# المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ( عاشق بتوقيت الوطن ) أنموذجاً.

# monologue and the soliloquy of the character in contemporary Iraqi theatrical discourse

**حمزة حسين علي**
**Hamza Hussein Ali**
**fin361.hamiza.hussien@student.uobabylon.edu.iq**
**أ.د زيد ثامر عبد الكاظم**
**Prof. Dr. Zaid Thamer Abdul Kadhim**

**ملخص البحث:**

تناول البحث الحالي المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر، اذ تكون البحث من أربعة فصول تناول الفصل الأول مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الاتي ما المونولوج والمناجاة؟ وكيف تشكلت في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر؟ تكمن أهمية البحث الحالي بتسليط الضوء على المونولوج و المناجاة في الخطاب المسرحي العراقي بوصفها أحد عناصر المسرحية، وباعتباره أداة لفظية ومرئية على خشبة المسرح اما هدف البحث يهدف البحث الحالي الى تعرف الى المونولوج و المناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر وتحدد البحث مكانياً في العراق وزمانياً في ٢٠١٤، وموضوعياً المونولوج و المناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ( عاشق بتوقيت الوطن )، فضلاً عن التعريفات الاصطلاحية والاجرائية الواردة في البحث ، بينما ضم الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة ) مبحثين: تناول الأول المونولوج والمناجاة مفاهيمياً، اما الثاني المونولوج والمناجاة في الخطاب المسرحي العالمي، ومن ثم الدراسات السابقة ومناقشتها ،اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري ، اما الفصل الثالث ( الإطار الاجرائي) فقد تضمن مجتمع البحث وعينته، واتخذ مؤشرات الاطار النظري كأداة لتحليل العينة ، بينما احتوى الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

.١استطاع المونولوج من خلال أداء الشخصيات ان يعمل على معالجة القضايا السلبية في المجتمع من خلال طروحاته الاجتماعية والسياسية التي عملت على انتقاد واصلاح للمجتمع

قدم المونولوج على شكل مناجاة وحوار درامي بصوتين مختلفين أحدهما صوت الخارجي الاساسي والاخر الصوت الداخلي الذي يقدمه للأخرين.

الكلمات المفتاحية: المونولوج، المناجاة.

**Abstract of the research:**
The current research dealt with the of monologue and the of personal soliloquy in contemporary Iraqi theatrical discourse The research consists of four chapters. The first chapter addresses the research problem, which is defined by the following question: What is monologue and soliloquy? And how were they formed narratively and subjectively in contemporary Iraqi theatrical? discourse the importance of the current research lies in highlighting the narrative of monologue and the subjectivity of soliloquy in Iraqi theatrical discourse as one of the elements of the play, and as a verbal and visual tool on the stage The aim of the research is to identify the narrative of monologue and the subjectivity of the character's soliloquy in contemporary Iraqi theatrical discourse. The research is spatially defined in Iraq and temporally in 2014 Objectively, the narrative of the monologue and the subjective soliloquy of the character in contemporary Iraqi theatrical discourse (A Lover at Home Time), in addition to the terminological and procedural definitions included in the research The second chapter comprised three sections: the first addressed monologue and soliloquies conceptually, the second examined the narrative of monologue in global theatrical discourse, and the third explored the subjectivity of soliloquies in global theatrical discourse The chapter then concluded with the indicators resulting from the theoretical framework. Chapter three included the research population and sample, and used the indicators of the theoretical framework as a tool for analyzing the sample. Chapter four contained the results, the most important of which are:
1. The monologue was able to raise negative issues in society through its social and political arguments that worked to criticize and reform society.
2. The monologue is presented in the form of a soliloquy and dramatic dialogue with two different voices, one being the main external voice and the other the internal voice that he presents to others.
Keywords: Monologue narrative, self-reflection

**الفصل الأول (الإطار المنهجي)**

**اولاً: مشكلة البحث**

لاريب ان فن المسرح بوصفه ابو الفنون والمرآة الاساسية للحضارة، والذي نشأ منذ القدم ليشكل دوراً محورياً في التعبير عن قضايا المجتمع وتجسيد همومه والامه. اذ بات المسرح يدرس موضوعات متعددة تتعلق بالوجود الانساني والهوية والصراعات الداخلية التي يواجها الفرد، اذ يتجاوز المعطيات والاشكال الترفيهية، ليصبح اداة للتعبير الفردي والجماعي، عن طريق المحاكاة والسرد وقراءة الافكار التي تقدمها الشخصية الدرامية والمسرحية بواسطة سردية المونولوج كخطاب درامي طويل مكتوب في النص او يقدم على خشبة المسرح، والذي يتميز بتقديم قصة او تجربة انسانية عن طريق شخصية لمخاطبة الشخصيات الاخرى، او بواسطة المناجاة كخطاب

تقدمه شخصية واحدة للتعبير عن دواخلها وصراعاتها الداخلية، ويعد الخطاب المسرحي فضاءاً حوارياً تتشابك فيه الأصوات والآراء غير ان المونولوج والمناجاة تعطي إشكالية مزدوجة. فالمونولوج يعد خطاباً داخلياً موجهاً الى الذات او الجمهور او الشخصيات الاخرى، في حين نرى ان المناجاة هي شكل تعبيري أكثر روحانية غالباً ما يوجه الى قوة عليا او كيان غائب او للذات، للكشف عن مشكلة او صراع داخلي او مشاعر التي تدور في ذهنها، بشكل يفترض ان لأحد اخر يسمعها، وفيها تطغى المناجاة على الحوار لا شيء أشد منها معارضه لروح الفن المسرحي. لذلك ستبقى المونولوج والمناجاة للشخصية للتعبير عن مكنوناتها الداخلية والبوح واستبطان احاسيسها وهواجسها، وما تحمل في نفسها من معاناة وتساؤلات عن مصيرها.

وهنا بدأ الباحث بتكوين سؤاله

ما المونولوج والمناجاة؟ وكيف تشكلت في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي بتسليط الضوء على المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي بوصفها أحد العناصر المسرحية، وباعتباره أداة لفظية ومرئية على خشبة المسرح.

اما الحاجة اليه

فالبحث الحالي يفيد المختصين في دراسة المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي، والساعين لإدخال التطور الثقافي والوعي العلمي والمعرفي، ويفيد طلاب المعاهد والأكاديميات والفنون الجميلة وخصوصاً الفنون المسرحية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف الى المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث

الحد المكاني: ميسان

الحد الزماني: (٢٠١٤)

الحد الموضوعي: المونولوج والمناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر (عاشق بتوقيت الوطن) أنموذجاً

خامساً: تحديد المصطلحات

المونولوج

لغة:

ورد في معجم عطية بأنها:" كلمة يونانية مركبة من كلمتين معناها تكلم أو تكلم مخاطباً نفسه " ١

اصطلاحاً:

ورد في معجم اللغة العربية والآداب بانها "كلمة مطولة يلقيها الممثل منفرد على المسرح لا يشترط فيها ان تكون مناجاة لنفسه وقد يكون بجواره غيره من الشخصيات المسرحية ينصتون الى ما يلقى "٢عرفها كمال الدين بانها:" هو مناجاة الممثل نفسه على خشبة المسرح كما لو كان يفكر بصوت عالي وفي المونولوج المسرحي تخرج داخليات الممثل (الشخصية) وصراعاته النفسية مع الخارج والممثل. والمونولوج فلسفياً في طياته نتيجة يقررها ملغي كحصاد يعتلي نفسه مع أفكار او صراعات واحياناً المونولوج تعريفاً من الممثل الى الجمهور بأحداث ووقائع هامة على مسيرة الدراما او مسيرة العرض المسرحي " ٣ كما يعرفها اسامه فرحات، بانها: " ان المونولوج الدرامي هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية حيث يساهم في اثراء متعة المتلقي رؤية جديدة مفارقة تلك الرؤية يكون لها إمكانية التحقق وتكتسب أهميتها على انها نتاج المنظور الخاص للمتحدث "٤

اجرائياً:

المونولوج: هي تغوص في عالم الشخصية مما يسمح لها بالتعبير عن ذاتها وتعمل على ابطاء زمن السرد من خلال التأمل النفسي، تعمل على توسيع زمن الخطاب، ويمنح السرد المونولوج بضمير الغائب، الراوي، حريه إفساح المجال للشخصية كي تعيش حاله التأمل وحوار الذات، وتعبر عنه في السرد، أما السرد بضمير المتكلم، فتكون حرية للراوي فقط، وذلك لصعوبة معرفة ما يدور في ذهن الشخصية في كل لحظة زمنية تعيشها في النص والعرض.

