمه، ولذلك لا بد أن نلاحظ أن حدة هذا الصراع وارتفاع وتيرته حدثت في مدى زمني قصير؛ فلم يستغرق أكثر من ليلة، بعد انتهاء مراسم العزاء، وبينما الكل مشغول في حساباته الخارجية، إذا بالشخصية المكبوتة والصراع الخفي يخرج إلى العلن، فيعلن تحديه لكل مظاهر القمع، وهدفه أن يتطهّر من ماضيه المكبوت، وأن يبدأ حياة جديدة، مع حنين أخرى مختلفة.

المبحث الثاني: العناصر المساعدة

1. الزمن

تتداخل الأزمنة في المونودراما، فتتأرجح بين الزمن الواقعي (زمن الخطاب لحظة العرض) والزمن الافتراضي حيث تعود الشخصية إلى أزمنة مختلفة في الماضي، أو تتقدم إلى أزمنة محتملة في المستقبل[64]، ومن ثم تتعدد مستويات الزمن في المونودراما، وقد تختلط دون تسلسل منطقي، مع حضور أكبر للزمن الحاضر، بحكم ارتباطه بالمونولوج المسرود في لحظة العرض[65].

ومع هذا المدى الزمني القصير - مساحة الحكي الذي يتناوله المنولوج، خلال ليلة الوفاة - يتحرك الزمن في مونودراما صبية كان اسمها حنين على مستويين:

مستوى أفقي، يبدأ من لحظة الإعلان عن الفاجعة والإحساس بالفقد بعد موت الزوج، ويتقدم إلى الأمام، مرورا بكل لحظات التحوّل، حتى يصل إلى لحظة الختام؛ اللحظة التي تعلن فيها الشخصية تمرّدها وانقلابها الكامل، بل وفرحها بموت الزوج وتحررها من أسره.

ومستوى رأسي، يقطع التقدم الأفقي للزمن بالوقوف عند أحداث في الماضي، ما يجعله يرجع باستخدام تقنية الفلاش باك إلى الخلف، ويقف عند لحظات مختلفة من ذلك الماضي، تكشف في إجمالها عن بداية المأساة وتحوّل حياة هذه الشخصية المسكينة إلى مأساة استمرت طيلة عشر سنوات:

-."أحن لأخي الصغير (تبتسم وهي تصنع من عباءة أبي سليمان شكل طفل صغير تحمله ثم تداعبه) كنت أحمله بين يدي، كنت أتسلّى معه وأضفر شعره كفتاة صغيرة، أكيد صار طفلا كبيرا، عشر سنوات تغيّر فيها كل شيء".

-."كبرت كثيرا في هذا البيت لدرجة أن فستاني الذي جئت به من بيتي أصبح لا يناسبني، طفلة كنت وزُوّجتُ لرجل هرم، بالفستان نفسه الذي كنت أظن أن أبي من اشتراه لي، لكن اكتشفت أنه أحد هدايا أبي سليمان لي....

-."كانت المرة الأولى التي أصعد الطائرة فيها.. كانوا يقولون طفلتك، ماذا سيقولون لو علموا أنني زوجتك؟ كيف ستكون ملامحهم حين يعرفون بأن الطفلة التي ترى الطائرة للمرة الأولى في حياتها ليست سوى زوجتك.. أتذكر كيف ارتبكت المضيفة وهي تقدم لك القهوة حين أخبرتها أنني زوجتك، فاندلقت القهوة على ملابسي، كانت حرارة القهوة على فخذي أوجع من أن ألتفت لكلمتك وأدركها.. كوني زوجتك (ترفع الفستان) ما زال لون أثر القهوة على فستاني وأثر الحريق على فخذي..".

ولعلنا نلاحظ في هذه اللحظات المستعادة أنها تتحرّك سريعا من الماضي الأعمق إلى الماضي الأقل عمقا، كما أنها تخلط في استعادتها بين السرد الذي يحكي ما كان مجملا، والوعي الحاضر بما كان (كيف ستكون ملامحهم حين يعرفون بأن الطفلة التي ترى الطائرة للمرة الأولى في حياتها ليست سوى زوجتك؟). وهو ما يجعل هذه اللحظات المستعادة تشكل خلفية بانورامية مستعادة لحياة تلك الشخصية في الماضي، كما تشكّل مناطق وعي لها، يجعلها تقرر ما سوف تكون عليه في الحاضر وفي المستقبل. وهي لحظات تتوافق مع تقدم المشاهد الزمنية من ناحية، كما تتوافق مع تنامي حدة الصراع على النحو الذي وصفته قبل قليل.

2.المكان

يتميّز المكان في المونودراما بكونه مغلقا، "يعكس عزلة الشخصية عن العالم الخارجي"[66]، لكنه في الوقت نفسه يعكس خصوصية الشخصية البانورامية باعتباره مكانا للبوح والاعتراف الشخصي، يشف عن عالمها المحدود، بخصائصه النفسية[67]، بما يشبه اللامكان، حيث "يتداخل

المكان المونودرامي مع المكان المسرحي (الخشبة والصالة)، لتبدو لنا الشخصية المونودرامية وكأنها تتحرك في اللامكان"[68].

