

جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي

The aesthetics of performance in the Iraqi monodrama theatrical performance Assistant

الباحث : ا.م.د. علي عبد المحسن علي

Professor Dr. Ali Abdel Mohsen Ali

جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

aliarts@yahoo.com

ملخص البحث :-

احتلت الجماليات جانبا مهما من اهتمامات الفنانين على اختلاف طرق تعبيرهم الفني واساليبهم في الاداء . ان فن الاداء التمثيلي يتضمن تلك الجماليات والتي تشتمل على انتاج المعنى من قبل الممثل وتلقيه من قبل المتلقي ، فهذا البحث سيسلط الضوء على جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي، لذا هذا البحث سيهتم في فصله الاول على - الاطار المنهجي ، ويتضمن مشكلة البحث على هيئة التساؤل الاتي :- ما هي جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي ؟ واهمية البحث والحاجة اليه وتكمن في كونه يفيد الطلاب في معاهد واكاديميات الفنون الجميلة وخصوصا الطلاب باختصاص التمثيل المسرحي هدف البحث هو التعرف على جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي . اما حدود البحث ١-الزمانية ٢٠٠٩-٢٠١٤ . ٢-المكانية :- جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة . ٣-حدود الموضوع :- التعرف على جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي وتحديد المصطلحات وصولا للتعريف الاجرائي . اما الفصل الثاني -الاطار النظري- فيشتمل على المبحث الاول الذي يتناول مفهوم جماليات الاداء المونودرامي ، والثاني الجماليات فلسفيا ، والثالث المونودراما عبر العصور، والرابع خصائص اداء الممثل المونودرامي ، اما الخامس والاخير فهو جماليات التلقي . ومن ثم الدراسات السابقة وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات . وسيكون الفصل الثالث الاجرائي تحليلا لمسرحية (اما او) ومسرحية (ايام ذاهبة) ومسرحية (حمل في مرايا الذئاب) ، اما الفصل الرابع فهو نتائج البحث ومناقشتها اما الاستنتاجات فقد تضمنت النقاط الاتية :-

- ١-الممثل المونودرامي يقوم بتجسيد شخصيات مختلفة لذلك فهو يمتلك مهارة التنوع في طبقات الصوت،وفي الغناء
- ٢-يملك الممثل المونودرامي مهارة حركية وتتمثل في قدرته على الرقص والتمثيل الصامت والارتجال الحركي .
- ٣-يقوم الممثل المسرحي المونودرامي بالايهام تارة وبالتجسيد تارة اخرى .

- ٤-تكمّن براعة الممثل المونودرامي في استخدام الخيال او الذاكرة الانفعالية في تحويل قطع الديكور المألوفة الموجودة على خشبة المسرح الى اشكال غير مألوفة او واقعية .
 - ٥-الممثل المسرحي المونودرامي يعد مغنيا بارعا .
 - ٦-الزمن عند الممثل المسرحي المونودرامي يرتبط بالماضي او يعد زمنا نفسيا .
 - ٧-يتم تفاعل المتلقي مع الممثل اما بالتصفيق او الصراخ او الضحك وحتى بالكلام وقد يلامس الممثل المتلقي . ويختتم هذا البحث بأهم المراجع والمصادر والخلاصة باللغة الانكليزية .
- الكلمات المفتاحية :-** جماليات ، اداء الممثل ، المونودراما

The abstract

Aesthetics occupied an important aspect of artists' concerns in their different ways of artistic expression and methods of performance. The art of representational performance includes those aesthetics, which include the production of meaning by the actor and its reception by the recipient, so this research will shed light on the aesthetics of performance in the Iraqi monodramatic theatrical performance, so this research includes the first chapter - the methodological framework, and includes the research problem in the form of The following question: What are the aesthetics of performance in the Iraqi monodrama theatrical performance? The importance of the research and the need for it lies in the fact that it benefits students in institutes and academies of fine arts, especially students in theatrical acting specialization. The research objective is to identify the aesthetics of performance in the Iraqi monodrama theatrical performance. As for the limits of the research ١- Temporal ٢٠٠٩-٢٠١٤. ٢- Spatial: University of Babylon / College of Fine Arts. ٣- The limits of the topic:- Identifying the aesthetics of performance in the Iraqi monodrama theatrical performance and identifying the terms in order to reach the procedural definition. As for the second chapter - the theoretical framework - it includes the first topic that deals with the concept of the aesthetics of monodramatic performance, the second is philosophical aesthetics, the third is monodrama through the ages, the fourth is the characteristics of the performance of the monodramatic actor, and the fifth and last is the aesthetics of receiving. And then previous studies and the results of the theoretical framework of indicators. The third procedural chapter will be an analysis of the play (either or), the play (days are gone) and ١- the play (carrying in the mirrors of wolves). In the layer of voice, and in singing The monodrama actor embodies different characters, so he has the skill of diversifying the layers of voice and singing

٢-The monodrama actor possesses a motor skill represented in his ability to dance, mime .and kinetic improvisation

٣-The monodramatic theater actor sometimes deludes and sometimes embodies

٤-The ingenuity of the monodramatic actor lies in the use of imagination or emotional memory in transforming the familiar pieces of decoration on the stage into unfamiliar or realistic forms

٦-The ٥- The monodrama actor is a good singer

time for the monodramatic theatrical actor is related to the past or considered .psychological time

٧-The recipient interacts with the actor, either by applauding, screaming, laughing, or even talking, and the actor may touch the recipient

This research concludes with the most important references, sources and summary in English

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

شغل موضوع الجماليات اهتمامات الفلاسفة على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم ، فعلى سبيل المثال كان (افلاطون) يؤمن بالجمال المثالي وفقا لنظرية المثل الافلاطونية والتي بمقتضاها يحاكي الفنان الصورة المثالية الموجودة في عالم المثل . فالجميل يرتبط بالحق او الخير . اما (ارسطو) فقد ربط الجمال اعتبر الجمال بالتوازن والتناغم الهرموني والتناسب والنظام اما (القديس اوغسطين) فله رأي اخر بالجمال ، يقوم على الوحدة بين المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الاشياء . في القرن الثامن عشر تم ابتكار كلمة علم الجمال من قبل الفيلسوف (بومجارتين) الذي عرفه بانه علم المعرفة الحسية ، فاكتمال الوعي الحسي يمكن ان يؤدي الى الادراك الفائق للجمال . في العصر الحديث يمكن اعتبار انماط التعبير الفني وسيكولوجية الفن والتي تعني عملية الابداع او التذوق او كليهما من ضمن دائرة التجربة الجمالية والجمال يدخل في مختلف الفنون ، كالفن التشكيلي وتشتمل القيم الجمالية فيه على درجة اللون والظل والضوء والايقاع اللوني ، ومقدار تفاعل المشاهدين مع اللوحة . اما الجمال في فن الموسيقى فيتمثل بالسلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والايقاع ونسبة استجابة السامع للموسيقا والنسيج اللحني .

جماليات فن النحت تتمثل بمستويات النسبة والتناسب والملمس والتجانس ومساحة قاعدة التمثال او النصب . فن المسرح هو الاخر لا يخلو من القيم الجمالية والمتمثلة بالنص الدرامي وجمالية الفضاء المسرحي ، وجمالية الاشتغال التقني ، وجمالية الاداء التمثيلي ، وما يميز اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي من جماليات هو اعتماد الممثل الواحد على عنصري الصوت والجسد بمساندة شخصيات مساعدة صامتة ، لذلك صاغ الباحث عنوانا لبحثه فكان على هيئة تساؤل ، ما هي جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي ؟

اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث في كونه يسלט الضوء على جماليات اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي العراقي ، تلك الجماليات التي تتضمن أدوات الممثل (اللقاء) و(الجسد) ، لهذا فالبحث الحالي يخدم طلاب معاهد واكاديميات الفنون الجميلة ، وخصوصا الطلاب باختصاص التمثيل المسرحي .

هدف البحث

التطرق الى اهمية جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي .

حدود البحث

١-الحدود المكانية : جامعة بابل -كلية الفنون الجميلة

٢-الحدود الزمانية :- ٢٠٠٩-٢٠١٤

٣-الحدود الموضوع :- تسليط الضوء على جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي .

تحديد المصطلحات :- المصطلحات واجبة التحديد هي :-

١-الجماليات : - استطيعا المسرح هي " العلم الذي يصوغ قوانين تكوين العمل المسرحي على صعيد النص والعرض ، ويدخله في منظومة مسرحية وادبية وفنية اوسع ، من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية " (١)

عرف علم الجمال المسرحي توجهين اساسيين :-

١-معياري . ٢- وصفي . الاول ينطلق من تحديد ماهية المسرح ويعتمد على معايير تذوق خاصة في فترة معينة ، والمعياري يرتبط دوما بزمان ومكان محددين ، ويرتكز على النص دون العرض . الثاني يحاول وصف اساليب

مسرحية ما في مكان ما من العالم وفي فترة تاريخية محددة (دراسة الجماليات الشكسبيرية .. الخ) ويتابع هذا النوع شكل تطور الحدث في المسرحية

ونوعية الخاتمة وكيفية التلقي والاستقبال والتأويل ، ويسمح بتحليل كل عناصر المسرحية من نص وعرض ، ومنها اداء الممثل المسرحي على اعتبار ان الممثل المحور الاساسي في اي عرض مسرحي والمحرك الجوهرى للأحداث المسرحية (٢)

٢-الاداء :- "سلسلة من الانشطة المحددة الموضوعة بنظام معين داخل اطار كي تعرض على اشخاص يقومون بدور المشاهدين ومسؤولية هذا المشاهد هي ان يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤدين دون ان يشارك مباشرة في هذه الانشطة " (٣) .