المناجاة:

لغةً

"والنجوى من التناجي. وهو الحديث المكتوم " ٥

اصطلاحاً

يعرفها عبد الكريم يونس الخطيب: بانها: " هي التي تكون بين اثنين او أكثر في تخافت وتهامس بعيداً عن مسامع الناس " ٦ كما يعرفها رفيق العجم بانها " المناجاة اذن هي نوع من الكتابة او من القول يتحدث فيه المتكلم كثيراً، لكنه حديث أقرب الى الصمت او السرية " ٧ كما يعرفها كيليطو بانها " فن صوفي لم ينشأ من فراغ، بل هو نوع قائم بذاته بين باقي الخطابات الأخرى، ووفق نظرية الأنواع الأدبية، فان النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في ابراز نفس العناصر" ٨

اجرائياً:

المناجاة: تشير ذاتية المناجاة إلى أن فكرة المساهمة الفردية في الفضاء المسرحي العام اقتصرت على تشارك بسيط في الآراء والقرارات الأخلاقية المكونة سلفاً، وهي خطاب يقوم على مبدأ الحوار وهكذا تحددت الاستدلالات الأخلاقية، بوصفها محادثة افتراضية مع الذات أو مع مستمع متخيل، والمناجاة هي نوع قائم بذاته بين باقي الخطابات الأخرى.

الشخصية

لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور الشخص: "جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشخوص، أشخاص، والشخص: سواء الإنسان وغيره"٩

اصطلاحاً:

جاء في المعجم الوسيط: كلمة شخصية تعني "صفات تميز الشخص عن غيره ويقال: فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة وارادة وكيان مستقل" ١٠ كما يعرفها إبراهيم فتحي بانها " عرفوها بأنها "الصفات الخلقية والجسمية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معاني نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله رواية أو قصة او مسرحية او رواية " ١١

اجرائياً:

ومن المنطلق أعلاه يعرف الباحث الشخصية بانها: الشخصية في العمل الأدبي خصائص وصفات وأبعاد وملامح تحمل فكرة العمل وتمثل الطريق الأبرز في الوصول إلى دلالته، إنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين، الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية باختلاف نوع العمل، وباختلاف القضايا والأحداث، تظهر مهارة الباحث المسرحي في توظيفه المناسب للشخصية المسرحية، بحيث تكون الشخصية مناسبة في ملامحها وسماتها للدور الذي تلعبه في الخطاب المسرحي على خشبة المسرح.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول (المونولوج والمناجاة مفاهيمياً)

ان للمونولوج سمه خاصه في العرض المسرحي ذلك لأنها تعتمد بشكل أساسي على احترافية الممثل وقدراته التعبيرية الجسدية والصوتية والتي من خلالها يصبح الممثل مواجهاً بصورة مباشرة المتلقي، فهو مسرح يصعب تصنيفه ضمن الأنواع المسرحية الأخرى، مسرح يجمع بين رفض اهل الاختصاص التقليديين لأنه يتحدى الأعراف والتقاليد المسرحية التي بنى عليها المسرح منذ الالاف السنين. وتبرز المناجاة وعي الشخصية اتجاه هذا العالم الجديد، انه يناجيه، وان ذاتية المناجاة في الفن المسرحي تقوم على ذاتية الممثل على الخشبة، الى ان فكرة المساهمة الفردية في الفضاء المسرحي العام اقتصرت على تشارك بسيط، وأن المناجاة لابد ان تقوم على بنى خطابية عادية الى جوهر الذات التي كان المراد منها روية علمية ومعرفية. عندما يلقي الممثل " مونولوج طويلاً فأنه يجب ان يتوقف للحظة صمت بعد ان يختم المونولوج، ثم يغادر المسرح وقد رفع ذراعه الأيمن على اننا يجب ان نرد هذه الصورة المغلوطة الى منبعها الأصلي، فليست فيما نعتقد وليدة المزاج الروسي بل هي بالفعل منقولة عن مشاهير ممثلي المسرح الرومانتيكي في فرنسا وإيطاليا " ١٢. فقد جاء " المونولوج بعد عصور التحضر على الطريقة الاوربية ليعبر بالضبط عما كان يعبر عنه الارجواز" ١٣. " فالمونولوج يكشف حدود الذات ويرسم العلاقات الشعورية للمرسل، والغرض منه من الناحية الفنية هو اتاحة الفرصة لكشف الشخصية داخل النص الادبي التي لا يستطيع الحوار الخارجي ان يقدم لهذا يميل المونولوج "١٤ . اذ تكشف المونولوج

الصراع الداخلي الذي يعيشه الممثل، ومن ثم يؤدي على خشبة المسرح، لكي يوصل الفكرة الى المتلقي. اذ يعبر الممثل عن مقاصدها الحميمية واقربها الى اللاشعور وهي افكار سابقة على كل تنظيم منطقي اي انها في حالة النشوة، " وبذلك يعمل المونولوج على انشاء حالة من النشوة حيث تتدفق الافكار بشكل عفوي مما يعكس الحالة النفسية للشخصية ويقدم تجربة فريدة للقارئ حيث يندمج في عالم الشخصية الداخلية ويشعر بما تشعر" ١٥. وبذلك المونولوج يعمل على كشف الذات والتعبير عن الصراع ويساعد على بناء العمق الشخصي للشخصيات ويساهم في استكشاف العلاقة بين الحاضر والماضي ويعبر عن المشاعر بشكل مباشر مما تتيح للجمهور التفاعل عاطفيا مع الاحداث وابراز التوترات مما يساهم في خلق جو من الاثارة والتشويق، فالمونولوج "اداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلا عن لون الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية ويدل على عدم وئامها وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى الى عرض همومها وامانيها وتصوراتها عن الحياة بحديث داخلي يتصل بالعالم"١٦. ويعبر المونولوج عن التجارب الداخلية بشكل سلس مما يعكس المشاعر والأفكار لدى الشخصية اذ يعد المونولوج " الحالة التي ينسال فيها الكلام عفويا لكي يعبر عن تجربة الشخصية الباطنية تعبيرا لينا يتلاءم مع سيولة المادة الشعورية "١٧.