في هذا الإطار، يبدو المكان في "صبية كان اسمها حنين" مغلقا، يتفق مع خصائص تشكيل المكان في المونودراما، وهو ما يظهر حيث تتحرك الشخصية طيلة العرض في مكان واحد وفي مساحة واحدة محدودة هي حجرة النوم الخاصة داخل المنزل.

لكن مع هذه الحدود المادية الواضحة، يظهر في أحد الأركان "باب" يمثّل الحدود الفاصلة التي تميّز بين الداخل والخارج، فالداخل هو الحجرة، والتي لا يدخلها - بحسب ما نفهم من المونولوج الطويل للشخصية - إلا "حنين" نفسها، أي الشخصية الرئيسة في العرض، وفيها تمارس هذه الشخصية كل ما تتمناه من حرية تعبر عن شخصية الأنثى: تتعطر، تضع المساحيق، تلبس القمصان الفاضحة، تطلق شعرها، تسمع الموسيقى، وفي الأخير ترقص بينما يرتفع صوت الموسيقى.

أما خارج هذه الحجرة، ومن خلال الباب المذكور، تأتي أصوات باقي المنزل، أبناء وخدم الزوج الميّت. وهو عالم مختلف، كان قبل وفاة الزوج يعج بأصوات السمر والزوار الذين لا ينقطعون عن أبي سليمان، وبعد وفاته يعج بأصوات الخدم والأبناء الحزانى على موت أبيهم وسيدهم.

لكننا أيضا لا يجب أن ننسى الأماكن الخيالية التي تذهب إليها ذاكرة "حنين" وهي تستعيد ذكرياتها، من لحظة الزواج، وما قبلها، ارتدادا إلى طفولتها الفقيرة، لكنها السعيدة. وهو ما يجعل من المكان في العرض متعددا، يشمل البيت الفقير لأسرة حنين قبل الزواج، والمساحة الفارغة أمام البيت، والتي كانت حنين تلعب فيها مع رفيقاتها، والتي رآها فيها لأول مرة الوجيه أبو سليمان، ثم ساحة المطار حين كانت حنين تستعد للسفر، ثم داخل الطائرة نفسها بينما تبدأ الرحلة.

نحن إذن أمام مكان واحد حقيقي، يمثله فضاء المسرح، ويمثّل في الوقت نفسه المكان المحدود الضيّق لحنين ويصنع سجنها لمدة عشر سنوات، لكنه أيضا المكان الخاص الذي تمارس فيه حريتها، ومكان انطلاق خيالها من إسار سجنه، إلى درجة أنها تتصوّر في لحظة من اللحظات علاقة غير شرعية مع "أيمن" ابن الزوج الميت، لوسامته، ولتعوّض به شوق الأنثى للرجل.

3. أدوات التفعيل الدرامي

يوصف مسرح المونودراما في بعض الآراء بأنه مسرح فقير، لكونه لا يتطلب عددا كبيرا من الإمكانيات، ولاعتماده على ممثل واحد، يقوم بكل الأدوار في العرض المونودرامي، دون أن يقلل هذا من قيمة المونودراما، ودون أن يعني أنها تحمل ذات العناصر التي تحملها الأنواع الأخرى من المسرح[69].

ولتعويض هذا الاختلاف والنقص الظاهري في بناء المونودراما، فلا بد لها من أن تعتمد وسائل وحيل، يمرّر من خلالها الكاتب مضمونه الفكري إلى المتلقي، في صورة وسائل فنية وجمالية ممتعة، بهدف كسر حدة السرد المتصل، والمونولوج الطويل[70]. وهي الآليات، أو الوسائل التي تتجلى في صورة أصوات خارجية، أو إرشادات مسرحية، أو أقنعة، وأزياء، يتحكم المخرج المسرحي - بتوجيهات الكاتب - في كيفية استخدامها، وفي كيفية تفاعل الممثل معها[71].

لقد تنوّعت آليات التفعيل الدرامي في مونودراما صبية كان اسمها حنين، من خلال ظاهرتين أساسيتين: الإرشادات المسرحية، والأصوات الخارجية والداخلية، بهدف كسر حدة السرد المتصل في المنولوج الطويل للشخصية الواحدة، حيث تقوم الإرشادات المسرحية بوصف حالة الشخصية وطريقة حركتها في المكان، في حين تقوم الأصوات الخارجية بالتعبير عن حضور الخارج داخل المونولوج الدرامي، بينما تقوم الأصوات الداخلية بمساوقة الحالة النفسية للشخصية المونودرامية، والتعبير عن تحوّلها الذي ينتهي بمواجهة الخارج وتحدي منطقه. هذا بالإضافة إلى تكرار الاسم (حنين) في بداية كل مشهد أو انتقال درامي داخل هذا المونولوج.

