

ظاهرة الاغتراب في المونودراما

الأستاذ: دحو محمد أمين

قسم الفنون - كلية الآداب واللغات والفنون

1- المونودراما:

يعتبر مصطلح المونودراما من أكثر المصطلحات تشعبا وتعتقا، حيث حاول الباحثون و المنظرون إعطاء تفسير أو تعريف صحيح له، فإذا رجعنا إلى أصل كلمة مونودراما فهي كلمة يونانية، تنقسم إلى قسمين Mono و تعني وحيد، و Drama أي تعني الفعل، ومن هنا نستطيع القول أن المونودراما معناها وحيد الفعل أي يقوم بتشخيص الفعل المسرحي ممثل واحد فقط لإيصال رسالة المسرحية و دلالاتها جنباً إلا جنب مع العناصر المسرحية الأخرى، ولكن رغم ذلك فقد اختلفت المعاجم الدرامية و المسرحية في تحديد وتعريف و شرح المصطلح، رغم أننا نجد اتفاقاً عاماً في بعض النقاط الأساسية.

نجد أن المونودراما كمصطلح لم يعثر على استخدام لها قبل القرن 19 حيث " استعمل الشاعر اللورد تينيسون Alfrad Lord Tennyson هذا المصطلح واصفا لقصيدة طويلة اسمها مود Moud -1855- تبدو في شكلها قصة حب، يستعملها الشاعر ليعبر عن انطباعاته في الحياة العامة"⁽¹⁾، و كما أشرنا سابقاً أن

هناك اختلافا كبيرا في تحديد مفهوم وترجمة للمونودراما، فمنهم من رأى أن المونودراما هي عبارة عن دراما الممثل الواحد، و منهم من أعطى تعريفاً وشرحاً آخر وحددها بالمسرحية ذات الشخصية الواحدة، كما نجد نقادا آخرين خلطوا بين المعنيين، إذ يعرف الناقد و الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد المونودراما بأنها " المسرح الخالص الذي يقوم بالأساس على الممثل وحده، هذا الممثل الذي لا يملك إلا خياله و عواطفه و ذاكرته و جسمه"⁽²⁾، ومن هنا يمكن القول أن المونودراما عبارة عن مسرح فردي يعبر من خلالها الممثل على عواطفه، كما يقول أيضا برشيد: " أن فقر المؤسسة المسرحية اقتصاديا قد أدى بالمقابل إلى اختصار الممثلين"⁽³⁾، و لكن يبقى هذا التعريف الأخير ناقصا، لأنه ليس بالضرورة فقر المؤسسة المسرحية يؤدي إلى تقلص الممثلين، فالفرديّة تقترن بطبيعة الإنتاج المسرحي فيحددها النص المسرحي أو الإخراج و ليس بطبيعة الحالة الاقتصادية للمؤسسة المسرحية.

يعرف سمير عبد الرحيم الجلي في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية أن المونودراما هي " دراما الممثل الواحد، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ويقدم فيها دورا واحدا يتقمص من خلاله أدوارا مختلفة"⁽⁴⁾، ولكن من خلال التدقيق في هذا التعريف نجد بعض الاضطراب و الخلط في المفاهيم فهناك

تعبيرين، الأول هو الممثل الواحد، أما التعبير الثاني هو الشخصية الواحدة، معنى ذلك أن ممثل واحدا يقوم بأداء شخصية واحدة في العمل المسرحي، و يرد في ماهية التعريف أن الممثل في المونودراما يقدم دورا واحدا أو يتقمص أدوارا مختلفة، فالتقمص في فن التمثيل معناه أداء دور واحد، أي الدور الأصلي و الأساسي للممثل، أما الأدوار المختلفة فالقصد بها هنا استحضار و محاكاة شخصيات أخرى من خلال مونولوجي درامي، أي أن الممثل في المونودراما يلبس وينغمس في أداء شخصية واحدة ثم يدخل في صراعات داخلية من خلال أداء شخصيات أخرى لتكون المسرحية متكاملة العناصر، حيث تكون هذه الشخصيات أقل عمقا وأقل إيهاما عن الشخصية الأساسية.

كما يرد في الموسوعة المسرحية الروسية أن المونودراما " تطلق على تلك المسرحيات المبنية على نوع المونولوج الدرامي يؤديها ممثل واحد"⁽⁵⁾، و هذا ما يؤكد التعريف السابق بأن المونودراما يؤديها ممثل واحد عن طريق أداء شخصية واحدة وإدخال مونولوجات لبيان الشخصيات الأخرى.