المناجاة مفاهيمياً:

لم تكتسب " المناجاة شعبيتها او انتشارها الا في العصور الوسطى في الدراما الكلاسيكية كان عنصر المناجاة نادراً جداً لوجود الكورس او الصديق الحميم بصفة دائمة ، ومنها يوكد الدور الطبيعي التلقائي الذي يمكن ان تلعبه المناجاة في الدراما،ان شخصية الصديق الحميم الذي يأتمنه البطل على اسراره كانت شخصية آلية مفتعلة مقحمة، اما في مسرحيات بلاوتوس وتيرناس فقد وجدنا استخداماً للاحتمالات الكوميدية لأنواع المناجاة التي يمكن التصنت عليها خلسة، اما في عصر النهضة فقد جعلت الدراما الإنجليزية المناجاة جزءاً حيوياً لا يتجزأ ممن البناء الدرامي "١٨. ان طراز " المناجاة الشكسبيرية في القرن التاسع عشر ظنوا الكثير من الشعراء في المناجاة الشكسبيرية، كما كانوا يقرؤونها الشكل الذي يمكنهم بواسطته ان يضفوا الصيغة الموضوعية المسرحية على اندفاعهم الوجداني والذاتي اساساً " ١٩ أن مفهوم المناجاة " متى ما كان معه واحداً فأكثر لم يكره اختصاص بعض الجمع بالمناجاة، وهذا ظاهرة لا غبار عليه وهو المذهب بلا ريب وأنماء المكروه انفراد الجمع بالمناجاة دون واحد منفرد ليس معه واحد يناجيه ولأستأنس به، ولاسيما إذا كانوا في سفر او موضع مخيف والعلة التي ذكرتها في الاثنين دون ثالث موجودة في الثلاث فأكثر دون واحد "٢٠ ونتيجة طبيعة التطور الذي ادخله علم النفس على المناجاة " مثل ما فعل يوجين أونيل في مسرحيتي (دينامو) و (فاصل غريب) كي يجمع الأفكار والميول التي تحرك الشخصية من الداخل صوب القيام بعمل حاسم " ٢١ من أنواع المناجاة ( الدعاء ) هو من الأنواع الأكثر تداخلاً من المناجاة وعلى الرغم من للدعاء شروطاً وآداباً حتى يرفع الى الله الا انه يكون في وقت وعلى أي وجه وفي حالتي الشده والرخاء ، بينما للمناجاة أوقاتاً معينة وغالباً ما تكون في الخلوة والانعزال ، ويهرع فيها المناجي الى الله عند التأزم النفسي الشديد وهو يشعر بانه في حالة قصوى الى الله

وبالتالي فان الدعاء اعم والمنجاة اخص ولهذا نقول : ( دعا فلان ربه مناجياً ) ولا نقول : ( ناجى فان ربه داعياً ) وبسبب هذا التداخل الكبير قد يستعمل بعض الدارسين احدهما بدل الاخر . ٢٢ وذلك أن المناجاة لا تتحقق ألا بثلاثة أمور وهي: ٢٣

الشخصية المأزومة: وهي التي تبوح بما تخفي.

المتلقي: وهو الذي يسمع بصمت.

غياب المؤلف او الراوي.

غير أن المناجاة عند الشخصية على شكل أنماط متعددة وصور مختلفة، ومن أبرز صورها ما يأتي: ٢٤

مناجاة الله: (عز وجل)، وهي تضرع الشخصية الى الله، للخروج من حالة الضعف المسيطر عليها.

مناجاة المكان والزمان: وهي التي تلجأ فيها الشخصية لمخاطبة طلل او زمن، لاستحضار ذكرى معينة او رؤية الامس والغد أي (الماضي والمستقبل)، بعين مختلفة

مناجاة النفس: وهي التي تلجأ فيها الشخصية لتوجيه خطابة لنفسه، او لغيره لوماً او شكوى او بكاء على شي فات.

مناجاة الطبيعة: فقد اعتبرتها الشخصية مشهداً استوحوا منه العديد من الصور، وهي لا تصفها بقدر ما يصف احساسه نحوها، فكثيراً ما يرتمي بين احضانها باحثاً عن الطمأنينة والهدوء والامن بين ربوعها.٢٥

التداخلات بين المونولوج والمناجاة: اذ انهما شكلان متقاربان من حيث البنية الفردية وارتباطهما بالبوح الداخلي، اذ ان التحديد المفاهيمي لكل منهما يكشف عن دواخل دقيقة على المستوى الخطابي والوظيفي والبعد الاسلوبي لكل من المناجاة والمونولوج وكما هو موضح في الجدول أدني:

| ت | التداخلات | المناجاة والمونولوج |
|---|---|---|
| | البنية الفردية | كلاهما يقوم على خطاب سردي من شخصية واحدة. |
| | البوح الداخلي | يهدفان الى كشف الباطن الإنساني، وإظهار المشاعر الفكرية والقلق الوجودي للشخصية. |
| | الوظيفة | كلاهما يستخدمان كأدوات تعميق للبعد الدرامي والفني اذ يشكلان لحظات تأمل. |
| | الجمهور | يتشارك كلاهما في جعل الجمهور طرفاً غير مباشر شاهداً على الانكشاف النفسي للشخصية. |
| | الطابع التأملي | يشتركان في إضفاء بعد فلسفي ووجودي على العمل المسرحي من خلال التساؤلات التي تطرحها الشخصية على خشبة المسرح. |

رغم نقاط الاتقاء السابقة، الا ان المناجاة تختلف عن المونولوج في الكثير من المستويات الخطابية او في العمل المسرحي من خلال العديد من المتباعدات:

المتباعدات بين المونولوج والمناجاة:

| ت | المتباعدات | المونولوج | المناجاة |
|---|---|---|---|
| | الخطاب | عادة موجة الى الجمهور او العالم الخارجي وإن بدا بصورة حديث داخلي. | اما المناجاة خطاب موجة الى الذات. |
| | دراماً | أداة لتمكين الجمهور من فهم دوافع الشخصية ودفع الحديث الى الامام. | اما المناجاة توقف درامي للتأمل والبوح بعمق الوجدان للشخصية. |
| | الأسلوب | المونولوج قد يتسم بالبساطة او الشعرية لأكنه يظل خطاباً موجهاً بعقلانية الى الاخر (الجمهور) . | اما المناجاة لغة مشبعة بالعاطفة والتضرع أقرب الى الصلاة او الاعتراف روحانياً. |
| | البناء | المونولوج جزء من تطور الشخصيات والعقدة المسرحية. | اما المناجاة لحظة توقف زمنية تعمق الدلالة الوجدانية. |
| | الجمهور | المونولوج يستدعي تواطؤ الجمهور وانخراطه في فهم دواخل الشخصية. | اما المناجاة تجعل الجمهور أقرب الى متلصص على حوار داخلي شديد الخصوصية. |

من خلال المقارنة التي توصل اليها الباحث نجد ان المناجاة والمونولوج يتداخلان في كونهما خطاباً فردياً يعبر عن العمق النفسي للشخصية، ويكشف عن مستويي البوح الداخلي والتأمل الدرامي، غير ان الفارق الجوهري بينهما يكمن في الواجهة الخطابية.

المبحث الثاني: المونولوج والمناجاة في الخطاب المسرحي العالمي

تعتبر سردية المونولوج أكثر الاشكال المسرحية التعبيرية تعمقاً، بوصفها عنصر درامي تنتقل من خلالها الحبكة الدرامية والحكاية من الداخل الى الخارج، ومن الذات الى الجمهور (المتلقي)، مباشرة بدون تدخل وساطة حوارية في الخطاب، لان المونولوج لا يعد خطاباً فردياً او اعترافات عن الذات فحسب، بل المونولوج تعتبر بنية سردية مكتملة عند المتلقي تنتج عما يدور داخل الشخصية من توتر داخلي بين الذاكرة ووعي الشخصية المسرحية على خشبة المسرح. سردية المونولوج في الحوار الى التعبير عن ادق التفاصيل الشخصية المسرحية والتي تكون اكثرها حميمة والاقرب الى مستوى اللاشعور، بوصفها افكاراً تسبق أي تنظيم منطقي. وتكون في حالة تشكل ونشوء كما يبرز المونولوج مسارات العالم الخارجي للذات ويتم التعبير عنه باستخدام عبارات تخضع لا دنيء

قدر ممكن من القواعد اللغوية بغية الايحاء للمتلقي بأن هذه الأفكار تعرض كما ترد في الذهن في لحظة تشكلها الأولى.٢٦

فيسفولد مايرخولد: (١٨٧٤_ ١٩٤٠).