أ -. الإرشادات المسرحية:

تسيطر الإرشادات المسرحية على المونولوج الدرامي؛ إذ تشكّل دليلا عمليا لحركة الممثل أثناء تأدية دور الشخصية الرئيسة، وحين تظهر على لسانه الشخصيات الثانوية:

-."تجلس من رقدتها، وتفرش عباءة زوجها بامتداد السرير، تنزل من على السرير وتنتبه لعلب الأدوية المصفوفة على الكوميدينة بجانب السرير، ترفع بعضها وتنظر إليهم.

حنين: (وهي ترفع علبتَيّ دواء) لمن سأقدم الدواء بعدك؟ هه، قل لي...".

- تقف بهدوء، تظل واقفة حزينة، تخلع غطاء شعرها بكل هدوء، تضعه على كتفيها

حنين: يااااه، إنه يوم طويل، موت وجنازة وقبر...".

- تقف وتتجه إلى الدولاب، تفتحه ويبدو مليئا بأغراضها الشخصية والملابس، تقف لحظة وهي تنظر مليا للأغراض، تخرج فستانا بسيطا طفوليا ويبدو عليه القدم، تضعه على جسدها لتقيسه، يبدو صغيرا..

حنين: كبرتُ كثيرا في هذا البيت لدرجة أن فستاني الذي جئت به من بيت أبي..".

هذه النماذج المتعددة للإرشادات المسرحية تشير إلى ما تقوم به في المونولوج الطويل، إذ تقوم - كما أشرت - بتعيين حركة الممثل وتحديد انفعاله (حزين، سعيد، واقف، جالس، ينتقل من مكان إلى مكان..)، كما أنها تقوم بتعيين بداية الانتقالات الدرامية في المونودراما، وكأنها علامة على تحديد بداية المشهد ونهايته.

ولذلك فسوف نلاحظ أيضا -فيما يخص هذا تحديدا- أن مع بداية كل انتقال درامي جديد يظهر اسم حنين في بداية المونولوج. ومن ثم، يمكن لنا أن نتصوّر الحالة التي يمكن أن تكون عليها المسرحية بدون هذه الإرشادات المتوالية؛ إذ ستصبح حركة الممثل عشوائية، ولن تتوافق انفعالاته وتعبيراته الجسدية مع النص اللغوي للمنولوج.

هذا بالإضافة إلى أن الانتقال الدرامي - وعلى نحو ما أسلفت أيضا - لا يقوم بكسر حالة السكون التي يمكن أن تتولّد عن المونولوج الطويل، فحسب، وإنما تقوم أيضا بمتابعة كلٍّ من حركة الزمان، وحركة الصراع الذي ترتفع وتيرته مع التقدم في المونولوج.

ومن ناحية أخرى، يمكن أن نلاحظ أن هذه الإرشادات تنقسم إلى نوعين: إرشادات طويلة، قد تستغرق أكثر من جملة وأكثر من سطر، وتتميّز بكونها تأتي في صدارة الانتقال الدرامي، على النحو الذي أوردت أمثلته، وإرشادات سريعة، لا تستغرق أكثر من جملة، وتتميّز بأمرين، الأول: كونها تأتي داخل المونولج، ويميّزها الوجود بين قوسين كبيرين، الثاني: كونها تصف تغييرا سريعا في الحركة أو في الانفعال الذي يعبر عنه الممثل، على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

"تتجه نحو الدولاب وتواجه المرآة، تنظر ملياً لصورتها، تتحرك لتستعرض جسدها، تقترب أكثر من المرآة، تحدق في وجهها وتلمس بعض تفاصيله.

حنين: **(بفرح)** أشكرك يا الله، لم تحفر في وجهي خطوط التعب، ما زال وجهي وجه فتاة صغيرة، ما زالت تشع من وجهي وجسدي علامات الأنوثة، لم أفقدها بعد سنواتي الثقيلة التي عشتها بين الممنوع والحرام، والعمل المضني كممرضة لرجل هرم.. **(بفرح)** أنا ما زلت كما أنا، لم تغيرني السنوات ولا التعاسة.. **(تدور بجسدها لتواجه الجمهور)** أو ربما جسدي ووجهي استعادا عافيتهما اليوم فقط، ربما هي أمنياتي، وما يفعل الله بالصغيرات، أكيد أن الله وهبني حياة جديدة بعد أن انتزع من أبي سليمان حياته.. **(تمد يديها وتتنفس ملء صدرها، تجلس على الكرسي وتحركه بشكل دائري)** إيه يا حنين، ها أنت حرة طليقة، بلا قيد.. حرة كما كنت تحلمين، قيدك انكسر اليوم، كانت هدية الله إليك.."