ويعرف ايضا بانه " سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين ، وهو يتطلب قدرا مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن والكفاءة " (٤)

٣- مونودراما :- مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد . وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين (moons _ وحيد و drama - الفعل . وفي بعض الاحيان يستعمل تعبير مشابه هو عرض الشخص الواحد one man show . (٥)

وتعرف ايضا بانها :- "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح . فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الاحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم ان يضلوا صامتن طوال العرض والا انتفت صفة المونو (...). بمعنى واحد عن الدراما" . (٦)

التعريف الاجرائي -جماليات الاداء في عروض المسرح المونودرامي

قدرة الممثل الواحد على انتاج شخصيات مختلفة باستخدام طبقات صوتية مختلفة

وهذا لا يتم بدون امتلاك الممثل المسرحي المونودرامي لمهارة الالقاء (التنوع بطبقات الصوت والغناء) ومهارة الجسد (الرقص ، التمثيل الصامت ، الارتجال الحركي) ويمتلك الذاكرة الانفعالية او الخيال الابداعي ومن خلاله يحول الموجودات على خشبة المسرح الى اشياء غير مألوفة او واقعية . الزمن في الشخصية المونودرامية هو الماضي والنفسي ، كما تتحقق جماليات اداء الممثل المونودرامي من خلال تفاعل المتلقي مع الممثل بالتصفيق او غير ذلك .

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول :- مفهوم جماليات اداء الممثل المونودرامي

يتميز اداء الممثل في عروض المونودراما بكون الصراع يجري في داخل الشخصية الدرامية، وهنا تكمن قدرة الممثل على تجسيد اكثر من شخصية واحدة ، وقد يقدم الممثل حوارا بين شخصيات وهمية ، وهناك عوامل ساعدت على انبثاق هذا النوع الدرامي ، وهي :- العامل الاقتصادي ، وذلك بسبب تكاليف الانتاج المسرحي من ديكور وسينوغرافيا ، بالإضافة الى التكاليف الاقتصادية التي تستلزمها المسرحيات ذات الشخصيات الكثيرة ، كما ان الرغبة في ممارسة التجريب من جهة ، والتأصيل من جهة اخرى قد دفعا باتجاه هذا النوع ، بالإضافة الى عامل اخر ساعد على ظهور المونودراما وهو سهولة الكتابة في هذا النوع الدرامي .

الممثل في المسرح المونودرامي يستخدم الصوت واللقاء اداة في التعبير ، واللقاء هنا يأخذ ثلاثة اشكال :-

الاول :- اللقاء الجانبي او الانفرادي :- وهو خطاب غير موجه الى شخص مخاطب ، بل موجه الى ذات الشخصية ، ويختلف اللقاء الجانبي عن المونولوج بإيجازه واندماجه مع باقي الحوار ، والكلام الجانبي صادر عن الشخصية ومسموعا بالصدفة من قبل المتلقي .

الثاني :- المونولوج هو خطاب اكثر تنظيما وهو معد لان يكون مسموعا من المتلقي ، والمونولوج كلام موجه الى المتلقي .

الثالث :- الكلام الانفرادي وهو نوع من المونولوج لكنه سرعان ما يصبح على خشبة المسرح حوارا مباشرا مع المتلقي ، وهو يختلف عن الحوار بين شخصين ، فالأخير يخضع لعملية طرح الاسئلة والاجابات ، انه يتسم بالتواصل بين شخصين او اكثر ، وقد يكون هناك امكانية كذب الشخصية على الشخصية الاخرى . في الكلام الانفرادي لا يوجد كذب بالعملية ، فالشخصية لا تكذب على نفسها ، وقد يكون الممثل في الكلام الانفرادي يتواطأ مع المتلقي ويخاطبه ، وقد يعبر الممثل خشبة المسرح باتجاه المتلقي ، والممثل قد يتنحى جانبا في بعض الاحيان .

في كل الحالات يتحول الممثل من شخصيته الى شخصية اخرى او عدة شخصيات باستخدام ادواته الجسد والصوت ، لتحديد طبيعة تلك الفروق بين كل شخصية ولتحديد جغرافية خشبة المسرح

١-الجسد:- إذ ينبغي على الممثل بصورة عامة والمونودرامي على وجه الخصوص التمرين المستمر للوصول الى الجسد المعبر بعيدا عن التصنع والانفعال الزائد عن الحد ، والتمرين المستمر يمكن جسد الممثل المونودرامي من الاستجابة لكافة المتغيرات الداخلية والخارجية ، والتمرين على محور الجسد يعتمد على ثلاثة محاور :-

١- القوام السليم . ٢- الاسترخاء . ٣- اللدانة . فالممثل الجيد يحرص على تحقيق القوام الصحيح اي الوقوف بصورة صحيحة والمشي باستقامة والجلوس بصورة طبيعية وغيرها من الامور . اما الاسترخاء فيرتبط بإبقاء عضلات الجسد بحالة من التحفز وهو ضد مبدا التراخي ، فأى توتر في العضلات يؤدي الى عدم تجسيد الشخصية بصورة صحيحة ، اما تمارين اللدانة الجسدية فهي التمارين التي تساعد العضلات والمفاصل على الحركة و العمل بحرية وبأقصى مدى ممكن ، و افضل وسيلة للوصول الى اللدانة هي محاولة السيطرة على كل عضو من اعضاء الجسد بمفرده او بمعزل عن الاعضاء الاخرى (٧) . هذه التمارين تساعد الممثل المونودرامي اولا على استيعاب النص المسرحي من جهة والارتجال من جهة ثانية ويتم ذلك من خلال تحليل النص الدرامي لمعرفة كيفية حركة الشخصية المسرحية وردود افعالها تجاه الشخصيات الاخرى والجو العام الذي يؤثر على الحركة ومزاجها النفسي الذي يؤثر على شكل وطبيعة الحركة ، وثانيا على التكيف ، وهذا الاخير يقصد به قدرة الممثل على المطاولة بالتمارين اي التمرين لأطول فترة ممكنة وبأقصى جهد من اجل تنمية المهارات الخاصة بالممثل واكتسابه مهارات جديدة ، ومن هذه المهارات التي ينبغي على الممثل اكتسابها او تطويرها (مهارة التمثيل الصامت ، ومهارة الرقص بأنواعه ، ومهارة الكروياتيك ، ومهارة التكوين اي تكوين كتل بشرية بأجساد الممثلين ، والغناء ، والعزف) ، لان الابداع الحقيقي يكمن في الاطلاع على تجارب السابقون ، والغاية من ذلك العمل على تطوير الاعمال او الانجازات المستقبلية للفنان او الممثل

المسرحي هذا من جهة ومن جهة اخرى ينبثق الابداع من ارتباط المعرفة بالخبرة . والحركة المسرحية تعرف بانها " التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل " (٨) فمن خلال الحركة المسرحية يتمكن الممثل المونودرامي من نقل وتوصيل الافكار والمشاعر الى المتلقي ، والحركة قد تكون موضعية اي حركة تعبيرية بلامح الوجه او ايمائية اشارية باستخدام الراس او اليدين او الاكتاف ، وقد تكون الحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين . وتختلف جماليات الحركة باختلاف النظام العام ، ولا وجود لجماليات الحركة بدون معنى ، ولا وجود لجماليات الحركة الا ضمن سياق . يؤكد (رودولف لابان ، ١٨٧٩-١٩٥٨) " ان الحركة تنبثق من مركز منتصف الجسد تماما " (٩) لذلك كان (لابان) يربط ما بين حركة الراقص وحركة الممثل ، وقد نسي (لابان) ان الحركة تنبثق ايضا وبنفس الدرجة من تلامس القدم مع الارض والممثل الذكي هو الذي يتمكن باستمرار على هاتين المنطقتين (منطقة منتصف الجسد) ومنطقة الاقدام. وتنشأ جماليات الحركة المسرحية من الطبيعة الفسيولوجية للجسد من ناحية وبين التشكيل الجمالي العام من ناحية ثانية . وهناك مبدا اساسي في جماليات الحركة يعرف ب الارتكاز في المكان ، فالمؤدي يتمكن على تطوير المهارات الحركية ، والتي تعتمد على تكوين علاقة بين الارض التي يقف عليها المؤدي وبين مركز الحركة في الجسد وهذا يخلق الارتكاز الجسدي والذي يدعمه الارتكاز النفسي لتحقيق الفائدة والمتعة البصرية للمتلقي .