"التعبيرية كمفهوم ترفض مبدأ المحاكاة وتصوير الواقع وتحل محلها مبدأ التعبير عن المشاعر الذاتية في تناقضها وصراعاتها، مع اعتبار الروى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً للأبداع الفني وتحديد للنظم الجمالية والاجتماعية، لذلك تميز هذا المذهب بالذاتية المفرطة ". ٢٧ اذ يعتبر مايرخولد من أبرز المبدعين والمخرجين في المسرح التعبيري بعد ستانسلافسكي الذي ركز على التعبير النفسي والأداء الداخلي، اذ اعتمد مايرخولد على الأداء الخارجي حيث يتحول الجسد الى أداة أساسية في سردية المونولوج. اذ ان عناصر العرض المسرحي عند مايرخولد تعزز سردية المونولوج اذ الممثل الواحد يكون مصدراً لكل عناصر التجربة المسرحية، (الحركة، الصوت، الإيقاع الخ..)، مثال على ذلك مسرحية (تشريفات) اذ تعد مونولوج تحاكي سردية الشخصية، تظهر هنا من خلال الايماءات حادة وحركات متكررة توحي الى ان الشخصية مصابة بالهوس والقلق، مما يعكس الصراع الداخلي والخارجي للشخصية في الخطاب المسرحي، وعلى صعيد الخطاب رفض التعبيريون العلاقة التقليدية مع المتفرج. ٢٨ اذ ان الممثل الواحد عند مايرخولد هو محور السرد، اذ ان السرد يتكون مع تعدد الأزمنة والأمكنة حيث ان الشخصية تتحرك في فضاء رمزي يعكس حالتها النفسية.

روبرت ويلسون: (١٩٤١).

يكتب ويلسون لنص لما بعد الحداثي في سردية تفتقد لناقط البداية او النهاية ،وينحصر تصويرة لهذا العمل في اطار الصورة والرؤية ، ومن ثم تصبح المحصلة كولاج بصري يعبر عن صورة سينوغرافيا حلمية الطابع وغير متصلة ببعضها البعض على الرغم من الأحداث التكرارية فيها ، اذ برز المخرج ويلسون بإعادة تفكيك المونولوج التقليدي وحوله الى فعل بصري وزمني ولاسيما الإيقاع المفتوح ،" يتحكم هذا المبدأ التشكيلي في عملية التكرار وتنويع الصور مما يعمق الإحساس بالاضطراب والخلل ، فكل صورة من هذه الصور لها سجلها الكامل ، وهذ يعني انها قد تظهر في لحظة ما بشكل مكتملاً الأجزاء، وتغفل البعض الاخر بدرجات متفاوتة " ، ويحاول ويلسون ان يخضع النص لجملة من الدعامات التفسيرية والبنائية ليغني بها سينوغرافيا العرض المسرحي ويرتقي بها صوت العملية السردية . ٢٩ وبحضور مهم ومؤثر للجسد حيث تساهم " المعنيات الحركية والايمائية للممثل في انتاج الدلالة والتعبير عن المواقف والأفكار، فالحركة بأشكالها تأخذ دوراً رمزياً يهدف الى الحصول على صورة مرئية مكثفه نابعه من تأليف الفن المسرحي كافة "، اذ ان ويلسون يؤدي مونولوج ضمن نظام حركي جسدي، حيث تتحول الايماءات الى عناصر سردية بذاتها. ٣٠ وهذا يعني ان على الممثل في مسرح ويلسون ان يتمتع بقدرات ادائية جسدية عالية تفصح عن معانً كثيرة لكل ايماءة وحركة يوديها، اذ يتخذ الجسد منحنى وظيفة سردية.

*ايوجينو باربا: (١٩٦٤).

الممثل في مسرح باربا هو العنصر الرئيسي في العرض المسرحي، اذ يعد حامل الافكار والقيم ومجسدها من خلال جسده وصوته واحاسيسه انه يحول الشخصية المسرحية من العالم الساكن الى صورة حية على خشبة المسرح، ويرى على الممثل ان يرسم بجسده في الفراغ المسرحي ويعبر بصوته واحاسيسه وعواطفه عن الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح.٣١ ان مسرح باربا يعيش الحواف والجماعات المهمشة فهو يسعى الى خلق صورة توازن بين هذه الجماعات واداء الممثل ، حيث يكون الممثل اساس العملية المونولوجية السردية التي تمثل حكاية العرض من خلال اعتماده على الممثل الذي يحمل مواصفات الممثل السارد او الحاكي للحكاية بوصفه هو العنصر الجمالي الاساس في تشكيل العرض المسرحي بالتداخل والاشتباك مع الجمهور جزء من عملية السرد او الحكي او الروي الذي اسس له من خلال ما طرحه من اداء يشرك به الجمهور ليكون مصدر الاحداث والافعال السردية ، وهذا ما يضفي على الفعل المسرحي بعدا جماليا مغايرا عن الكثير من التجارب الادائية الحديثة وهنا يتحول الممثل الى سارد ومسرود في وصفه للأحداث المسرحية . ٣٢

ليوبولد جنسر: (١٨٧٨_ ١٩٤٥).

من المخرجين الألمان الذين استندوا الى طريقة الجنون العصبي في اخراج مسرحياته التي يندفع فيها الممثلون بشكل جنوني سريع في حالة متوترة مريعة وغريبة، كأنهم مجرمون مطاردون وبعد ذلك يتوقف الممثلون في مكان معين دلالة على حمقهم وخبلهم العصبي ويلاحظ في مسرحياته التي كان يخرجها جنسر تؤدي بسرعة جنونية ، ويعني هذا ان الشخصيات المسرحية كانت مخبولة وشاذه هائجة مرضاً نفسياً تعاني من التوتر النفسي والصراع العصبي وتعاني من الهذيان السريالي والاغتراب الذاتي والمكاني وتستند مسرحياته الى الجنون وللأعقل واللاوعي في تحييك الأدوار الدرامية وتأزمها . ٣٣ اذ يقدم جنسر مونولوج خطابي ويكون هذا الخطاب الذي يلقي على الجمهور خطاباً حاداً، يعتمد على نبرة الصوت العالي اذ يعتبر القاء مباشر يخاطب في الجمهور بصورة مباشرة.

توفيق الحكيم: (١٨٩٨_ ١٩٨٧).

تعد تجربة الحكيم الفنية والتعليمية في فرنسا تجربة مهمة اثمرت عن نتاج فني جديد اذ " عاد الى مصر ليؤلف مسرحية (أصل الكهنة)، وكان قصده من وضعها ادخال عنصر التراجيديا في موضوع عربي إسلامي للتراجيديا بمعناها الاغريقي القديم الذي احتفظت به، من حيث صراع الانسان وبين قواه التي هي فوق الانسان، وظهرت كتابة عام (١٩٣٣)، (عدسة الساعة)، اذ أعطت في ظهورها حدثاً كبيراً اذ احتل المونولوج مكانة مركزية في مشروعة المسرحي ليس بوصفه أداة تعبيرية فردية فقط بل كأداة سردية وفكرية. ٣٤ يعد المسرح الذهني للحكيم مسرحاً ممتازاً في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها وفي إدارة الحوار المسرحي، الذي يعرفها بواسطتها حيث يصبح الصراع الأساسي صراع أفكار أكثر من كونه صراع احداث، ولكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديداً ابعادها، إذا الصراع الذي يجري داخل الذهن البشري للشخصيات في

مسرح توفيق الحكيم لا تبدو نابضه منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثره فيه.٣٥ اذ يشير (*محمد مندور) الى ان مسرح الحكيم يقيم الدراما داخل الذهن قبل ان يقيمها على خشبة المسرح.