ويمكن أن نلاحظ أن المقطع/ المشهد الذي يعبر عن الانتقال الدرامي يبدأ بتلك الجمل الطويلة التي تهيئ المتلقي لحركة جديدة ومستوى جديد في صراع الشخصية مع نفسها وفي إدراكها لوجودها، حيث تتجه نحو مرآة الدولاب وتستعرض جسدها الأنثوي، ثم يعقب ذلك إرشادات داخلية متوالية: (بفرح/ بفرح/ تدور بجسدها لتواجه الجمهور/ تمد يديها وتتنفس ملء صدرها، تجلس على الكرسي وتحركه بشكل دائري)، تعبر عن الحالة النفسية للشخصية.

وقد يترافق مع ذلك نقاط متوالية تفصل بين الجمل، وتعبر عن التوقف، أو التغير والانتقال من حالة إلى حالة، نحو:

"أبحث عن عالم آخر ليس فيه كل ما كان، ليس فيه حتى أمي وأبي وإخوتي، ليس فيه قريتي وبيتنا الصغير والألم والذكريات الموجعة.. لا بد أن أبحث عن حنين جديدة بلا ذاكرة **(تتجه نحو صورة أبي سليمان على الجدار)** سأبدأ بك **(تنتزع الصورة من على الجدار، تنزع الصورة من الإطار، تضع الإطار مكانه على**

الجدار، ثم تبدأ بتمزيق الصورة بصورة هستيرية ثم تنثرها في الهواء وهي تضحك، تنظر للإطار على الجدار وبسخرية) هكذا أفضل حتى لا يبقى لك أثر في غرفتي **(تستدرك)** لا، لا.. لن تكون غرفتي بعد الآن، لا أريد سوى الهرب".

ب - الأصوات الخارجية.

والملاحظ أن هذه المسرحية كثر فيها الاعتماد على الأصوات الخارجية، حيث تكون مصحوبة بصوت متكلّم لشخصية أخرى، تعيش وتتكلّم في لحظة المونولوج نفسه، نحو صوت الخادم الذي جاء من الخارج، سائلا سيّدته عما إذا كانت بحاجة إلى شيء:

"صوت طرق على الباب، تنتبه بخوف، تغطي شعرها بارتباك، تقترب من الباب وبصوت هامس):

يا إلهي، ربما سمعوا ضحكاتي **(تنادي بخوف)** من؟ من بالباب؟

الصوت: **(من الخارج)** أنا الخادم سيدتي، جئت لأسألك إذا كان يعوزك شيء.

حنين: لا، لا أريد شيئاً، اذهب لتنام. لا أريد من أحد أن يقترب من بابي، اتركوني وحزني على زوجي الغالي.

الصوت: أمرك سيدتي.

صوت خطوات تبتعد من الخارج وحنين ما زالت تسترق السمع. تبتعد عن الباب شبه منهارة، تنزل غطاء رأسها ثم تبكي بصوت عال".

واللافت في هذه الأصوات الخارجية أنها لا تحضر كمؤثّرات صوتية فحسب، بل تحضر بوصفها شخصيات حقيقية محايثة للحدث الأصلي في النص المسرحي - ليلة ما بعد الوفاة - وهي تشارك الشخصية الرئيسة التأثّر بهذا الحدث، وتتبادل معها الحوار المباشر، فهو ليس استدعاء لشخصيات من الماضي، تقوم الشخصية الرئيسة بتقليدها، وإنما هو الحاضر، لدرجة أن هذه الأصوات المشاركة - وهي شخصيات مجهولة لكنها حاضرة - هي التي تنهي العرض وتعبر عن الصدام الأخير بين الشخصية الرئيسة والمجتمع:

"أصوات من الخارج مختلطة لسكان البيت..

أصوات: ماذا يحدث؟.. من أين تأتي الأغاني؟.. من غرفة أبي.. ما الذي تفعله تلك الغبية؟.. يجب إيقافها..

صوت طرْق على الباب.. يتسارع الطرْق.. ويتسارع الرقص الهستيري.. الطرْق.. الرقص.. يتسارعان.. يفتح الباب بكل قوة...يتسرب الضوء أكثر.. ثم إظلام سريع..

-نهاية-".

ومن ثم، فحضور هذه الشخصيات الثانوية فاعل بدرجة كبيرة في كسر أحادية الصوت المونودرامي وفي تنويع الانفعالات داخله.

ومع هذه الأصوات الخارجية تظهر أيضا أصوات موسيقى غير محددة المصدر، لكن يفترض أنها تأتي من الخارج، على نحو:

" خيالاتي أخذتني للبعيد، لحكاية حب بيني وبين ابنك أيمن **(موسيقى مناسبة)**".