المبحث الثاني :- الجماليات فلسفيا

كان لكل فيلسوف رأي خاص في الجمال ، ومن هؤلاء الفلاسفة :- (الفلاسفة السفسطائيين ، القرن الخامس ق.م) ، ومنهم (بروتوغوراس) و (جورجياس) و (هوميروس) و (هيزيود)

فقد اكد(بروتوغوراس) ، على ان نسبية القيم لان الانسان هو مقياس كل شيء ، لهذا فالحقيقة تختلف من شخص لآخر ، ومبادئ الحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة وانما هي نسبية ولا ترجع الى مصدر الهي ، وانما مرجعها اتفاق الناس . الفن وفقا ل (بروتوغوراس) هو نشاط لا يكتسب قيمته الاستطبيقية من التعبير عن المثال المطلق للجمال ، ولا هو هبة الالهة للفنان لكونه ينفرد بطبيعة تغلو على غيره من البشر ، بل هو مهارة مكتسبة بالخبرة وموزعة بالتساوي بين جميع الناس . يرى الباحث ان الممثل المسرحي وفقا لما ذهب اليه هذا الفيلسوف يمتلك مهارة يكتسبها من الخبرة والممارسة وليس من القراءة فقط ، لان الممثل الجيد لا يختلف عن الممثلين الاخرين الا بما يكتسبه من هذه المهارة ، اذ لا يوجد ممثل غبي وممثل ذكي ، بل يوجد ممثل يعمل باستمرار وممثل كسول . ويرى هذا الفيلسوف ان اي رأي مهما يكن غريبا فقد يمكن ان يكون حقا ما دمنا قد قدمنا عليه البرهان فافتتح به السامع ، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملا وصحيحا . لذلك كان من الطبيعي ان ينشط البحث في وسائل الاقناع ، وعلى راسها اللغة والنحو والجدال ، لذلك اشتهرت الخطابة عند الفلاسفة السفسطائيين . يرى الباحث ان هذا الفيلسوف اكد على الاقناع عند الممثل من خلال اتقانه لمخارج الحروف ، ومراعاته لعلامات التنقيط من نقطة وفارزة وعلامة تعجب ... الخ ، واتقانه الجناس والطباق .

اما(جورجياس) فقد اكد هو الاخر على اهمية الدور الخاص للجمال الفني في التأثير على احساس الانسان . لذلك اكد على اهمية فن الخطابة في التأثير على الجماهير استمرارا للتراث الشعري الذي تركه (هوميروس) . ان اهم ما جاء به (جورجياس) في مؤلفه (الدفاع عن هيلينا) بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة او اللغة في النفس الانسانية وقدرتها على بعث الاوهام التي تسلب الانسان ارادته الى حد انسياقه الى اعمال لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق (هيلينا) وهروبها من وطنها (طروادة) مع الامير الجميل (باريس) مثلا لأثر هذا السحر في النفس البشرية . تاكيدا على ذلك يقول (جورجياس) " ان في اللغة تأثيرا لا يقف عند حد الاقناع العقلي ، بل يصل الى اثارة العواطف " (١٠) ويرى الباحث ان هذه اللغة والمتمثلة بالشعر التراجيدي لها القدرة على الخداع والايهام ، لهذا ف (جورجياس) سبق (ارسطو) في مسالة التطهير ، تلك الحالة التي يمارسها الشعر التراجيدي على النفس الانسانية . ولقد انتهت تلك الاراء عند (جورجياس) في اللغة والادراك الحسي الى نظرية حسية

في الجمال ، فغاية الفن هي احداث لذة عند الجمهور المتذوق . (هوميروس) هو الاخر اكد على اهمية فكرة الخداع فقد اتقنت الالهة اساليب الخداع والايهام لذلك كانت تخدع بعضها بعضا وتخدع البشر .

ولقد كان (افلاطون ، ٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) ردة فعل قوية وصادمة على نظرية الجمال عند السفسطائيين قوية وصادمة ، اذ رفض نظرية الجمال الحسي عند السفسطائيين ، لان تلك النظرية لا توجه الناس الى الخير والحق والجمال ، بل الى اللذة . لقد وصف (افلاطون) الجمال الحسي عند السفسطائيين بانه محاكاة مزيفة . لهذا فقد استبعد الشاعر من المدينة الفاضلة. وبهذا

الخصوص يقول (افلاطون) " اننا لن نقبل باي حال من الاحوال ذلك الشعر الذي يتلخص في المحاكاة ... ذلك لان المحاكي لا يحاكي الحقيقة بل الظاهر منها ... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون باثارة ذلك الجزء غير العاقل في النفس شانهم شان المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الاشياء " (١١) ووافقا لذلك يرى (افلاطون) ان الممثل المسرحي يستخدم الايهام او المحاكاة ويبتعد بدرجات عن قيم الخير والحق والجمال شأنه شأن الشاعر ، لان الممثل يثير الجانب الحسي او غير العاقل وفقا لافلاطون ، لذلك فهو اي الممثل يبتعد عن الحقيقة والواقع .

يرى(فيثاغورس، ٥٧٠-٤٩٥ ق.م) ان الجمال الفني يتحقق لديه من خلال الفن الموسيقي . اما الباحث فيجد ان (فيثاغورس) وصل الى هذه النظرة الجمالية لكونه كان ممارسا للفن الموسيقي إذ كان عازفا و دارسا لنظريات الموسيقى . لذلك عدّ (فيثاغورس) الموسيقى وسيلة من وسائل العلاج النفسي . وقد انتهى فيثاغورس من تحليله للموسيقى الى وضع تفسير عددي لانغامها، وفسر التوافق الموسيقي والهارموني بانه يرجع الى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم . ولهذا استطاع (فيثاغورس) من تطبيق نظريته في توافق الاصوات الهارموني على الاجرام السماوية .

ان فكرة الائتلاف او التوافق الهارموني تستند على فكرة الاضداد ، لذلك كانت فلسفة (فيثاغورس) تفرق في الوجود بين مستويين :-

١-مستوى الوجود المعقول

٢-مستوى الوجود المحسوس .

كما اكدت تلك النظرية على ثنائية النفس والجسم ، ووضعت مقابلات عشرة ميزت فيها بين الاطراف المتقابلة بحيث كانت نتيجة التقابل تميز احد الطرفين على الاخر . فقابلت مثلا بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والانثى والخير والشر والنور والظلام .. الخ (١٢) وهذه الفكرة ، اي فكرة صراع الاضداد تؤدي في النهاية الى الائتلاف او التوافق او الوحدة ،

بسبب وجود وسط رياضي بين النقيضين . يرى الباحث ان الممثل المسرحي وفقا لنظرية (فيثاغورس) ينبغي عليه معرفة صراع الاضداد والمتمثل بالصراع بين الاضداد في العرض المسرحي او معرفة خطوط الصراع . وكذلك عليه معرفة كيفية حل هذا الصراع .

(سقراط ، ٤٧٠-٣٩٩ ق.م) يرى ان الجمال في الفن ينبغي ان يخدم الحياة الانسانية ، وتحديد الجانب الاخلاقي ، ولهذا ينبغي ان يكون هذا الجمال هادفا لتحقيق النفع او الفائدة او الغاية الاخلاقية العليا . والممثل المسرحي وفقا ل (سقراط) يبتعد عن الجمال الحسي الذي يثير الحواس ، بقدر اهتمامه بهذه المبادئ الاخلاقية لأحداث التغيير المطلوب بالمتلقي .

ولم يغفل (ارسطو ، ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) اهمية جماليات الفنون ، فالفنان عنده هو شخص منتج او خالق للصور الفنية لان " كلمة (poetica) التي اطلقها (ارسطو) في كتابه عن الشعر هي في اصلها اليوناني مستمدة من فعل (poein) اي ينتج وما دام الشاعر شانه شان كل فنان ينتج خلقا جديدا " (١٣) وتبعاً لذلك فالممثل لا يحاكي النموذج الاصلي محاكاة مستنسخة ، بل يحاكيه محاكاة فنية ابداعية لتحقيق التعلم والامتاع ، فالممثل يعد بمثابة الخالق الثالث للشخصية الدرامية بعد المؤلف والمخرج المسرحيين ، لذلك فالممثل يضفي على المادة المتمثلة بالنص المسرحي صورة جديدة .

يرى الباحث ان لفظة الطبيعة في فلسفة ارسطو لا تعني مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي . بل القوة المحركة للكائنات او الشخصيات تحديدا . وهذه القوة المحركة تكون تلقائية للوصول الى الصورة المتكاملة ، والممثل ينشد تحقيق هذه الصورة .

وقد اهتم (فلوطين ، ٢٠٥-٢٧٠ م) بمسألة الجمال ، اذ طالب الفنان او الممثل ان يحاكي الاصل لا الظلال ، والناهي بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعية . والجمال عند (فلوطين) اشبه بالنور الداخلي الذي تضاء به النفس ثم يضيء به كل شيء . والممثل المسرحي عند (فلوطين) حسب وجهة نظر الباحث يقترب من المتصوف الذي يهتم بالوصول الى الجمال الخالص النقي ، وذلك النوع من الجمال غير موجود في الارض او في السماء ، بل هو جمال مكتفي بذاته ، يفيض على محبيه جمالا ويملاهم الحب ، لان مصدر هذا الجمال هو

حب الاله . الممثل المسرحي عندما يقدم صفات الشخصية الدرامية من خلال تجسيده لصفات

الله في المحبة والتسامح يصل الى ذلك النور ويجعل المتلقي ينسجم معه ويحفزه على الافعال الفاضلة وتعديل سلوكه لينسجم مع تلك الصفات .