سعد الله ونوس: (١٩٤١_ ١٩٩٧).

عمد سعد الله ونوس الى البحث عن اشكال أخرى للكتابة المسرحية تقترب من العرض المسرحي ، كتابة تتخذ فيه الحكاية المسرحية اشكالاً تفتتاً وغموضاً وتعتمد على الحرفية العالمية ومستويات السرد المونولوجي المتعددة والتداخل وتكرار انعكاس صورها كما لو انها في غرفة من المرآة ، اذ تتخذ شكلاً دائرياً مغلقاً يتناقض مع الشكل السردي المونولوجي الخطي في الزمان والمكان ، حيث هنا بداية ووسط ونهاية فأن ونوس عمد عن قصد الى استخدام السرد كجزء من عمل الشخصية على خشبة المسرح او حوارها او تعبيرها عن نفسها اذ في المسرح العربي جعل ونوس حالة استثنائية في توظيف المونولوج اذ تعامل معه بوصفه بنية خطابية واعية ليس لأنه مجرد أداة تعبيرية بل بوصفه أداة ادائية . ٣٦ يقترب المونولوج عند ونوس من السرد المسرحي اذ تتداخل الحكاية مع التعليق عليها.

عوني كرومي (١٩٤٥_ ٢٠٠٦):

المخرج المسرحي عوني كرومي يقترب أسلوبه الإخراجي في توجيهاته على خشبة المسرح من المنهج البريشتي، وخاصة في توظيف اشكال عديدة ظهرت في أعماله المسرحية الاخراجية، اذ شكلت سردية المونولوج احد اهم هذه الاشكال المسرحية لدى عوني كرومي التي وظفها في عروضه المسرحية بوصفها خطاباً فردياً وذاتياً، اذ يعد عرض مسرحية ( رؤى سيمون ما شار ) والتي عرضت في كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية والتي اتخذ فيها عوني كرومي أسلوب التغريب البريشتي عن طريق تقطيع الصوت والاحداث الدرامية ، اذ اكد على العرض المسرحي حيث قام بعض الممثلين بتقديم شخصيات اصغر سناً من تلك التي في النص المسرحي ، اذ تقوم البنية السردية داخل العرض المسرحي على الخشبة للكشف عن الوعي الداخلي للشخصية وإعادة الزمن الدرامي لذلك أراد المخرج عوني كرومي تقديم عرض مسرحي يجسد معالجات شعبية معروفه مأخوذة من النوع الشعبي الواقعي حيث قدم عرض مسرحية ( فوق رصيف الرفض ) اذ يجلس الجمهور على ارض مفروشة بالبساط وجعل التمثيل يدور حول الجمهور . ٣٧ كما استخدم في عروضه المسرحية طرق المبالغة في تكرار الصوت والتضخيم عن طريق الاستعانة بأجهزة الصوت الكهربائية اذ يستخدم كل ذلك لزيادة وضخامة حجم كتلة الممثل وتواجده على خشبة المسرح، فالمونولوج عنده غالباً ما يأتي مشظيا متقطعاً يقترب من تيار الوعي بما ينسجم مع اهتمامه بالفلسفة الوجودية والتحليل النفسي، اذ اتسعت عروض عوني كرومي المسرحية بحضور واضح للأسلة الوجودية مثل العزلة والصراع الإنساني والعبث ، وقد شكل المونولوج اتجاه أساسي لطرح هذه الأسئلة حيث يتحول الى خطاب داخلي ليكشف قلق الشخصية واغترابها ، لذا فان تجربة عوني كرومي تتم في اتجاهين : ٣٨

كان حساً وايقاعاً ومنظراً وهو في ها الاتجاه يحقق نجاحاً ويحقق حداً ناضجاً.

اكتفى بعروض محلية يمارس فيها حظه من التجريب.

نور الدين فارس (١٩٣٦_ ٢٠١٥):

نور الدين فارس الذي يتابع فن العاني الاجتماعي اذ قدم مسرحية (البيت الجديد ١٩٦٨) التي تحكي قصة وصراع بين صنفيين من الناس، أولئك الذين ينتمون الى الماضي الموشك على الانتهاء سواه اكانوا ضحايا لهذا الماضي مثل العجوز (فخرية)، او منتسبين الية وممثلين له مثل نزلاء البيت جميعاً عدا واحداً وأولئك الذين يسمعون الى هدم الماضي وإقامة صرح مستقبل جديد فوف انقاضه. ٣٩ تأتي هنا ذاتية المناجاة عند شخصية العجوز بتذكرها الماضي وما عاشته في تلك اللحظة. الى جانب (البيت الجديد) "كتب نور الدين فارس مسرحيتين اخريين لا فتيين للنظر هما (مسرحية الغريب وايضاً مسرحية العطش ) اذ يصف الكاتب مسرحيته ( الغريب ) بانها مسرحية في ثلاث اسفار وهي تحكي غريب ترك بلدته وناسة باحثاً عن بلدة يكون فيها النور اسطع من البلدة ، وحينما نراه اول مره في المسرحية يكون الاعياء قد هد قواه فالطريق الذي قطعة طويل ، وامواج الهموم تطارده " ٤٠ اذ تكون الذات في هذه المسرحية هي عن طريق التعبير بين النفس والذات ولاسيما الهواجس في ذهن الغريب . كان " نور الدين فارس يستقطب قراءة كثيرين في كتبة المطبوعة (لتنهضوا أيها العبيد) مسرحية ١٩٦٠ وأشجار الطاعون ومسرحية ١٩٦٥ وطريق اخر سبع مسرحيات في فصل واحد ١٩٦٦ والكراكي بروت ١٩٦٧ والبيت الجديد مسرحية ١٩٦٩"٤١ تأتي أبرز اعمال نور الدين فارس في سبع مسرحيات ولكل مسرحية منها حكايتها، اذ تأتي الذات في مسرحية بيت الجديد.

الدراسات السابقة ومناقشتها:

بعد ان تحرى الباحث المصادر ذات العلاقة بموضوع البحث لرصد أي دراسة سابقة، لم يجد دراسة تقترب او تماثل لموضوعة البحث فيما يخص (سردية المونولوج وذاتية المناجاة للشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

يعمل المونولوج في الأداء المسرحي عند الشخصيات في معالجة القضايا السلبية في المجتمع من خلال طروحاته الاجتماعية والسياسية التي كانت بمثابة انتقاد وإصلاح تعالج مقومات المجتمع.

المونولوج يعمل على رصد ونقل المشاعر والأفكار الداخلية للشخصية واظهارها للأخرين.

يعكس المونولوج الحالة النفسية للشخصية من خلال تدفق الأفكار ووصول الشخصية الى حالة من النشوة لتعبر عن مقاصدها الحميمية وترسم حدود لذاتها ولعلاقاتها اللاشعورية.

ينشأ المونولوج الواعي من خلال التذكر والنجوى والتخيل ويكون محكوم بالوعي وهناك مونولوج اللاوعي ويكون مرتبط بالأحلام وحاله من الهذيان.

مونولوج فقدان الذاكرة يكون عبارة عما هو مخزون ومكبوت داخل الشخصية ومرتبط بالماضي ويتصارع مع الحاضر وينظر للمستقبل للتخلص من هذه المكبوتات.