فهذه الأصوات تدخل ضمن المؤثّرات الموسيقية، وتتضافر في تأثيرها مع الموسيقى التي يفترض أنها تصدر من داخل العرض حين تدير حنين المسجلة التي تعثر عليها في الحجرة، فترفع الصوت إلى آخره، وتبدأ في الرقص على إيقاعه العالي:

- **"(ترفع صوت المسجل حتى نهايته وهي ترقص بنشوة)** سأرقص.. سأرقص.. **(ترقص بنشوة.. تتسارع رقصاتها)**".

هذا بالإضافة إلى الضوء الذي يظهر مرتين في المسرحية، مرة في بدايتها، ومرة في ختامها، حين يتسرّب الضوء قبل أن يظلم المسرح وينزل الستار:

-. "ظلام سوى خيوط من نور من النافذة، صمت وهدوء يعم المكان، لحظات ويفتح باب الغرفة ويتسرب النور الخارجي إلى المسرح ليضيء بعض تفاصيلها".

-."..يفتح الباب بكل قوة...يتسرب الضوء أكثر.. ثم إظلام سريع..

-نهاية-".

من ثم يمكن القول: إن بين بداية الضوء ونهايته تتشكل حياة الشخصية في هذه المنودراما من خلال المونولج الطويل، والذي كشفت تفاصيله عن تحوّل الشخصية من فتاة خاملة، تعيش في مكان محدود، أشبه بالسجن رغم أنها واحدة من سيّداته، إلى شابة ناضجة، تدرك وجودها وتقرر تحديد مصيرها واختيار مستقبلها.

النتائج:

توصل البحث إلى عدد من النتائج، هي:

1. المونودراما فن خاص من فنون المسرح، له خصائصه وطبيعته التي تجعله مختلفا عن غيره من فنون المسرح الأخرى.

2. وبسبب هذه الطبيعة الخاصة تواجه المونودراما صعوبة في تلقيها، وهو ما يدفع الكاتب إلى الاستعانة بتقنيات تكسر حدة الصوت الواحد والمونولوج الطويل المستعمل في كتابتها.

3. استطاع الكاتب عباس الحايك في مونودرامته "صبية كان اسمها حنين" أن يصنع نموذجا مثاليا للمونودراما، فكتب نصه مستعملا السرد والمونولوج الطويل للكشف عن طبيعة شخصيته وعرض موضوعه.

4. تجسّد مونودراما "صبية كان اسمها حنين" أزمة الفتاة العربية التي تواجه قهر الزوج وتخضع لقوانينه في ظل عادات وتقاليد مفروضة من المجتمع الخارجي، ويستغلها الرجل لفرض سطوته وهيمنته على المرأة.

5. كما تمثل الصراع الطبقي بين الفقراء والأغنياء، حين يستغل الأغنياء نفوذهم وحاجة الفقراء لجعل جسد الأنثى متعة أو خادما لرغباتهم، دون مراعاة فرق السن، أو الحاجات الإنسانية للآخر.

6. كما تمثل رحلة الشخصية المأزومة في صراعها الداخلي النفسي مع خوفها للبحث عن ذاتها وللتحرر من سطوة الآخر، وصولا إلى لحظة المواجهة وفرض إرادتها وإعلان اختيارها وتحديد مستقبلها.

7 .كان الزمان في هذه المسرحية يتقدم على مستويين: المستوى الأفقي، من اللحظة الحاضرة إلى المستقبل في نهاية العرض، فهو يتقدم من نقطة البداية في بداية العرض إلى نهايتها في ختام المسرحية. والمستوى الرأسي الذي يعود فيه الزمن إلى ماضي الشخصية الرئيسة، في لحظات زمنية مختارة بعناية لعرض مشكلة الشخصية ولمتابعة نموها الدرامي من غياب الوعي إلى الحضور والمواجهة.

8 . كان المكان محدودا طيلة العرض، محصورا فيما يمثّل الحجرة الداخلية الخاصة لشخصية المونودراما. لكن مع هذه المحدودية فإن المكان الخارجي المحايث لهذه الحجرة حضر من خلال الأصوات الخارجية والأضواء التي تتسرّب إلى داخلها، بالإضافة إلى الأماكن البعيدة التي حضرت من خلال مخيلة الشخصية الرئيسة، ومثّلت أبعادا باطنية - في الزمن الماضي للمكان الموجود لحظة العرض.

9 .استعمل الكاتب الإرشادات المسرحية ليعبر من خلالها عن الانتقالات الدرامية التي رافقت تنامي الصراع الداخلي وتحول الشخصية من سلبية إلى إيجابية، وكان ذلك خاصة من خلال الإرشادات الطويلة التي تأتي في مقدمة كل انتقال درامي.

10 . كما استعمل الكاتب الإرشادات القصيرة - الجمل - داخل المونولوج نفسه وميّزها بالأقواس الكبيرة، ليعبر عن الحركة أو الهيئة التي تبدو عليها الشخصية، وهو الأمر الذي أسهم في كسر حدة الصوت الواحد وطول المونولوج.