ول (هيغل ، ١٧٧٠-١٨٣١) وجهة نظر اخرى عن الجمال . اذ يرى ان الشعر الدرامي حين يقدم فعلا او حدثا فانما يقدم الحدث على انه مرتبط بنوع معين من (الصراع) ، كما يرتبط النشاط الانساني بقوى القدر او بقوة الارادة الانسانية . لان جوهر التراجيديا الصراع الذي يسميه (هيغل) جوهر الروح ، فهذا الصراع يقع في مجال

القوى الاخلاقية ، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر كونه صراعا بين الخير والخير او صراعا بين الخير والقوى والقيم العليا مثل عادات الاسرة التي تتعارض مع قوانين الدولة او بين الحب من جهة والشرف من جهة اخرى .

ان كلا القوتين على صواب تعد صوابا ولكن صواب احدهما يتحول الى خطأ حين ترفضه القوة الاخرى . ويرجع وقوع الصراع الى طبيعة الشخصيات التي يتمثل هذا الصراع بباطنها ، ومن هذا الصراع يستمد البطل التراجيدي سر عظمته وتحدد ارادته بالقوة التي توجهه ، فانتيغونا مثلا تتحد شخصيتها بواجبها نحو اخيها ، وروميو ليس ابنا بل هو العاشق الذي يملا الحب كيانه ، وينتهي الصراع بين القوى المختلفة بفضل ما يسميه هيغل (قوة الجوهر الاخلاقي) (١٤) وهذه القوة بمثابة القوة المطلقة وتظهر كقوة الية توافق بين القوى المتعارضة ، كما حدث مثلا في تراجيديا (بيرمينيدس) او تخضع احدي القوتين للآخرين ، كما حدث مثلا في تراجيديا (فيلوكيتيس) او يحدث ان يستسلم البطل للعدالة المطلقة او يوفق بين ارادته وتلك الارادة العليا ، كما حدث في (اوديبوس في كولون) ، وقد يتخذ الصراع شكلا اخر كان تنكر احدي القوتين هيمنة القوة الاخرى . يرى الباحث ان جماليات الصراع التراجيدي عند (هيغل) تنطبق على بقية انواع الدراما مثل المونودراما لسببان :- الاول ان الممثل المونودرامي ينبغي عليه معرفة اطراف الصراع وخط سيره ومعرفة الحل لهذا الصراع . الثاني هو ان جوهر البطل الفردي يكمن في ان البطل يتحمل تبعه افعاله ، حتى وان قام بتنفيذ قرارات الحق والعدل ، فانه سيصورها من افعال ارادته الفردية ، لذلك يقول (هيغل) " ان الانسان مسؤول عن افعاله بكل ما يملك من فردية " (١٥) وهذه الشخصية الدرامية يسعى الممثل المونودرامي لتجسيدها بالاضافة لذلك تتميز الشخصية الدرامية حسب (هيغل) بكونها لا تعزل نفسها عما يسمى ب (الكمال الاخلاقي) بمعنى انها لا تعزل نفسها عن قوانين المجتمع الاخلاقية ، لهذا فهذه الشخصية تتحلى بالاحساس بالواجب وهذا الاحساس لا يحدث بالاكراه ، بل يحدث طوعا ، فالشخصية تقرر تنفيذ الواجب باسم الواجب ، وفعل الخير لانها مقتنعة بانه خير ، وهذه القناعة الحرة مرتبطة بالارادة الحرة ، ويرى الباحث ان هذا الكمال الاخلاقي يتواجد في الشخصية المونودرامية التي يجيد الممثل المسرحي تقديمها .

يقسم (هيغل) الصدام الى انواع هي :- الاول يأتي من الحالة الفيزيولوجية للناس كالضعف والمرض ... الخ . وهذا النوع من الصدام يخل بالانسجام الحياتي .

الثاني :- ناشيء من ملابسات الولادة والنشأة ، ولها ثلاثة امور :

الاول : حق الوراثة ، خصوصا وراثة العرش ، وينشأ هذا الصدام بين الاخوة كما هو الحال في اولاد اوديب .

الثاني : يرتكز على الولادة واساسه التباين بين الناس الناشيء على ارضية اجتماعية محددة . ان الظلم والعادات والقوانين الجائرة تؤدي جميعها الى فقدان الناس لبعض حقوقهم .

الثالث :- هو صدام اجتماعي ناجم عن منح بعض الناس لامتيازات على اساس الفريضة الدينية او القوانين الحكومية ، إذ يريد هؤلاء الدفاع عن بقاء هذه الامتيازات .

ويرتكز الصدام على الشهوة الذاتية مثل عاطفة الغيرة وحب التسلط والبخل ، وكل هذا يصطدم بالنظم الاجتماعية والاخلاقية السائدة (١٦) وفي هذا النوع من الصدام يصبح فعل الانسان ممانعا او مخالفا لتلك القوانين التي تفرض عليه ، وهذا ما يحدث في المونودراما فالشخصية الدرامية تواجهها قوانين وانظمة وعلى تلك الشخصية مقاومة تلك القوانين او الامتثال لها ، لهذا على الممثل المسرحي المونودرامي معرفة تلك القوانين ومعرفة طرق الاستجابة لها او التهرب منها . ان قواعد الصراع عند الممثل التراجيدي تنطبق على قواعد الصراع عند الممثل المونودرامي

المبحث الثالث

المونودراما عبر العصور:

ان تاريخ المسرح يشير الى ان المونودراما ظهرت بداية عند الاغريق ، ونجد ذلك جليا في مسرحية (اوديب) لاسخيلوس وعلى وجه التحديد في المونولوج الطويل للرسول ، والمونولوج هو احد العناصر الاساسية للمونودراما ، اذ يقول الرسول " لقد عبرت البوابة ذاهلة عن نفسها مما بها من سورة ، وكانت ماضية لا تقوى على شيء ، ويدها فوق راسها (...). الا اننا سمعنا صوتها داخل الغرفة وهي تهتف باسم قرين عمرها زوجها لايوس الذي توفي منذ زمن طويل (...). لقد اقتحم اوديب باب الغرفة المغلق اغلاقا محكما (...). فحطمه واختلعه من جذوره (...). وقد شنقت نفسها وراحت تتأرجح في الانشطة كطائر ميت " (١٧) ويتم هنا التركيز على الفرد الواحد الذي ينفرد بخشبة المسرح وهو الرسول ، فالجدل يقوم بين ذات الشخصية .

وفي المسرح الروماني تتضح لنا جليا المونودراما في اوسع نطاق في مسرحيات (لوكيوس انيوس سنيكا ٤ ق.م) وخصوصا في مسرحية (ميديا) ، اذ ان شخصية (ميديا) في هذه المسرحية تتوق الى مصيرها المحتوم عندما تقدم قصتها على النحو الاتي " يا الهة الزواج وانت ايتها الملكة الحارسة (لوكينا) ... يا من علمت البشر امتلاك السفن ... ايتها الالهة التي اقسم بها جيسون ذات مرة ، والتي يخيل الي ان ميديا اجدر ان تدعوها : يا عمياء الليل الابدي الذي لا ترى الالهة دولته ... ادعوك جميعا بصيحتي التي كتب عليها الشؤم " (١٨) وفي هذا الحوار نجد ظواهر

العزلة بادية في شخصية ميديا ، فتارة تحاول الشخصية لقاء اللوم على المجتمع وتارة اخرى تترد الى نفسها ليتم لقاء اللوم والتجريح على الذات ، لذلك فالزمن يكون ذا طابع نفسي .

اما المونولوج الذي هو احد عناصر المونودراما فاننا نجده واضحا جليا في مسرحيات (شكسبير)، فمن خلال المونولوج تتضح المناطق الغامضة من الشخصية الانسانية ، او ما يطلق عليها (كارل جوستاف يونغ) المناطق التحت عتبية في الشخصية ، وهذا المونولوج يدفع بالحدث الدرامي الى الامام ، ويعد احد وسائل الممثل لاظهار ادواته (الصوت والجسد) وامكاناته التعبيرية، ومثال على هذا المونولوج ، المونولوج الخاص بشخصية هاملت في مسرحية هاملت ، رغم ان هذه المسرحية ليست من نوع المسرحيات المونودرامية .

ان المونودراما تحمل الخصائص الغنائية والرومانسية في طياتها ، ومثال على ذلك " مسرحية بيغماليون التي كتبت في القرن الثامن عشر لمؤلفها (جان جاك روسو) والتي تعد نموذجا حيا للمونودراما ، فهناك شخصية واحدة هي بيغماليون وترافقها شخصيتان صاممتان هما (غالتييه) و(افروديت) اللتان يمكن ان نطلق عليهما اصطلاحا اسم الجوقة " (١٩) ، ومن الجدير بالذكر ان لقاء بيغماليون للمونولوج كان يترافق بفواصل موسيقية غنائية .