يدخل المونولوج في العالم الداخلي للشخصية فيعمل على إيقاف زمن الحاضر والرجوع بالشخصية الى الماضي حيث يتوقف الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد.

يقدم المونولوج على شكل مناجاة او محادثة داخلية على شكل حوار درامي بين صوتين مختلفين أحدهما صوته الخارجي الأساسي والأخر صوته الداخلي الذي يقدمه للأخرين

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتضمن البحث مسرحية (عاشق بتوقيت الوطن).

عينة البحث: أعتمد الباحث مسرحية (عاشق بتوقيت الوطن).

| ت | اسم العرض | المؤلف | المخرج | مكان العرض | سنة العرض |
|---|---|---|---|---|---|
| | عاشق بتوقيت الوطن | عدي المختار | عدي المختار | ميسان | 2014 |

أداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري كأداة للتحليل.

منهج البحث: تم الاعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

تحليل العينة:

عرض مسرحية: عاشق بتوقيت الوطن

تأليف: عدي المختار

إخراج: عدي المختار

سنة العرض: ٢٠١٤

مكان العرض: ميسان

قصة المسرحية

المسرحية مونودرامية جاءت تتحدث عن الشهيد علي رشم جسدها الممثل علي زهير، اذ دارت الاحداث داخل المقبرة الى جانب قبر الشهيد، حيث كانت السينوغرافيا عبارة عن قبر للشهيد وشموع على خشبة المسرح وتوظيف الداتا شو ومجسمات أحدهما مجسم قلم والأخر مجسم خارطة العراق، كانت هذه المسرحية رثاء للشهيد وتذكير العالم بانتصاراته وإنجازاته وحبه للوطن، وتذكير المجتمع بالأحداث الإرهابية التي دمرت البلاد ولم تتحرر البلاد الا بدماء الشهداء.

يبدأ العرض بموسيقى حزينة والاضاءة مظلمة باللون الأزرق القاتم دلالة على الليل والأرض تحتوي على شموع في مقدمة المسرح تضيء المكان وفي الوسط يوجد قبر كبير لاحد الشهداء وهو الشهيد والشاعر ( علي رشم) وفي الأرض مجسم لقلم كبير يتوسط خشبة المسرح تدخل الشخصية المؤدية وهي تلقي مونولوج شعري من كلمات الشهيد علي رشم التي كانت عبارة عن وصية قد كتبها الى حبيبته قبل وفاته وبعد الانتهاء من الكلام يبدا اطلاق الرصاص من الخارج وذلك بواسطة المؤثرات الصوتية ، امتازت شخصية الجندي بالذاتية لأنه عبر

عن سرد الاحداث من خلال مونولوج شعري للشهيد علي رشم لأقناع الجمهور وكذلك يعد الممثل المحرك الأساسي لكافة عناصر السينوغرافيا للعرض المسرحي لأنه الحامل لمفردات الرسالة المسرحية ، فيبدأ الجندي بالركض على خشبة المسرح واضعاً يديه على راسة ويجلس في مكان منعزل ثم تنكشف الإضاءة عن قبر الشهيد فيركض الية الجندي ليوقظه فيخبره (علي اكعد مو وقت النوم)،

فكان الخطاب المسرحي سردي وباللغة العامية لتكون قريبة من الجمهور والاضاءة تحولت في لحظة الى اللون الأحمر دلالة على الدم ، عبارة عن بقعة على قبر الشهيد يطلب منه الجندي النهوض ويجهش بالبكاء عنده ، فيبدأ بعتاب الية فيخبره كيف له قلب قاسي جعله ان يترك العراق وهو يحبه وهو لم يعرف النفاق ويملك من الطيبة ما يملك وكانوا قد اتفقوا ان يموتوا معاً ولكن الشهيد تركه وحده فكان الجندي يتحدث ويسير على خشبة المسرح ثم يعود ويذهب الى قبر الشهيد ، فشخصية الجندي هنا عانت من الاغتراب والعزلة تجسد المعاناة من خلال صوت درامي معتمد على سرد مونولوجي الاسترجاعي ، فالجندي يتحدث مع صديقة باعتباره شخصية غير مرئية استبدل مكانها بالقبر فيتحدث معه بصوت مرتفع وكانه يسمعه ويشاهده فيعاتبه لأنه تركه لوحده فكان يتحدث الى شخصية غائبة استعاض عنها بقبر ليحاكيها ويعبر عن ما يدور بداخله من عتاب وشوق له فيبدا يشرح بالذكريات معه وفي مرة قد اخبره ان يعود الى البيت ولكن الشهيد لم يقبل لأنه يعتبر العراق بيته الكبير وشرح معاناة الشهيد الذي توقي ولم يولد طفلة فلم يرى النور ثم يستمر بالعتاب ثم يتحول الى مدح بحق الشهيد ويتحدث عن شجاعته وبطولته فيبدأ بمونولوج شعري ايضاً من كلمات الشهيد وكيف كان يحب الوطن ويحب الدفاع عنه تؤدي الشخصية هذه المونولوج وهي تتحدث الى الجمهور وتقف في مقدمة المسرح مع وجود موسيقى حزينة فينتهي من القاء الشعر ثم يعود الى الشهيد ويتحدث معه ويستمر بالعتاب ويشرح كيف ان الشهيد عاش محروم من الأشياء التي يريدها والتي رسم حلمه منذ ان كان صغير ولكنه لم يحقق منها شيء فيقول انه لم يمتلك حتى لعبت أطفال كالبقية ولكن كانت لعبته المفضلة هي مسك القلم وكتابة الشعر ، فيذهب الجندي ويحمل مجسم قلم ويرفعه بيده ويقول انه اتخذ القلم لعبة حتى اصبح فارس له فيقوم الجندي بوضع القلم بين قدميه وكانه يركب على فرس ويخبر الشهيد من الافضل له انه لم يلعب بالألعاب والبيت بيوت فيقوم الجندي بمسك القلم والركض به على خشبة المسرح وهو يصرخ كتبت من شفت القلم ماجاب نتيجة انطيت دمك فيرمي الجندي القلم على الارض ويعود الى قبر الشهيد ويخبره ان الالعاب التي لم يلعبها بصغره قد لعبها وهو كبير من الاسلحة والبندقيات والبيت الي الذي لم يحصل عليه وبقى حياته في الايجار يسكن الان قد حصل على بيت له ولكنه صغير يحتضن احلامه التي لم تحقق وهي بيت يحميه والقليل من المال يعيش بها وحبيبه تشاركه حياته بعده ، اعتمد الجندي هنا على مونولوج طويل تم فيه الاسترسال والسرد والاسترجاع بالذكريات التي تخص الشهيد علي رشم فتم ايقاف عامل الزمن الحاضر والرجوع بالذكريات الى الماضي ويخرج علبة الدخان من جيبة ويجلس يدخن مما يجعل الجمهور يهتفون بالتصفيق له فيقول انه لم يخاف ويلعب مع الرصاص والموت فيقوم بالجري على المسرح في اماكن متفرقه وهو يلقي هذا الكلام ويقول ان الموت جميل وقد