11 .استعمل الكاتب أيضا الأصوات ليعبر عن التداخل بين الداخل والخارج، وهو ما أدى إلى ظهور شخصيات أخرى مجهولة غالبا، تدخّلت في المونولوج، بوصفها شخصيات ثانوية إلى جانب الشخصية الرئيسة.

12 . لقد كانت هذه الأصوات الخارجية خاصة، بمثابة الإعلان عن الصدام بين الداخل والخارج، الشخصية الرئيسة والعالم المحيط، في ختام المسرحية.

13 . استعمل الكاتب الأضواء مرتين: مرة في أول المسرحية، ومرة في آخرها، ليعبر عن حصر الفعل الدرامي كله ما بين الحدثين اللذين تداخلت فيهما الأضواء مع الظلام المتسلل، ليعقبه إنزال الستار والنهاية.

14 . ونتيجة هذا كله، فقد تميّزت المسرحية بالإيقاع السريع، والتحوّل الواضح للصراع، خاصة مع اختيار الكلمات التي تتغيّر درجة حدتها التعبيرية مع تنامي الشخصية الرئيسية نفسها.

15 .ومن ثم يمكن القول: إن الكاتب نجح في استغلال نموذج المونودراما في عرض قضيّته، وفي تركيز الضوء على الصراع المستمر بين الغنى والفقر، الرجل والمرأة، في عالم تسوده قوانين الرجال.

الهوامش والإحالات:

(1) الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 260.

(2) ينظر: عبدالصادق، سيكولوجية الشخصية: 1672.

(3) الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية: 80.

(4) البعلبكي، المورد: 589.

(5) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: 156.

(6) ماكوف، الموسوعة المسرحية: 906.

(7) وهبة، معجم المصطلحات العربية: 362.

(8) هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: 27.

(9) حسن، آليات السرد: 149.

(10) صليحة، التيارات المسرحية: 16.

(11) هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: 24، 25.

(12) عبدالصادق، سيكولوجية الشخصية: 1674.

(13) حسن، آليات السرد: 149.

(14) الأكشر: توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 260.

(15)ويكيبيديا، مونودراما، متاح على الرابط الآتي:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D9%86%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7

(16) دحو، ظاهرة الاغتراب في المونودراما: 88.

(17) نفسه، الصفحة نفسها.

(18) ينظر: صليحة، أمسيات مسرحية: 215.

(19) ينظر: فتح الله، دور المخرج في مسرح المونودراما: 4، 5.

(20) ينظر: دحو، ظاهرة المونودراما: 14.

(21) حسن، آليات السرد: 150.

(22) بن عمر، وموساوي، المونودراما النسوية: 348.

(23) ينظر: عبدالصادق: سيكولوجية الشخصية: 1672.

(24) نفسه: 1667.

(25) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني: 12.

(26) عبدالصادق، سيكولوجية الشخصية: 1667.

(27) ينظر: صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة: 170-173.

(28) ينظر: حسن، آليات السرد: 154، 159.

(29) هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: 321.

(30) دحو، ظاهرة المونودراما: 41.

(31) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني: 12.

(32) نفسه، الصفحة نفسها.

(33) ينظر: دحو، ظاهرة الاغتراب في المونودراما: 98.

(34) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني: 12.

(35) الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 264.

(36) ينظر: دحو، ظاهرة المونودراما: 42، 43.

(37) ينظر: كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية: 117، 120.

(38) إسماعيل، الأدب وفنونه: 239.

(39) نفسه، الصفحة نفسها.

(40) ينظر: الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: 9.

(41) ينظر: حمداوي، بلاغة الصورة السردية: 19.

(42) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني: 13.

(43) الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 264.

(44) هكذا وردت في الأصل، والصواب: قصصا.

(45) دحو، ظاهرة المونودراما: 43.

(46) ينظر: الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 266.

(47) دحو، ظاهرة المونودراما: 71.

(48) دحو، ظاهرة المونودراما: 49 50. الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 264، 265.

(49) صليحة، أمسيات مسرحية: 218.

(50) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني في المسرحية المونودرامية: 13.

(51) ينظر: الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 265.

(52) ينظر: غشير، عناصر التشكيل الفني: 12.

(53) ينظر: دحو، ظاهرة المونودراما: 41، 42.

(54) ينظر: هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: 321.

(55) ابن منظور، لسان العرب، مادة (حنن): 1029/2.

(56) ينظر: موافي، الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر: 91.

(57) ينظر: سبندر، العالم الباطني للرومانتيكيين: 261، 262.

(58) الحايك، مونودراما صبية كان اسمها حنين.

(59) دحو، ظاهرة المونودراما: 49.

(60) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(61) في الأصل مكتوبة: تفاجأني، والقاعدة أن تكتب الهمزة على نبرة بعد الحرف المكسور.

(62) الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 264.

(63) ينظر: دحو، ظاهرة المونودراما: 46.