(المونودراما) كمصطلح لم يعرف الا في القرن التاسع عشر على يد " الشاعر (اللورد تنيسون) واصفا لقصيدة طويلة اسمها (مود) تبدو في شكلها قصة حب ، يستعملها الشاعر ليعبر عن انطباعاته في الحياة العامة " (٢٠) ويرى الباحث ان هذه القصيدة تنتمي الى الشعر الغنائي الذي يمكن تعريفه بانه فكرة فنية تقدم في شكل من المعاناة المباشرة للشاعر (اللورد تنيسون) ، وقد عرف بكونه (شاعر الطبيعة) والتي يعدها قاسية .

ويعرف الممثل المونودرامي عند العرب ب (الحكواتي) . وتمثل الحكواتي نماذج مختلفة هي :- القصصون والمخنثون والزفانون واصحاب السماجة ، ان المحاكي العربي يستخدم الخيال لتقديم قصص مختلفة مثل ، حكاية استشهاد الامام الحسين (ع) وحكايات الف ليلة وليلة وعنتر وعبلة وغيرها من القصص . ويعرف الجاحظ الحكواتي تعريفا منسجما مع طبيعة المجتمع العربي ، فيقول " نجد الحاكية من الناس (المقلد) يحكي الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا

يغادر من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخراساني والاهوازي والزنجي والسندي والاحباش وغير ذلك حتى نجده كانه اصبح منهم ، فاذا ما حكي كلام الفافاة فكأنما قد جمعت كل طرفه في كل فافاة في الارض في لسان واحد " (٢١) وهذا القول ينم عن مقدار ما يتمتع به المحاكي من خزين ثقافي ، وما يتمتع به من دقة في ملاحظة الشخصيات وسلوكهم وتصرفاتهم وايماءات وجوههم .

المبحث الرابع

جماليات التلقي

ان اداء الممثل المونودرامي لا يكتمل بدون عملية الاتصال والتواصل ما بين الممثل والمتلقي، فالمؤدي يستخدم صوته في بث العلامة عبر موجات صوتية، كما ان جسده يرسل صوراً حركية الى عين المتلقي، وبعد ذلك تأتي عملية الاستقبال من المتلقي الذي يقوم بفك الشيفرة المتضمنة في تلك العلامة. لذلك فالمتلقي معني بعملية الاجابة عن الاسئلة المستمرة التي يطرحها المؤدي، فالجملة البسيطة تحمل عدداً من التفسيرات، اذ على المتلقي ان يختار المعنى المحتمل او المرجح ثم يقوم بعد ذلك بإكمال سياق الاشارة التي تولدها العلامة بمعلومات مساندة ومكمله يستقيها من مخزون ذكرياته وخبراته. ان المتلقي عندما يشعر بشكل غير مباشر بان الخبرة المسرحية ليست خبرته بل هي، بديل لخبرة الشخصية الدرامية، وان هذه الخبرة اما ان تكون (خبرة مشاركة)، وتكون بمستويات افقية، او ان تكون (خبرة بديلة)، وتكون بمستويات رأسية او عمودية، لذلك فمشاركة المتلقي سيكولوجيا او فعليا في الفعل الدرامي، يعد بمثابة قانون تطور الفن المسرحي.

ان تاريخ المسرح يحمل حقبا كان فيها المتلقي يشترك بشكل مباشر في العرض المسرحي مع المؤلف والممثل في جدال حول الحبكة الدرامية المونودرامية.

ان التواصل ما بين الممثل المونودرامي والمتلقي قد يتم من خلال تجاوب المتلقي مع ما يقدم امامه من احداث درامية، وهذا التجاوب قد يكون من خلال ردود افعال المتلقي وانتباهه الشديد وتنهاته وتجاوبه بالضحك العاصف وحتى بالهمسات داخل صالة المسرح، مما يسهم ذلك في الهام الممثل المونودرامي وتوليد قدرات جديدة فعالة لم يشعر بها المتلقي قبل لحظة، مما يولد علاقات متبادلة حية بين الممثل المونودرامي والمتلقي، وهي تعد بمثابة الوحدة بين الممثل المونودرامي والمتلقي تسهم في خلق حالات سيكولوجية اجتماعية بين الطرفين او نوعاً من التوحد والاندماج، وبذلك فالممثل المونودرامي يمتلك وسيلتان من وسائل السيطرة على المتلقي "هما: ١- الوسيلة الدفاعية او القدرة الدفاعية. ٢- الوسائل الهجومية او القدرة الهجومية" (٢٢) وهذه الوسائل تهدف الى خلق حالة من التوتر داخل الصالة، والممثل المونودرامي في القدرة الدفاعية يعمد الى الغاء صالة المتلقي وتركيز انتباهه على الفعل الذي يقدمه على خشبة المسرح، اما الوسائل الهجومية للممثل المونودرامي فتتمثل بقدرة الممثل على جر المتلقي الى حالة من حالات الالهام الابداعي.

ان عملية التذوق الجمالي للعرض المسرحي من قبل المتلقي تمر بأربعة مراحل " هي :-

١- المرحلة الحسية والعاطفية، وفيها يدخل المتلقي في عواطف ومشاعر الشخصيات. ٢- وفيها ينبغي على المتلقي ان يمتلك المعرفة بطبيعة العرض المسرحي وفلسفته. ٣- فهم المتلقي لعملية تحليل العرض المسرحي من خلال تأثير مضمون العرض بالمتلقي. ٤- يتم فيها تذوق المتلقي للطريقة والاسلوب، فالمتلقي يمتلك المعرفة المسبقة بكل اعمال المشتركين" (٢٣) فمن خلال هذه المراحل الاربعة يدرك المتلقي اهمية المسرح باعتباره وسيلة فعالة في عملية تقييم نماذج متعددة لواقع حقيقي، وتحقيق الوحدة والتجربة الحية المباشرة بين الممثل المونودرامي والمتلقي. يقول (الكسي بوبوف) " ان قدرة تايثير المتفرج على الممثل تخلق الاعاجيب، فالمتفرج برود فعله وانتباهه الشديد

وتنهذاته وتجاوبه بالضحك العاصف او حتى الهمسات داخل الصالة ، يلهم الممثل ويولد لديه قدرات جديدة فعالة " (٢٤) ويرى الباحث ان هذا الكلام ينطبق على اداء الممثل المونودرامي . كان (ستانسلافسكي) مهتما في جميع العروض التي قدمها بخلق العلاقة التواصلية مع المتلقي . لذلك كان على الممثل المسرحي ان يكافح دون فقدان انتباه المتلقي . (فاختانغوف) هو الاخر حاول سحب المتلقي ليس الى الشخصيات الفاعلة في المسرحية ، بل الى وسط الممثلين الذين يؤدون ادوارهم بمهارة . وكل ذلك ينطبق على الممثل المونودرامي الذي يخلق علاقة تواصلية مع المتلقي ، والذي يحرص على عدم فقدان عملية التواصل مع المتلقي لحظة واحدة .

الدراسات السابقة

١- الخصائص الفنية للمونودراما وهي اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد بتاريخ ١٩٩٧ من الباحث حسين علي هارف . وهذه الدراسة تهدف الى الكشف عن الخصائص الفنية للنص المسرحي المونودرامي لذلك فهي تختلف عن البحث الحالي كونه يسلط الضوء على جماليات اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي العراقي . الاطار النظري يشتمل على المبحث الاول :- تاريخ المونودراما وتطورها عالميا وعربيا ومحليا . الثاني :- فلسفة الاعترا ب في المونودراما و المونودراما والسايكودراما . اما الفصل الثالث الاجرائي فقد خصص لتحليل نماذج من نصوص مونودرامية عالمية وعربية ومحلية مونودرامية ، لذلك فالدراسة السابقة بعيدة عن الحالية

٢- سيمياء اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي وهي اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة من قبل الباحث سامي محبس حسن الحصناوي بتاريخ ٢٠٠٩ . هذه الدراسة تهدف الى التعرف على ملامح اداء الممثل في العرض المونودرامي في ضوء علم العلامات لهذا فهي تختلف عن الدراسة الحالية كونها تهدف الى الكشف عن جماليات اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي العراقي . الاطار النظري للدراسة السابقة يتضمن المباحث الاتية : الاول السيمياء - مفهومها - مرجعيتها الفلسفية . الثاني :- السيمياء واشتغالاتها في المسرح . الثالث : الممثل وعلاماته في المونودراما . الرابع : الاداء ونظم التحول العلاماتي للعرض المونودرامي . ان تلك الدراسة السابقة هذه الدراسة السابقة بعيدة عن البحث الحالي من ناحية الاطار النظري كذلك .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

- ١- الممثل المسرحي المونودرامي يملك مبدا الاقناع العقلي من خلال استخدامه لوسائل اللغة من جناس وطباق .
- ٢- من خلال تجسيده للشخصيات ينبغي على الممثل المسرحي المونودرامي التمييز بين مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس للوصول الى صراع الاضداد وحل هذا الصراع .
- ٣- المحاكاة هي ابداعية وليست مستنسخة ، وهذا ينطبق على الممثل المونودرامي .
- ٤- تسعى الشخصية المسرحية المونودرامية الى الكمال الاخلاقي .