كما يربط البعض المونودراما بالميلودراما حيث نجد في Oxford Companion أن " في بعض الأحيان تسمى المونودراما بالميلودراما حيث ترافقها موسيقى، هذه المقطوعة القصيرة

الفردية لمثل واحد أو لمثلة واحدة مستندة بشخص صامتة أو بكروس، تبلورت في ألمانيا بين 1773-1780 بواسطة الممثل برانديز⁽⁶⁾، و لكن من الغريب أن يربط التعريفان مع بعض، وتكون الميلودراما رديفة للمونودراما، فهناك بون شاسع بينهما من حيث الشكل و المضمون الدرامي، فالميلودراما تعتمد على المبالغة الكبيرة في المشاعر و الإفراط في العنف، كما تعطينا دائما تلك النهاية السعيدة للبطل، و بالرغم من وجود بعض النقاط المشتركة و إن كانت منعدمة و لا تكاد تذكر، إلا أن التعريف لم يتطرق للمونودراما من حيث تطورها الفني والفكري.

كما أننا نجد فرقا بين عبارتي الشخصية الواحدة والممثل الواحد حيث نجد مسرحيات متعددة الشخصيات ولكن يؤديها ممثل واحد، و هذا ما يسمى ب Monopolylogue التمثيلية المتعددة الأدوار، وحيدة الممثل و هي " تمثيلية يقوم فيها ممثل واحد بجميع الأدوار"⁽⁷⁾، أو كما يعرفها الجلي بأنها " التمثيلية المتعددة الأدوار التي يؤديها الممثل نفسه"⁽⁸⁾، من هذين التعريفين نستخلص أن الممثل بإمكانه تجسيد مسرحية كاملة متعددة الشخصيات وحده، كما يتحكم الإخراج المسرحي في كيفية أداء هذه الشخصيات، فقد يستعين الممثل بأقنعة أو تتعدد الأزياء و يتنوع المكياج، و هذا كله من أجل التمييز بين الشخصية الأساسية والشخصيات الأخرى، وإعطاء لكل

واحدة منها - الشخصية - بعدها النفسي والاجتماعي و الفيزيولوجي حيث قدم " الفنان سعد يونس وحده مسرحية جلجامش التي أعدها من النص الاصيلي للملحمة، فقد قام منفردا بتجسيد شخصيات الملحمة (جلجامش - أنكي دو - البغي - خبابا... الخ) مستخدما أزياء متعددة و أقنعة مختلفة تمثل شخصيات الملحمة"⁽⁹⁾، وهذا يؤكد ما جاء سابقا بأن الممثل باستطاعته تجسيد مسرحية كاملة بمفرده، حيث يتبين الفرق واضحا بين الممثل الواحد والشخصية الواحدة من حيث الأداء، لأننا نجد في بعض الأحيان مسرحية كتبت بشخصية واحدة و لكن يؤديها ممثلان أو أكثر، و ذلك للضرورة الإخراجية، و لإعطاء مجموعة من الكيانات التشخيصية التي تعبر عن الأجزاء المنشطة للشخصية المونودرامية.

فالمونودراما بوصفها شكلا دراميا و أدبيا فهي تقترب من الممثل الواحد الذي يمكنه أن يؤدي أكثر من شخصية، فهو يستطيع على سبيل المثال أن يؤدي مسرحية (هاملت) بكاملها وحده، و لكن وفقا لقدراته و مهاراته الأدائية و الرسم الإخراجي. كما أن التعاريف السابقة أهملت الجوهر السيكولوجي و الفلسفي للشخصية المونودرامية و كذلك للنص الدرامي الذي يرتبط بعزلة الشخصية، فقد فصلت هته التعريفات بين الشكل الفني للمونودراما أي أحادية الشخصية و إنفراديتها في مساحة النص الدرامي، وبين ذلك المعزل

الفلسفي (الاغتراب) للشخصية المونودرامية، فهو يدفع هذه الشخصية إلى العزلة و التوحد و الانفصال غالبا عن الشخصيات الأخرى.