تلقاه ملك الموت بقلم وكانه يعرف انه هو شاعر وبقى حزين لأنه لم يقتل من قتله ولان والدته لم تنام الليل بعده حزنا عليه ويخبرهم ان يبلغوها انه مرتاح ولم يخاف من الموت وملك الموت وكيف كان شكله لطيف ولم يخاف منه ثم يعود ويتكلم الى حبيبته ويخبرها الم تشتاق له ثم يعود الى الاصدقاء ويبلغهم ان لا ينسوه وان يجعلوا حديثهم يبدا به ويتذكروه ويخبرهم انهم لو شاهدوا بنات فليضحكوا ويخبروهن لو ان علي موجود لكتب ومضة شعرية ولا تقولون علي مات لان اهل المدينة يعرفونه ويخاف ان يبكوا عليه ويخبر الشعراء ان يكتبوا الشعر فيقوم بحمل القلم وهو يقول امنياته يتمنى ان يضع على قبره قلم حتى من يأتيه يعرف هنا الشاعر علي رشم فيعود الى خلف القبر ويخبرهم انه سعيد عندما قام الجندي بتقمص دور الشهيد علي رشم وكانه هو من يتحدث مع اهله واصدقاءه وحبيبته فكانت شخصيته تتسم بالنرجسية فهو مازال يبحث عن ذاته ومومنا بقدراته كما انه كشق عن مكنونات العقل الباطن وحالات الشعور انغمس الجندي بشخصيه الشهيد علي ودخل في صراعات داخلية مع نفسه. فيعود الجندي الى شخصيته وهو يبحث عن علي ويهتف باسمه ثم يقوم بإخراج مجسم خارطة العراق ويضعها الى جانب القبر ويأخذ بيده علبة من البخاخ ويقوم بتوجيهها على الخارطة ويقوم برش ما بها ويرتدي الجندي قبعة راسه التي تسمى بيريه ويخرج من فوق القبر علم العراق ويضعه على الخارطة ويقوم بألقاء التحية ويبدأ صوت نشيد العراق يعم المكان بصوت موطني فكان هذا العرض المونودرامي بمثابة رصد ونقل افكار ومشاعر شخصية الشهيد علي رشم واظهارها للأخرين تخليدا ورثاء له ولتضحياته من اجل الوطن.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج

١. استطاع المونولوج من خلال أداء الشخصيات ان يعمل على معالجة القضايا السلبية في المجتمع من خلال طروحاته الاجتماعية والسياسية التي عملت على انتقاد واصلاح للمجتمع.
٢. عبر المونولوج عن الحالة النفسية للشخصية وعن مكنونات العقل الباطن وحالات الشعور من خلال تدفق الافكار ووصول الشخصية الى حالة من النشوة.
٣. قدم المونولوج على شكل مناجاة وحوار درامي بصوتين مختلفين أحدهما صوت الخارجي الاساسي والاخر الصوت الداخلي الذي يقدمه للأخرين.
٤. استطاع المونولوج الدرامي من الدخول الى عالم الشخصية الداخلي وعمل على ايقاف عامل الزمن الحاضر والرجوع بالشخصيات الى الماضي.
٥. اعتمد العرض المونودرامي على الاسترسال والسرد والاسترجاع بالذكريات والعودة الى الماضي.
٦. جاءت الشخصية المونودرامية متشضيه وتقمصت عدة شخصيات من خلال أداء مونولوجي انغمس فيه الممثل في ادائه للشخصية ودخوله في صراعات مع شخصيات اخرى غائبة استعيض بمكانها بالمفردات عناصر السينوغرافيا.

ثانياً: الاستنتاجات

١. ان المونولوج عند الكثير من الشخصيات المسرحية في المجتمع اجتماعيه او سياسية يعمل على معالجته القضايا السلبية.
٢. ان المونولوج يساهم في اظهار الصراع الداخلي والخارجي للشخصية والكشف عن سماتها من خلال ادائها وحوارها والكشف عن طبيعة علاقتها مع بقية الشخصيات الغائبة.
٣. ان العمل المونودرامي يعتمد على المونولوج طويل يتم فيه الاسترسال والسرد والاسترجاع بالذكريات.
٤. ان العرض المونودرامي يتم فيه التعويض عن الشخصيات الغائبة من خلال عناصر السينوغرافيا بمثابة تشيء للإنسان.
١. ٥. ان الشخصية في العرض المونولوجي تتحرك كأيقونة متعددة الشخوص حامله دلالات النص وخطاباته في زمن العرض.

ثالثاً: التوصيات

- دعم الجانب التطبيقي واقامة ورش ودورات في معاهد وكليات الفنون الجميلة عن كيفية توظيف المونولوج في العرض المسرحي.
- توفير اجهزه تكنولوجية حديثة من شأنها خلق حركة في الديكور المسرحي عند العروض التي تحمل مونولوجات ومناجاة.
- اصدار كتاب عن المونولوج الداخلي المسرحي يتحدث به عن انواعه وخصائصه وأهدافه.

رابعاً: المقترحات

- تيار الوعي وتجلياته في العرض المسرحي العراقي المعاصر.
- المونولوج وتمثلاتة في العرض المسرحي الايمائي العراقي المعاصر.
- استرجاع الشخصية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر.

**احالات البحث**

١. رشيد عطية، معجم عطية في عامي والدخيل، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣)، ص ٣٩٥
٢ وجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ط٢ ، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٨٤)، ص ٣٩٨
٣ كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، ط١ ،(الإسكندرية : دار الوفاء ، ٢٠٠٦) ،ص ٦٩٠
٤ اسامه فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ص٣٠
٥أبو علي القالي إسماعيل بن القاسم، المقصور والممدود، ط١ ، (القاهرة: مكتبة الخانجي ، ١٩٩٩)، ص ١٣٣
٦ عبد الكريم يونس الخطيب، التفسير القرآني للقران، ج١٤ ، (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت) ،ص ٨٢٣
٧ رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٩٩) ،ص ٩٤٣
٨ عبد الفتاح كيليطو، الادب والغرابة، ط٣ ، ( المغرب : دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦ ) ،ص٢٦
٩ ابن منظور، لسان العرب، مجلد السابع، ط١ ، (بيروت: دار صادر،١٩٩٧ ) ، ص.٤٥
١٠ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (إسطنبول: المكتبة الإسلامية، د.ت ) ، ص٤٧٥
١١إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: دار محمد الحامي للنشر١٩٨٨) ، ص ١٩٥
١٢ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ط١، ( الكويت : عالم المعرفة،١٩٧٩)، ص ٤٨.
١٣ يوسف إدريس، الفرافير، ط١ ، ( المملكة المتحدة : مؤسسة هنداوي،٢٠١٧) ، ص ٣٣.
١٤ محمد قيس عمرة، البنية الحوارية في النص المسرحي، (عمان: دار غيداء ، ٢٠١١)، ص ٥٨.
١٥ رولان بورنوف ، ريال اوئيليه ، عالم الرواية ، تر : نهاد تكري، ط ١ ، ( بغداد : دار الشؤون ،١٩٩١)، ص ١٦٣.
١٦ نبهان حسون، بشير ابراهيم، شعرية تكامل الحوار، (عمان: دار غيداء، ٢٠١٦)، ص٤٧.
١٧سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة، (القاهرة، مكتبة الانجلو، ١٩٧٠)، ص٢٢
١٨ نبيل راغب، بين المناجاة والمونولوج، مجلة الفيصل، العدد: ١٠٠، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٩٨٥، ص ٧٦.
١٩ عبد الرحمن بشوش، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١ ، ( جامعة إنديانا : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٩)، ص ٢١ .
٢٠ محمد بن عبد القوي المرداوي، محمد بن احمد السفاريني، كتاب غذاء الالباب لشرح منظومة الآداب، ط١ ، (القاهرة: مطبعة النجاح ، ١٩٠٦)، ص ٢٩٥
٢١ نبيل راغب، بين المناجاة والمونولوج، مجلة الفيصل، مصدر سابق، ص٧٧.
٢٢ منصور رفاعي عبيد، دعاء العارفين، ط١، ( القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١) ،ص ١٤.
٢٣ ينظر: عصام حسين أبو شندي، ط١، (القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع ،٢٠٢١)، ص ١٤١.
٢٤ للمزيد ينظر: صالح علي الشتيوي، ظاهرة المناجاة في شعر ابي نواس ، ط١ ، ( الأردن : بحث منشور في مجلة مؤته، مجلد ١٦ ، عدد : ٢ ،٢٠٠١ ) ، ص ٦٣_٦٤.
٢٥ للمزيد ينظر: احمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط١ ، (القاهرة : دار الوفاء ، ٢٠٠١ ) ، ص ١٠٨.
٢٦ ينظر: محمد قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي، مصدر سابق، ص ٥٧.