- ٥-تتم قدرة الممثل المونودرامي في التلاعب بطبقات صوته وخصوصا عند تجسيده لشخصيات مختلفة .
- ٦-تتم قدرة الممثل المونودرامي على ارتجال الحوار او الحركة .
- ٧- مهارة الممثل المونودرامي تكمن في الغناء .
- ٨-الممثل المونودرامي يتواصل من خلال الهتاف او ترديد بعض العبارات او الضحك او من خلال ملامسة المتلقي او الحديث المباشر مع المتلقي .
- ٩-الانتقال من الجانب الايهامي الى الجانب التقديمي سمة ملازمة لاداء الممثل المسرحي المونودرامي .
- ١٠-الزمن عند الشخصية المونودرامية هو الماضي من خلال استثمار الممثل للذاكرة الانفعالية
- ١١-يستخدم الممثل المسرحي المونودرامي الرقص لايقصال فكرة العرض المسرحي
- ١٢-الممثل المونودرامي يمتلك مهارة التمثيل الصامت .
- ١٣-الممثل المونودرامي يمتلك الخيال الابداعي ومن خلاله يحول الموجودات على خشبة المسرح الى اشياء اخرى او اشخاص .

الفصل الثالث

الاجراءات:

- ١- عينة البحث :- تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية بغية التركيز على جماليات الاداء في العرض المسرحي المونودرامي العراقي ، وقد جاء الاختيار كما مبين في الجدول الاتي :-

العدد	اسم العمل	المؤلف	المخرج او المعد	مكان العرض	السنة
١	اما او	عبدالكريم السوداني	اخراج سامي الحصناوي	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة	٢٠٠٩
٢	ايام زاهبة	رعد كريم عزيز	اعداد واخراج سامي الحصناوي	جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة	٢٠١٠
٣	حمل في مرايا الذئاب	سلطان السلطاني	اخراج سامي الحصناوي	جامعة بابل/ كلية الجميلة	٢٠١٤

٢-منهج البحث :- اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث والتي تتلائم مع موضوعة البحث في الكشف من خلال الوصف .

٣-اداة البحث :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كاداة لتحليل عينة البحث .

٤-تحليل العينة :- نموذج عينة رقم ١

مسرحية اما او *

قصة المسرحية :-شخص يطلب منه مجموعة من الخاطفين ان يقرر اما مغادرة الوطن قسرا وتحمل الاغتراب عن الوطن الذي هو اشد انواع الاغتراب حسب (ابا حيان التوحيدي) ، او القتل برصاصة من رصاصات تلك المجموعة ، وفي نهاية العرض يتم قتله برصاصة غادرة .

- التحليل :-

تبرز جماليات اداء الممثل المونودرامي في مجال الحركة واللقاء ، وهنا تسعى الشخصية المونودرامية لتحقيق الكمال الاخلاقي ، مؤشر رقم ٤ ويتضح ذلك في الحوار الاتي :-

يا ترى اين انا الان ؟ وكم هو الوقت ؟ ليل ، نهار ؟ وكم مضى على اختطافي يوم يومان ثلاثة اربعة ؟ لا اعرف ! اهلي كيف حالهم الان اكيد انهم قلقون عليّ ويبحثون عني في كل مكان .

ويرى الباحث ان الزمن هنا هو الماضي ، لذلك فالممثل يستعيد من ذاكرته والدليل الاخر هو قيام الشخصية بالنقاط دموية مرمية على الارض والتي تمثل الذكريات الجميلة عن الطفولة ، وفي هذه الحالة يتحقق المؤشر رقم ١٠ ، فهذه الذكريات هي بمثابة اللحم الجميل .

ان جماليات الاداء المسرحي ، يتضح من خلال الاليهام و التقديم مؤشر رقم ٩ ويتضح الاليهام من خلال تجسيد الشخصية الواحدة ، اما التقديم فيتضح من خلال التحول من شخصية الى اخرى ، اي من الشخصية الدرامية الى شخصية (جبار الحسون) ويتم الجدل بينهما حول مصير (جبار الحسون) ، وهنا استخدم الممثل تقنية (flash back) ، اي تذكر الاحداث السابقة ومقارنتها مع حالة الشخصية الدرامية ، كما حدث مع مقارنة الشخصية الدرامية مع شخصية (جبار الحسون) ، رغم وجود اختلاف بين شخصية الشاب وشخصية (جبار الحسون) الذي كان مؤذيا بالمقارنة مع شخصية الشاب الذي كان طيبا ، او مقارنة حالة شخصية الشاب مع شخصية (يعقوب المسيحي) الذي يخطف ابنه ويقتل بعد دفع الجزية .

* مسرحية من تأليف عبد الكريم السوداني واخراج وتمثيل سامي الحصناوي ومجموعة من طلاب كلية الفنون الجميلة جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة بتاريخ ٢٠٠٩

احدهن :- خيه (جبار الحسون مات) ؟ يكولون كلش محروك .

الاخرى :- ولج معطب . وهنا تحدث الاستجابة لدى المتلقي ويبدا بالضحك ، ويحدث ما نطلق عليه (دورة الارسال ورده ، feed back effect)

وبعد ذلك يتم تقديم شخصيتان شخصية الدفان وشخصية الشاهد الذي رأى جبار الحسون :-

الاولى :- جاهذا الدفناه صخلة نعجة هايشة

الثانية :- بوية الله وكيلك اني شفته جبار الحسون .

الاولى :- بويه هو هذا بزونة بسبع ارواح اني دفنته بالحفرة .

وهنا ايضا تكمن قدرة الممثل على تغيير طبقات صوته للانتقال من شخصية الدفان الى شخصية الشاهد الذي قام بمشاهدة (جبار الحسون)

ان الممثل (سامي الحصناوي) قدم عدة شخصيات باستخدام طبقات صوت مختلفة فمرة يستخدم طبقة صوت المرأة (وهو من النوع الميزو سبرانو) ومرة يستخدم طبقة صوت الرجال (البارص) . ان جماليات اداء الممثل (سامي الحصناوي) في مجال الالقاء تكمن في تمتعه بمهارة الاقناع العقلي ، من خلال استخدامه لوسائل اللغة من طباق وجناس مؤشر ١ نستشف ذلك في الحوار الاتي :- اخاف ايصير مصيري مثل جبار الحسون يطوني فلوس ويكتلوني لازم الكي وسيلة للهرب الحكوني ، جردان ، جردان - يهرب . المجموعة الصامته تمثل المجموعة

الارهابية التي تعتاش على الخطف والمساومات المالية ، والمجهول يهددها بالتصفية والقتل ، لان الشخصية الرئيسية تعاني من الانقسام ، انه انقسام مشابه لانقسام (دكتور جيكل ومستر هايد) في الرواية التي من تأليف الكاتب الانكليزي (روبرت لويس ستيفنسون) ، ولكن دكتور جيكل يعيش حياة عادية خلال النهار والتي سرعان ما تنقلب الى حياة صاخبة خلال الليل ، اما الشخصية المسرحية فهي تحاول اكتشاف ذاتها التي تظهر وتختفي ، اي ان هناك ازدواجية في الشخصية وهذه الازدواجية هي ظاهرة مرضية تتعلق بتعدد الهوية .

كما تتحقق جماليات اداء الممثل من خلال تجاوب المتلقي معه بالصفير او ترديد عبارات معينة مثل (اللهم صل على محمد وال محمد) او بالهتاف والضحك او حتى بملامسة المتلقي ، وهنا يتحقق المؤشر رقم ٨ يتضح ذلك جليا في الحوار الاتي :- واني عمري ما شايف صوره

خلاعيه وحده (يضحك المتلقي)، مرة شفت امي عاريه وعاقبت نفسي لمدة شهر لا اكل ولا شرب، لا لا ما اكر (يضحك المتلقي) . وهنا تأتي استجابة المتلقي نتيجة لواقع الاجتماعي متحفظ دينيا على مفردة الجنس ، ولان الطفل لا يتلقي ثقافة جنسية في المدرسة لذلك فهو ينشأ مليء بالعقد ، هذه العقد النفسية الخاصة بالاختلاط والتعرف الى الجنس الاخر، لهذا عندما يصبح هذا الطفل بالغا ويريد الزواج لا يعرف كيف يختار شريكة حياته ، لذلك يعتمد على الاخرين لاختيار شريكة حياته ويتضح ، كذلك في الحوار الاتي :- وليلة الزفة عندما زفوني على سعاد عيني ممستعل ما ما ما اكر ما اكر . (يعود المتلقي للضحك) وذلك للتخفيف عن معاناة المتلقي وإخراجه الى مزاج الضحك .

نموذج عينة رقم ٢ مسرحية ايام ذاهبة *

فكرة المسرحية :- شخصية تعاني من الواقع الاجتماعي الذي تعيشه المتمثل بالحرب وما تحمله من ماس وويلات ودمار في البنى التحتية والاقتصاد ، لذلك تحاول هذه الشخصية نسيان تلك الايام ولكن دون جدوى فمشاهد القتل والدم لا تزال عالقة في ذهنها .