(64) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(65) ينظر: الأكشر، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد: 265.

(66) دحو، ظاهرة المونودراما: 48.

(67) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(68) هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: 320.

(69) ينظر: عبدالصادق، سيكولوجية الشخصية: 1667.

(70) ينظر: حسن، آليات السرد: 153.

(71) ينظر: دحو، ظاهرة الاغتراب في المونودراما: 86.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م.
2) الأكشر، أمينة محسن حسن، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد "المونودراما المسرحية" في مسابقات المسرح المدرسي . دراسة تحليلية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، مصر، مج10، ع3، 2018م.
3) الباردي، محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
4) البعلبكي، منير، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، 1982م.
5) الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993م.
6) الحايك، عباس، مونودراما صبية كان اسمها حنين، د.ن، د.ت.
7) حسن، إبراهيم أحمد محمد، آليات السرد في مونودراما "معكم انتصفت أزمنتي" للكاتب العراقي "قاسم مطرود"، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، مصر، ع4، ج2، يونية، 2015م.
8) حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 2000م.
9) حمداوي، جميل، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة . نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، مطبعة بني أزناسن، المغرب، 2014م.
10) دحو، محمد الأمين، ظاهرة الاغتراب في المونودراما، مجلة النص، مخبر النص المسرحي الجزائري، الجزائر، مج3، ع1، 2016م.
11) دحو، محمد الأمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري . مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لجهيد الدين الهناني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، الجزائر، 2016م، 2017م.
12) سبندر، ستيفان، العالم الباطني للرومانتيكيين، ضمن: الرومانتيكية ما لها وما عليها ، مختارات من جمع روبرت جلكنر، وجيرالد إنسكو، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986م.
13) صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997م.
14) صليحة، نهاد، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.

15) عبدالصادق، شيماء فتحي، سيكولوجية الشخصية في المونودراما المسرحية للأطفال .نصوص الكاتب علي خليفة أنموذجا، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، مصر، ع41، 2021م.

16) غشير، سامية، عناصر التشكيل الفني في المسرحية المونودرامية .دراسة تطبيقية لعرض متزوج في عطلة أنموذجا، مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، فرع الدراسات التقنية والجمالية، مج1، ع1، 2020م.

17) فتح الله، رانيا، دور المخرج في مسرح المونودراما في مصر . النشأة والأداء، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، فرع دمنهور، ع34، يونيو 2010م.

18) كولر، جوناثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبدالسلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

19) ماركوف، ب. أ، الموسوعة المسرحية، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع ، موسكو، 1964م.

20) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، د.ت.

21) موافي، عبدالعزيز، الرؤية والعبارة .مدخل إلى فهم الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2010م.

22) هارف، حسين علي، فلسفة المونودراما وتأريخها - دراسة في تحديد تحديث المصطلح، إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2012م.

23) وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، 1984م.

24) ويكيبيديا، مونودراما، متاح على الرابط الآتي:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D9%86%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7

Arabic References:

1) ʾIsmāʿīl, ʿIzzaldīn, al-ʾAdab & Funūnuh, Dār al-Fikr al-ʿArabī, al-Qāhirah, 1978.

2) al-ʾAkshar, ʾAmīnah Muḥsin Ḥasan, Tawẓīf Ẓāhirat Masraḥīyat al-Mumaṯṯil al-Wāḥid "al-Mūnūdrāmā al-Masraḥīyah" fī Musābaqāt al-Masraḥ al-Madrasī Dirāsah Taḥlīlīyah, Majallat al-Dirāsāt al-Tarbawīyah & al-ʾInsānīyah, Kullīyat al-Tarbīyah, Jāmiʿat Damanhūr, Miṣr, no 10, issue 3, 2018.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
للدراسات اللغوية والأدبية