٢٧ ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، ط١ ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧)، ص١٣٤.
٢٨ ينظر: ماري الياس، حنان القصاب، مصدر نفسه ص١٣٦.
٢٩ ينظر: نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢ ، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩)، ص ١٠٧.
٣٠ ينظر: نشأت مبارك صليوا، الكتابة النصية للجسد، ط١ ، (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية ،٢٠٢٣)، ص ٢٨٩.
*ايوجينو باربا: مخرج ايطالي منظر ومخرج مسرحي مؤسس مسرح الاودن وصاحب المسرح الثالث.
١ محمد ابو الخير، التعرف على ركائز منهج يوجينيو باربا لتطوير حرفية الممثل، مجلة المسرح العربي، عدد: ١٧، ٢٠١٥، ص ١٥٢.

٣٢ ينظر: يان واتسون، نحو مسرح ثالث ليوجينيو باربا، تر: منى سلام، ط١ ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي، ٢٠٠٠)، ٦٢_٦٥.

٣٣ ينظر: جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، ط١، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٠)، ص٧٣_٧٤.
٣٤ ينظر: احمد شمس الدين، مدخل الى المسرح العربي، ط١ ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣)، ص ٢٩.
* دكتور: محمد مندور، (١٩٠٧ _ ١٩٦٥)، في قرية كفر مندور بالقرب من مينا القمح بمديرية الشرقية، في سنة ١٩٤٣ حصل مندور على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة بمرتبة الامتياز، ومن كتبة التي الفها محمد مندور هي (مسرح توفيق الحكيم، وفن الشعر، الادب ومذاهبه ...).
٣٥ ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط٣ ، (القاهرة: دار النهضة مصر، د ت)، ص٣٩.
٣٦ ينظر: أكرم اليوسف، السرد كحوار درامي، مجلة الثقافة، عدد: ٨ ، دمشق ،٢٠١٠، ص ٦.
٣٧ ينظر: ياسين النصير، في المسرح العراقي المعاصر، ط١ ، ( بلجيكا : مؤسسة صحراء ، ١٩٩٧ ) ، ص ٤٢.
٣٨ ينظر: عقيل مهدي يوسف، نظرية العرض المسرحي الحديث، مصدر سابق، ص ٦٩_٧٠.
٣٩ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، ١٩٧٩)، ص ٣١٨.
٤٠ على الراعي، المسرح في الوطن العربي، مصدر سابق، ص ٣١٩.
٤١ كامل سلمان جاسم، معجم الادباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢ ،ج٦، ( بيروت : دار الكتب العلمية ، د.ت)، ص ٣٨٧.

**قائمة المصادر والمراجع**


١. أبو الخير محمد، التعرف على ركائز منهج يوجينيو باربا لتطوير حرفية الممثل، مجلة المسرح العربي، عدد: ١٧، ٢٠١٥.

٢. أبو شندي عصام حسين، ط١ ،(القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع،٢٠٢١).

٣. إدريس يوسف، الفرافير، ط١ ، ( المملكة المتحدة : مؤسسة هنداوي ، ٢٠١٧).

٤. أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ط١ ، ( الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩).

٥. بشوش عبد الرحمن، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١ ، ( جامعة إنديانا : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٩).

٦. بن القاسم أبو علي القالي إسماعيل، المقصور والممدود، ط١ ، (القاهرة: مكتبة الخانجي ، ١٩٩٩).

٧. بورنوف رولان،اوئيليه ريال، عالم الرواية ، تر : نهاد تكري، ط ١ ،( بغداد : دار الشؤون ،١٩٩١).

٨. جاسم كامل سلمان، معجم الادباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢ ، ج٦، ( بيروت : دار الكتب العلمية ، د.ت).

٩. حسون نبهان، إبراهيم بشير، شعرية تكامل الحوار، (عمان: دار غيداء، ٢٠١٦).

١٠. حمداوي جميل، الإخراج المسرحي، ط١، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٠).

١١. الخطيب عبد الكريم يونس، التفسير القرآني للقران، ج١٤ ، (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت) .

١٢. الدين احمد شمس، مدخل الى المسرح العربي، ط١ ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣).

١٣. الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،١٩٧٩).

١٤. راغب نبيل، بين المناجاة والمونولوج، مجلة الفيصل، العدد: ١٠٠ ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ،١٩٨٥.

١٥. الشتيوي صالح علي، ظاهرة المناجاة في شعر ابي نواس ، ط١ ، ( الأردن : بحث منشور في مجلة مؤته ، مجلد ١٦ ، عدد : ٢ ، ٢٠٠١ ).

١٦. صليوا نشأت مبارك، الكتابة النصية للجسد، ط١ ، (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية ،٢٠٢٣).

١٧. عبد العزيز سعد، الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة، (القاهرة، مكتبة الانجلو، ١٩٧٠).

١٨. عبيد منصور رفاعي، دعاء العارفين، ط١ ، ( القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١).

١٩. العجم رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٩٩) .

٢٠. عطية رشيد، معجم عطية في عامي والدخيل، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣).

٢١. عمرة محمد قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي، (عمان: دار غيداء ، ٢٠١١).

٢٢. عوين احمد، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ط١ ،(القاهرة : دار الوفاء ، ٢٠٠١ ).

٢٣. عيد كمال الدين، أعلام ومصطلحات المسرح، ط١ ، (الإسكندرية : دار الوفاء ، ٢٠٠٦).

٢٤. فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: دار محمد الحامي للنشر، ١٩٨٨).

٢٥. فرحات اسامه، المونولوج بين الدراما والشعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت).

٢٦. كاي نك، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢ ، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩).

٢٧. كيليطو عبد الفتاح، الادب والغرابة، ط٣ ، ( المغرب : دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦). .

٢٨. محمد قيس عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي، ط١، (الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢).

٢٩.المرداوي محمد بن عبد القوي، محمد بن احمد السفاريني، كتاب غذاء الالباب لشرح منظومة الآداب، ط١ ، (القاهرة: مطبعة النجاح ، ١٩٠٦).
٣٠.مندور محمد، مسرح توفيق الحكيم، ط٣ ، (القاهرة: دار النهضة مصر، د ت).
٣١.منظور ابن، لسان العرب، مجلد السابع، ط١ ، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧) .
٣٢.النصير ياسين، في المسرح العراقي المعاصر، ط١ ، ( بلجيكا : مؤسسة صحراء ، ١٩٩٧ ).
٣٣.واتسون يان، نحو مسرح ثالث ليوجينيو باربا، تر: منى سلام، ط١ ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي، ٢٠٠٠).
٣٤.وهبه وجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ط٢ ، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٨٤).
٣٥.الياس ماري، القصاب حنان، المعجم المسرحي، ط١ ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧).
٣٦.اليوسف أكرم، السرد كحوار درامي، مجلة الثقافة، عدد: ٨ ، دمشق ، ٢٠١٠.
٣٧.يوسف عقيل مهدي، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، ط١ ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠١٠).