التحليل :- جماليات اداء الممثل المونودرامي تتمثل في انتقالات للممثل بسرعة من شخصية لاخرى ، وهذا ينم عن قدرة الممثل على التركيز العالي ، وهذا التركيز يسميه الباحث ب (التركيز الايجابي) وفيه يتحقق التوازن او التوازي ما بين حياة الممثل الداخلية بوصفه مبدعا وحياته الداخلية بوصفه الشخصية الدرامية ، وهذا التركيز يتم من خلال الانتقال من الشخصية الاصلية الى تجسيد شخصية القابلة المادونه

القابلة :- احضرو الطشت وفيه الماء الساخن.

الشخصية الاصلية :- اريد البقاء هنا

القابلة :- اخرج . اخرج

الشخصية الاصلية :- كيف يغادر الانسان مكان قدره تسعة اشهر ، ولولا خوفي على امي لما خرجت ، لذلك يتحقق المؤشر رقم ٥ . فالخروج الى العالم الخارجي يمثل فيما يمثل المشاركة في الحرب تقوم القابلة الماذونة بقطع الحبل السري بالفاس ثم تقوم بسحب الحبل السري ، يرى الباحث ان عملية قطع الحبل السري بالفاس دلالة على رفض الشخصية الدرامية للحرب .

القابلة الماذونة :- البسوه ملابس الرجال فهذا افضل من التعري .

الشخصية الاصلية :- بدلا من ذلك لبست ملابس الحرب .

ويتم الانتقال كذلك من الشخصية الاصلية الى شخصية الزوجة

الشخصية الاصلية :- كلما جئتُك وانا اتعطش رغبة ولذة تقولين (مقلدا صوت المرأة وحركتها) كيف ساخرج من هذا البيت العتيق . وكلما جئتُك وانا اتعطش رغبة ولذة ، تقولين الجو حار .

• مسرحية من تاليف رعد كريم عزيز ، اعداد واخراج وتمثيل سامي الحصناوي ساعد في الاخراج عامر صباح المرزوك ، قدمت في جامعة بابل / كلية الفنون المسرحية ، ٢٠١٠ .

وتقوم هذه الشخصية كذلك بتقديم شخصية المعلم ، لذلك تردف قائلة :- جاء دور المعلم كان يقول اذهب الى تلك الزاوية وارفع رجلك ولا تنزلها ، حتى تقديم حيوان الماعز من خلال قيام الممثل بالحبو ، وشخصية الام من خلال كلمة (بيوه) وفي تلك التحولات يتحقق المؤشر رقم ٥ ويرى الباحث ان جماليات الاداء تكمن في الانتقال من شخصية لآخرى وتجسيد عدة شخصيات من قبل الممثل ينم عن مهارته في التكيف السريع مع كل شخصية لاعطائها حقها من السلوك والتصرف ، فلكل شخصية مميزات تختلف بها عن الشخصية الاخرى ، فالشخصية الاصلية تختلف عن شخصية القابلة وشخصية الزوجة والمعلم وشخصية الام .

ان الممثل (سامي الحصناوي) يمتلك قدرة التنوع داخل هذا العرض من خلال تقديم شخصيات مختلفة ، وهذا التنوع ينم عن مسالة مهمة هي استثمار القوى المتعارضة داخل الممثل الواحد ويؤدي ذلك الى حدوث انتقال في الصراع الدرامي من نقطة لآخرى .

تردف الشخصية بالقول :- اردت ان اصرخ واخبرهم بما فعله الحكام لم يسمعوني وقد دقت اصوات الطبول والمزامير(يرقص) ، مؤشر رقم ١١ وهذا جانب جمالي اخر من جماليات اداء الممثل المونودرامي ، فالرقص الشرقي يسهم في ابراز التناقض الذي تمر به الشخصية المونودرامية فمن قمة الحزن الى قمة السعادة والعكس صحيح ، والغاية من هذا التناقض هي ابراز ثيمة العرض المسرحي وهي ان الحكام يرتكبون الاخطاء التي تؤدي الى الحروب والشعوب تكون الضحية . هناك نوعا اخر من جماليات الاداء يتمثل في تعامل الممثل (سامي الحصناوي) مع اشياء يحولها من خلال امتلاكه ملكة الخيال الى شخصيات حية ، هذا الخيال الذي يسميه (ستانسلافسكي) ب (الخيال

الايجابي) مثل تعامله مع الدمية كانها حبيبته ، ويتضح ذلك في الحوار الاتي :- الشخص :- (يُقْبَل يد الدمية) انا احتاج اليك (يرقص مع الدمية ويمسك على شعرها ويحتضنها) ، لا تنظروا الي وانا عارٍ (...). والسبب هو انت . تحويل المفردات من شكلها المتخيل الى شكل متخيل اخر مثل تحويل اللوحة التي تمثل حبيبته الى القطار لنقل ماساة الجندي العراقي وهو يلتحق بجبهات القطار .

لهذا ينطبق هنا المؤشر رقم ١٣ . من الامور الاخرى التي تساعد على ظهور جماليات اداء الممثل المونودرامي هي مهارة التمثيل الصامت التي يمتلكها الممثل (سامي الحصناوي) ويتجسد ذلك في مشهد الترقب والخوف من المجهول ومحاوله الهرب والقاء القبلة اليدوية ، المؤشر رقم ١٢ .

نموذج عينة رقم ٣ حمل في مرايا الذئاب *

١-فكرة المسرحية شخص شارك في حرب الثمان سنوات ويتذكر الماسي التي مرت به وبالمجتمع انذاك ، ويؤكد ان الحروب لا تجلب الا الماسي والويلات وان السلام ينبغي ان يسود.

تحليل العرض :- تتمثل جماليات الاداء من خلال حوار الممثل الاتي :-

حلمت بالرقص بالحروب . ويقوم الممثل بالنزول الى صالة المتلقي لتحقيق تفاعله مع ما يجري امامه من احداث ، ويتبع ذلك حركة الطيران ، وهي حركة مرتجلة وهنا ينطبق المؤشر رقم ٦ وهذا ينم عن مقدار تمتع الممثل (سامي الحصناوي) بالاسترخاء ، والاسترخاء هنا ليس ارخاء عضلات الجسد بل ابقائها بدرجة معينة من التحفز لتحقيق مبدا (لدانة الجسد) وتجاوب المتلقي معها بالتصفيق المؤثر رقم ٨ .

ان هذا النوع من المونودراما يمكننا ان نطلق عليه ب (المونودراما السوداء) فهناك مزوجة بين الحرب والرقص ، وبين الرصاصة وهي رمز الحرب والاحتضان الذي يتم بين الرجل والمرأة ، فالرصاصة صارت بمثابة امرأة ، وما يؤكد هذا التحول قيام الشخصية باحتضان الرصاصة كما مبين في الحوار الاتي :- وفي بعض الاحيان اضاجعها ، ويتمثل هنا المؤشر رقم ١٣ ، وهذا المؤشر ينطبق كذلك على تحويل القبر الى قارب من خلال حركة التجذيف .

ان الحلم هو لغة الحوار عند الشخصية الدرامية ويتمثل ذلك بالحوار الاتي :- قتلوني لم اقل لامي سلاما . سنوات وانا اتقلب في قبوري بين الفجر والمغيب . ان هذا ما يسميه الباحث ب (التعرف الزائف) وهو انطباع يتولد في ذات الشخصية بان ما مر بها من حلم هو حقيقة وهذا ما اشار اليه (بريغسون) لذلك فالزمن يرتبط بالنفس فهو زمن نفسي .

ان جماليات اداء الممثل (سامي الحصناوي) تكمن في امتلاكه مهارة الرقص الشرقي وخصوصا بعد حوار الشخصية الاتي :- حليلة العجرية هلا هلا هلا (يرقص) وتتويع طبقات الصوت ، وفي تحويل الموجودات على خشبة المسرح من جانبها المألوف الى الجانب غير مألوف مثل تحويل الرصاصة الى امراة او تحويل قبر الى قارب ، وهذا الفعل الجسدي الذي ركز عليه (ستانسلافسكي) لتحقيق الثيمة الاساسية لعرض مسرحية(حمل في مرايا الذئاب) هي (البحث عن وطن) ويتمثل ذلك بقول الشخصية الدرامية "اريد وطن ابيض كالثلج "

- مسرحية من تاليف حسين السلطاني واخراج وتمثيل سامي الحصناوي ، قدمت في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة بتاريخ ٢٠١٦