كما نجد خلطا بين مصطلح المونودراما و المونولوج فهما مختلفان، و هذا ما تشرحه الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannia و هو " حديث مطول لشخصية مسرحية، فالمونولوج الدرامي Dramatic Monologue هو أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى في المسرحية، بينما المناجاة Soliloquy هي نوع من المونولوج الذي يقوله الممثل للجمهور مباشرة، أو يفصح عن أفكاره و ما يجول بداخله بصوت مسموع حيث يكون وحيدا أو حين يكون بقية الممثلين صامتين" ⁽¹⁰⁾، فالمونودراما نوع مستقل من أنواع المسرح، بينما المونولوج هو جزء من المسرحية، لذا يصح للمونودراما أن تمتلك خصائص و نظريات خاصة، لكنها تبقى عبارة عن تراكيب درامية من المونولوج و المناجاة، حيث تأسست هذه البنية على شكل صراع نفسي يدور داخل شخصية واحدة متعددة المواقف و الأصوات الداخلية لحياة الشخصية المونودرامية نفسها، محمولة على صوت واحد و هو صوت تلك الشخصية نفسها. فالمونودراما بطبيعتها تذهب نحو الدراسة النفسية، فهناك رحلة داخل أعماق النفس، و هو نوع من الإبداع

الدرامي يستعرض مهارة الممثل، و في نفس الوقت يقدم متعة فنية منفردة، فالشخصية تكون محور الأحداث الرئيسية، وتتطرق إلى باقي الأحداث بمونولوجات تعبر عن الوجدان الداخلي.

تتخذ المونودراما بعدا جماعيا و ذلك من خلال صيغة تركيبة واضحة تبعدها عن الطبيعة الفردية التي تتميز بها، فحسب برشيد، إن المونودراما " ليست مسرحا فرديا، لأن الجماعة حاضرة و هي التي يشكلها الجمهور، إذ أن الفرد المتطوع هو جزء من الجماعة، وبالتالي فإنه لا يمكن أن ينفصل عنها ليسبح في الفراغ"⁽¹¹⁾، فهذه الجماعة أي الجمهور تدخل في سباق الممثل أي الشخصية من خلال الإيهام الذي يكون، فتجد نفسها بشخصية الفرد و ما تمثله تلك الشخصية (المفردة).

2- مفهوم الاغتراب:

يرد الاغتراب بوصفه مفردة في معظم اللغات، " فقد اشتقت كلمة alienation الانجليزية، و كلمة aliénation الفرنسية و اللتان تعنيان الاغتراب من الكلمة اللاتينية alienatio و التي تستمد معناها من الفعل اللاتيني alienare بمعنى

ينتقل أو يحول أو يسلم أو يبعد، و هذا الفعل مأخوذ من كلمة لاتينية أخرى هي alienus التي تعني الانتماء إلى الآخر⁽¹²⁾.

كما جاء استخدام كلمة غربة في المعاجم العربية، ففي لسان العرب ورد "غرب أي بعد، و في الحديث أنه أمر بتغريب الزاني، أي نفيه عن البلد الذي وقعت فيه الجناية، و التغرب: البعد"⁽¹³⁾. أما إذا نظرنا إلى الدراسات العربية الحديثة فقد شاع استخدام كلمة الاغتراب للدلالة على الأثر النفسي والاجتماعي، أكثر من مجرد الانتقال الحسي، فهي في الموسوعة الاجتماعية تدل على "ضياع المرء وغرفته عن ذات النفس أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه، أو عن الهيمنة على العمليات الاجتماعية و الاقتصادية"⁽¹⁴⁾.

و هذا ما يؤكد السياق النفسي و الاجتماعي حيث إن الاغتراب "يتعلق بما يصيب الفرد من اضطرابات عقلية ونفسية أو غياب للوعي أو ما يستشعره الإنسان من غربة في المجتمع، ناتجة عن ترهل علاقته بالآخرين"⁽¹⁵⁾، فالجانين النفسي والاجتماعي في غالب الأحيان لا ينفصلان عن بعضهما، "حيث إن الاضطرابات النفسية و العقلية للفرد قد تبدو أثرا من أثر نبذ المجتمع له أو تجاهله أو تهميشه و عدم شعوره بالانتماء إليهم"⁽¹⁶⁾، فالجانب النفسي هو المتعلق بالاضطرابات الشخصية وعلاقتها بالموضوع، و وفق هذا يحيا الإنسان حياته.

وقد ظهرت في العصر الحديث تباينات في استخدام معنى الاغتراب، و ذلك ناتج لتعدد النظريات الفلسفية.

فدرس أصحاب النظرية المثالية الألمانية الاغتراب من الجانب الفلسفي الميتافيزيقي، و من أبرز أصحاب هذه النظرية كانط kant (1724-1804)، حيث طرح العديد من التساؤلات و لعل أبرزها: " هل يمكن أن يصل العقل إلى قوانين عامة تمكنه من التحكم في الواقع و تنظيمه؟....وقد انتهى كانط إلى أن ثمة هوة مخفية بين الأشياء و الموضوعات، والواقع من جهة، و العقل الإنساني من جهة أخرى، و لأن الموضوعات الخارجية أصبحت مستقلة عن العقل، فهو عاجز عن السيطرة عليها، على الرغم من أنها من إنتاجه و إبداعه"⁽¹⁷⁾، فالشعور بالاغتراب يأتي من انعدام العقل على الموضوعات التي ينتجها.