3) al-Bāridī, Muḥammad, 'Inshā'īyah al-Khiṭāb fī al-Riwāyah al-ʿArabīyah al-Ḥadīṯah, 'Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, 2000.
4) al-Baʿlabakkī, Munīr, al-Mawrid, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1982.
5) al-Jalabī, Samīr ʿAbdalraḥmān, Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-Masraḥīyah, Dār al-Ma'mūn lil-Tarjamah & al-Nashr, Baġdād, 1993.
6) al-Ḥāyik, ʿAbbās, Mūnūdrāmā Ṣabīyah kāna Ismuhā Ḥunayn, N. D.
7) Ḥasan, 'Ibrāhīm 'Aḥmad Muḥammad, 'Ālīyāt al-Sard fī Mūnūdrāmā "Mʿkum 'Antṣafat 'Azmintī" lil-Kātib al-ʿIrāqī "Qāsim Maṭrūd", al-Majallah al-ʿIlmīyah li-Kullīyat al-Tarbīyah al-Nawʿīyah, Jāmiʿat al-Munūfīyah, Miṣr, issue 4, Vol 2, June, 2015.
8) Ḥamādah, 'Ibrāhīm, Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-Dirāmīyah & al-Masraḥīyah, Dār al-Shaʿb, al-Qāhirah, 2000.
9) Ḥamdāwī, Jamīl, Balāġat al-Ṣūrah al-Sardīyah fī al-Qiṣṣah al-Qaṣīrah Naḥwa Muqārabah Balāġīyah Jadīdah lil-Ṣūrah al-Sardīyah, Silsilat Shurufāt, Maṭbaʿat Banī Yaznāsin, al-Maġrib, 2014.
10) Daḥū, Muḥammad al-'Amīn, Ẓāhirat al-'Iġtirāb fī al-Mūnūdrāmā, Majallat al-Naṣṣ, Makhbar al-Naṣṣ al-Masraḥī al-Jazā'irī, al-Jazzār, no 3, issue 1, 2016.
11) Daḥū, Muḥammad al-'Amīn, Ẓāhirat al-Mūnūdrāmā fī al-Masraḥ al-Jazā'irī Muqārabah Sīmiyā'īyah li- Mūnūdrāmā al-Mutamarrid, li-Jahīdaldīn al-Hnānī, Doctoral Thesis, Kullīyat al-'Ādāb & al-Luġāt & al-Funūn, Jāmiʿat Jīlālī al-Yābis, al-Jazā'ir, 2016, 2017.
12) Spender, Stephen, al-ʿĀlam al-Bāṭinī lil-Rūmāntīkīīn, ḍimna: al-Rūmāntīkīyah mā la-hā & mā ʿAlayhā, Mukhtārāt min Jamʿ Robert jlknr, & Gerald Ensco, tr. 'Aḥmad Ḥamdī Maḥmūd, al-Haī'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, Miṣr, 1986.
13) Ṣulayḥah, Nihād, al-Tayyārāt al-Masraḥīyah al-Muʿāṣirah, al-Haī'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, Miṣr, 1997.
14) Ṣulayḥah, Nihād, 'Umsīyāt Masraḥīyah, al-Haī'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1987.

15) ʿAbdalṣādiq, Shaymāʾ Fatḥī, Saykūlūjīyat al-Shakhṣīyah fī al-Mūnūdrāmā al-Masraḥīyah lil-ʾAṭfāl Nuṣūṣ al-Kātib ʿAlī Khalīfah ʾAnmūḏajan, Ḥawlīyat Kullīyat al-Luġah al-ʿArabīyah bi-al-Zaqāzīq, Miṣr, issue 41, 2021.

16) Ġashīr, Sāmīyah, ʿAnāṣir al-Tashkīl al-Fannī fī al-Masraḥīyah al-Mūnūdrāmīyah Dirāsah Taṭbīqīyah li-ʿArḍ Mutazawij fī ʿUṭlah ʾAnmūḏajan, Majallat al-Mayādīn lil-Dirāsāt fī al-ʿUlūm al-ʾInsānīyah, Farʿ al-Dirāsāt al-Tiqnīyah & al-Jamālīyah, no 1, issue 1, 2020.

17) Fatḥ Allāh, Rānīyā, Dawr al-Mukhrij fī Masraḥ al-Mūnūdrāmā fī Miṣr al-Nashʾah & al-ʾAdāʾ, Majallat Kullīyat al-ʾĀdāb, Jāmiʿat al-ʾIskandarīyah, Farʿ Damanhūr, issue 34, June, 2010.

18) Culler, Jonathan, Madkhal ʾilā al-Naẓarīyah al-ʾAdabīyah, tr. Muṣṭafā Bayyūmī ʿAbdalsalām, al-Majlis al-ʾAʿlā lil-Ṯaqāfah, al-Qāhirah, 2003.

19) Markov, b. U, al-Mawsūʿah al-Masraḥīyah, al-Muʾassasah al-Jāmiʿīyah lil-Dirāsāt & al-Nashr & al-Tawzīʿ, Moscow, 1964.

20) Ibn Manẓūr, Lisān al-ʿArab, Dār al-Maʿārif, Miṣr, N. D.

21) Muwāfī, ʿAbdalʿazīz, al-Ruʾyah & al-ʿIbārah Madkhal ʾilā Fahm al-Shiʿr, Maktabat al-ʾUsrah, al-Haīʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, Miṣr, 2010.

22) Hārif, Ḥusaīn ʿAlī, Falsafat al-Mūnūdrāmā & Tārīkhuhā-Dirāsah fī Taḥdīd Taḥdīṯ al-Muṣṭalaḥ, ʾIṣdār Dār al-Ṯaqāfah & al-ʾIʿlām, al-Shāriqah, 2012.

23) Wahbah, Majdī, Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-Luġah & al-ʾAdab, Maktabat Lubnān, Lubnān, 1984.

24) Wikimedia, Mūnūdrāmā, link:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D9%86%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7