نتائج البحث :-

- ١-تسعى الشخصية الدرامية الى الكمال الاخلاقي الذي اكد عليه (هيغل) وهذا تحقق في عرض مسرحية(اما او) .
- ٢-الزمن عند الشخصية المونودرامية هو الماضي من خلال استثمار الممثل للذاكرة الانفعالية كما في مسرحية (اما او) ، وهو كذلك زمنا نفسيا كما هو الحال في مسرحية (حمل في مرايا الذئاب) .
- ٣-الممثل المسرحي المونودرامي يستخدم الايهام تارة والتقديم تارة اخرى وهذا ما حدث في مسرحية (اما او) .
- ٤-تكمن جماليات الاداء في قدرة الممثل المونودرامي في التلاعب بطبقات صوته وخصوصا عند تجسيده لشخصيات المختلفة مثل الشخصيتان النسائيتان وشخصية الدفان وشخصية الشاهد في مسرحية (اما او) وفي مسرحية (ايام ذاهبة) من خلال الشخصيات الاتية (الشخصية الاصلية) و (شخصية القابلة) وتقليد حيوان الماعز بحركته وصوته .
- ٥-الممثل المسرحي المونودرامي يملك مبدا الاقناع العقلي من خلال استخدامه لوسائل اللغة من جناس وطباق لتحقيق جماليات الاداء الخاص بالممثل من خلال الالتقاء وحدث هذا فعلا في مسرحية (اما او) .
- ٦-يتواصل الممثل مع المتلقي من خلال ملامسته او من خلال ترديد المتلقي عبارات معينة مثل (اللهم صل على محمد وال محمد) او عبارات اخرى وهذا ما حدث في مسرحية (اما او) وتجاوب المتلقي مع الشخصية بالتصفيق مسرحية (حمل في مرايا الذئاب) خير مثال على ذلك

٧-امتلاك الممثل (سامي الحصناوي) مهارة الرقص الشرقي وينطبق ذلك على عرض مسرحية (ايام زاهية) .

٨-يلجا الممثل (سامي الحصناوي) الى الحركة المرتجلة كما هو الحال في (حمل في مريا الذئب)

٩- الممثل (سامي الحصناوي) يمتلك الخيال الابداعي اذ من خلاله يحول الموجودات على خشبة المسرح الى اشياء اخرى او اشخاص كما هو الحال في تحويل اللوحة الى الحبيبة وتحويل الحبيبة الى قطار كما هو الحال في مسرحية (ايام زاهية) ، وتحويل القبر الى قارب كما هو الحال في مسرحية (حمل في مريا الذئب) .

١٠-يستخدم الممثل (سامي الحصناوي) مهارة التمثيل الصامت كما هو الحال في مسرحية (ايام زاهية)

١١-يستخدم الممثل (سامي الحصناوي) الغناء كما هو الحال في مسرحية (اما او)

الاستنتاجات

١-الممثل المونودرامي يقوم بتجسيد شخصيات مختلفة لذلك فهو يمتلك مهارة التنوع في طبقات الصوت ، وفي الغناء .

٢-يمتلك الممثل المونودرامي مهارة حركية وتتمثل في قدرته على الرقص والتمثيل الصامت والارتجال الحركي .

٣-يقوم الممثل المسرحي المونودرامي بالايهام تارة وبالتجسيد تارة اخرى .

٤-تكمين براعة الممثل المونودرامي في استخدام الخيال او الذاكرة الانفعالية في تحويل قطع الديكور المألوفة الموجودة على خشبة المسرح الى اشكال غير مألوفة او واقعية .

٥-الممثل المسرحي المونودرامي يعد مغنيا بارعا .

٦-الزمن عند الممثل المسرحي المونودرامي يرتبط بالماضي او يعد زمنا نفسيا .

٧-يتم تفاعل المتلقي مع الممثل اما بالتصفيق او الصراخ او الضحك وحتى بالكلام وقد يلامس الممثل المتلقي .

الهوامش :-

١-ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت ، مكتبة لبنان ، ٢٠٠٦) ، ص٣١٧

٢-ينظر ، المصدر السابق ، ص٣١٨

٣-مارفن كارلسون ، فن الاداء - مقدمة نقدية ، ترجمة د. منى سلام (القاهرة ، مركز اللغات والترجمة - اكااديمية الفنون ، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، د.ت) ، ص٦٦

٤-جلين ويلسون ، سايكولوجية فنون الاداء ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد ، (الكويت -عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٠) ص ٨

٥-ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٤٩٣

- ٦- نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، (الامارات العربية المتحدة ، حكومة الشارقة ، الشارقة مركز الابداع الفكري للثقافة والاعلام ، ٢٠٠١) ص ١٤٤-١٤٥
- ٧- ينظر ، مارفن كارلسون ، فن الاداء - مقدمة نقدية ، المصدر السابق ، ص ٣٧-٣٨.
- ٨- جلين ويلسون ، سايكولوجية فنون الاداء ، المصدر السابق ، ص ١٨٥
- ٩- ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، المصدر السابق ، ص ١٩٧
- ١٠- اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠) ص ١٩.
- ١١- المصدر السابق ، ص ٢١.
- ١٢- ينظر ، عبد الرحمن بدوي ، المثل العقلية الافلاطونية (الكويت - وكالة المطبوعات وبيروت - لبنان - دار القلم ، د.ت) ص ٢٣.
- ١٣- اميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ٨١
- ١٤- ينظر ، ماري ان شاربونيير ، علم الجمال في المسرح الحديث ، ترجمة مؤمل مجيد (بغداد ، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١-٢٠١٣) ص ١٧٢
- ١٥- انيكست ، تاريخ دراسة الدراما - نظرية الدراما من هيغل الى ماركس ، ترجمة ضيف الله مراد (دمشق - وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠) ص ٥١
- ١٦- ينظر ، ماري ان شاربونيير ، المصدر السابق ، ص ٤٤
- ١٧- شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة (عرض لتاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية) ، ترجمة دريني خشبة ، الجزء الاول (القاهرة - وزارة الثقافة والارشاد القومي - المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، د.ت) ص ٦٤.
- ١٨- الاردايس نيكول ، المسرحية العالمية - ج ١ ، ترجمة عثمان نوية (الجمهورية العربية المتحدة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي - الادارة العامة للثقافة ، مطبعة الرسالة ، د.ت) ص ١٣٩
- ١٩- انا عكاش ، تاريخ المونودراما ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٧٨-٧٩ (الجمهورية العربية السورية ، ب.ت) ص ٢٩
- ٢٠- حسين علي هارف ، فلسفة وتاريخ المونودراما - دراسة في المصطلح من الناحية التقليدية والحديثة ، (الامارات - الشارقة ، مركز الثقافة والاعلام ، العدد الاول ، ٢٠١٢) ص ٢٤.
- ٢١- الجاحظ ، البيان والتبيين ، حققه عبد السلام هارون - (القاهرة ، ط ٤- ١٩٧٥ ، ص ٦٩
- ٢٢- فيوليتا راينوفا ، المسرح والمتفرج ، ترجمة د. محمد عبد الرحمن الجبوري ، الموسوعة الصغيرة (العراق - بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١) ص ٤٨ .
- ٢٣- فيوليتا راينوفا ، المسرح والمتفرج ، المصدر السابق ، ص ٨٠-٨٤.
- ٢٤- المصدر السابق ، ص ٢٥.

المصادر والمراجع:

١. الاردائيس نيكول ، المسرحية العالمية - ج١، ترجمة عثمان نوية (الجمهورية العربية المتحدة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي - الادارة العامة للثقافة ، مطبعة الرسالة ، د.ت) .
٢. اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠).
٣. انا عكاش، تاريخ المونودراما،مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٧٨-٧٩ (الجمهورية العربية السورية ، ب.ت) .
٤. انيكست ، تاريخ دراسة الدراما - نظرية الدراما من هيغل الى ماركس ، ترجمة ضيف الله مراد (دمشق - وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠)
٥. الجاحظ ، البيان والتبيين ، حققه عبد السلام هارون - (القاهرة ، ط٤ - ١٩٧٥).
٦. جلين ويلسون ، سايكولوجية فنون الاداء ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد ، (الكويت -عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٠).
٧. حسين علي هارف ، فلسفة وتاريخ المونودراما - دراسة في المصطلح من الناحية التقليدية والحديثة ، (الامارات - الشارقة ، مركز الثقافة والاعلام ، العدد الاول ، ٢٠١٢).
٨. شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة (عرض لتاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية)، ترجمة دريني خشبة ، الجزء الاول (القاهرة - وزارة الثقافة والارشاد القومي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د.ت).
٩. فيوليتا راينوفا ، المسرح والمتفرج ، ترجمة د. محمد عبد الرحمن الجبوري ، الموسوعة الصغيرة (العراق - بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١) .
١٠. مارفن كارلسون ، فن الاداء - مقدمة نقدية ، ترجمة د. منى سلام (القاهرة ، مركز اللغات والترجمة - اكااديمية الفنون ، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، د.ت) .
١١. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت ، مكتبة لبنان ، ٢٠٠٦).
١٢. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، (الامارات العربية المتحدة ، حكومة الشارقة ، الشارقة مركز الابداع الفكري للثقافة والاعلام ، ٢٠٠١) .
١٣. ينظر ، عبد الرحمن بدوي ، المثل العقلية الافلاطونية (الكويت - وكالة المطبوعات وبيروت - لبنان - دار القلم ، د.ت).
١٤. ينظر ، ماري ان شاربونير ، علم الجمال في المسرح الحديث ، ترجمة مؤمل مجيد (بغداد ، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١-٢٠١٣) .