تعتبر نظرية العقد الاجتماعي المصدر الفلسفي الرئيسي الذي استخدم مفهوم الاغتراب و ذلك قبل هيجل، حيث: "تقوم هذه النظرية على مبدأ تعاقدي (التنازل أو التخلي)، فتنشأ عملية تعاقد بين الأفراد (الطرف الأول) و سلطة (الطرف الثاني)، يتنازل الأفراد في المجتمع المدني عن بعض أو كل حقوقهم الطبيعية - مثل حريتهم في أخذ حقوقهم و القصاص من يعتدي عليهم كما كان حاصلًا في المجتمع الإقطاعي - ، بحيث يوكل هذه المهمات للسلطة أو الجماعات السياسية، مقابل حصول الأفراد على النظام والأمن و الحرية والمساواة، ففكرة 'العقد' التي تنص على تنازل الأفراد عن بعض حقوقهم الطبيعية للسلطة هي في أصلها قائمة على

الاغتراب، لكنه اغتراب طوعي بإرادة الإنسان، لأن فيها حفظ أمنه، و حرّيته من خلال السلطة، و يرى توماس هوبز Hibbes (1679-1588) أن هناك نزعة فطرية للعدوان عند الإنسان تصارعها نزعته للعيش في رفاهية و سلام، فيتوجب أن يتنازل الفرد عن هذه الخصائص الجوهرية إلى الجماعة السياسية فتكون بالتالي أحكامها ملزمة⁽¹⁸⁾، إن أصحاب هذه النظرية يعطون الاغتراب إطار الفلسفة السياسية، بمعنى آخر المواطن و السلطة فهما قطبي الصراع في المجتمعات المدنية الحديثة التي يشترط في قيامها التوافق بين الطرفين، فالإخلال ببند هذا الاتفاق قد يؤدي إلى استلاب الحرية، و ضياع الأمن و التهديد في المجتمع.

كما ناقش ماركس Marx (1883-1818) فكرة الاغتراب، فقد تطرق إلى العقل المغترّب و فلسفته التأملية و نقلها إلى نظرة اقتصادية تاريخية، فماركس " يشدد على أن حياة الإنسان السوية مرهونة بوجود عنصرين جوهريين هما: الوجود برفقة الآخرين، و الحياة الحسية للأفراد، أي إشباع وإمتاع الحواس"⁽¹⁹⁾، فالعمل من وجهة ماركس يبدو غريباً عندما لا يعكس شخصية العامل و اهتماماته، فيقع هذا العمل تحت إرادة و سيطرة شخص آخر (صاحب الرأسمال، أو السوق)، وهذا ما يعرف بالتسليم عند هيجل أي تسليم طاقة الفرد للآخر، فيحدث انفصال بين عمل الإنسان الذي يمنحه وقته وطاقته مما

يشعره بعدم الانتماء إلى هذا العمل، و يتمنى الخلاص منه متى أتاحت له الفرصة.

أما هيجل فقد استخدم مصطلح الاغتراب استخداما مزدوجا، أحدهما سلبي بمعنى الانفصال و الثاني إيجابي بمعنى التسليم "و يقصد بالمعنى الأول أن الفرد لديه انتماء فوري وتلقائي للإتحاد بما يسميه البنية الاجتماعية، و لكن هناك ظروفًا و صراعات توقف من اندماج الفرد العفوي إلى البنية الاجتماعية.... مما يجعل له وجودا مستقلا و على الرغم من ايجابية هذا الاستقلال لتحقيق الطبيعة الجوهرية للفرد، إلا أن الاستغراق في الاستقلال الذاتي على البنية الاجتماعية قد يؤدي إلى وجود تنافر حياله، و بالتالي الانفصال عنها.... حيث ينظر لها على أنها شيء مستقل و غريب عن ذاته، فبنشأ بذلك ما يعرف بالاغتراب بمعناه السلبي"⁽²⁰⁾، فالشعور بالاغتراب يأتي من توحيد الذات و انفصالها على نحو كلي عن البنية الاجتماعية.

3-الدراما و الاغتراب:

هناك تساؤل مهم لا بد من طرحه وهو، هل يعتبر الاغتراب حالة مرضية؟ إذا اعتبرناه كذلك فسيكون من الصعب تحديد الإنسان السوي في العصر الحديث، لأن الاغتراب أصبح فيه السمة الجوهرية لكل وجود إنساني، فانعكاس شعور الإنسان

بالاغتراب من خلال إرهاباته الفنية و العلمية و الفكرية،
أحاله إلى غربة تحاصره عبر مختلف النشاطات، فكان توجه
الإنسان نحو النشاط الفني محاولا التواصل مع الطبيعة و التكيف
معها، "فمعظم الفنانين هم شديدي الغربة كدافنشي و مايكل
أنجيلو و رينوار و دوستوفسكي على سبيل المثال، و ذلك
بسبب طبيعة الفنان الانعزالية"⁽²¹⁾، نتيجة عدم رغبة الفنان في
التواصل مع الآخرين و البنية الاجتماعية التي تمثل العقل
المتوضع المغترب عنه. فالفن هو عبارة عن صيغة من أجل
التواصل و تكيف الإنسان مع الطبيعة.

وجد الإنسان من ابتكار الدراما منفذا يوجه له الاغتراب،
فكانت كتابات أسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس زاخرة
بالشخصيات المغتربة عن ذاتها أو عن ماضيها، فتعتبر شخصية
أوديب التجسيد الحقيقي لنموذج الاغتراب في انفصاله عن
ذاته و عن ماضيه و عن جوهره و حتى عن الآخرين، أما عند
شكسبير فنجد اغتراب هاملت هو الاغتراب الأعظم الذي
يعبر عن اغتراب الإنسان في هذا العصر، فهاملت و أوديب
يمثلان صورة حية للاغتراب ف"مسرحية هاملت تقدم كافة
الأشكال التي يعتقد بوجودها للاغتراب بصورة تقريبية،
فهاملت ينظر إلى نفسه و رفاقه و المجتمع الذي يعيش فيه بنوع
من المقت، ووجدت أجيال من القراء أن حالته تنطبق عليه"⁽²²⁾،
فاغتراب الإنسان في عصر شكسبير هو نفسه الاغتراب في

العصر الحالي، ليس من الغريب أن نجد شكسبير يدفع بهاملت إلى العزلة عن محيطه و أقربائه بل على أقرب الناس إليه حبيبته، وكل ذلك من أجل تأكيد حالة الاغتراب التي دفعت هاملت نحو الانفصال عن الآخرين، فاغتراب هاملت من جانب عدم الثقة بالآخرين (أمه و عمه و أصدائه و حبيبته) أدى به إلى الهروب من الذات ومن الآخرين و الانطواء على نفسه وانفراديته و عزلته.

لم يقتصر الاغتراب عند شكسبير في هاملت فقط بل تعداه ليصل إلى مكبث الذي يجمع بين البطولة و الندالة، فيتعد عن وحدته الداخلية و توافقه مع ذاته ليهدم في النهاية نفسه، فشكسبير يجعل من مكبث يعيش غربة تشعرنا بالأسى عليه، فهو يصفه لنا إنسانا مستوحدا منفصلا في ذاته بين الفعل و العمل، فهناك إرادات خارجية تضغط عليه و يحاول التخلص منها، و لكن هي التي تقوده إلى تدمير ذاته المغتربة، ويبين لويس فيوير أن كلمة الاغتراب تستخدم لوصف الطابع الذاتي لتجربة مدمرة للذات، حيث يقرر أن "اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل الحالة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص على التصرف بشكل مدمر للذات"⁽²³⁾.

أما بريخت فقد استخدم الاغتراب لينقل الفعل من الشخصية الدرامية إلى المتفرج، فتقنية التغريب التي استعملها

أدت إلى حدوث اغتراب عند الجمهور، فهو يهدف من خلالها إلى "إبراز الاغتراب من خلال توظيف اجتماعي يحدد وعيا اجتماعيا لدى المتفرج من خلال أيديولوجيا معينة تعالج الاغتراب من زاوية محددة"⁽²⁴⁾، فقد قام بريخت بإزالة الاغتراب وفقا لنظريته الملحمية، من خلال التأثير على المتفرج وإخراجه من عالم الخيال والإيهام، "فالمترج يكتشف اغترابه و يكتشف نفسه كمغترب، وهذا يجعله يتخذ موقفا يهدف إلى التغير و رفع الاغتراب"⁽²⁵⁾، فجوهر الاغتراب عند بريخت هو جعل المؤلف غير مألوف لغرض التحليل و التأمل، فاللاوعي يحقق الاغتراب. فهو يحاول تحقيق التطهير الفكري الذي من شأنه أن يقوده إلى العمل والفعل، من خلال وعي اجتماعي مع ضرورة التغير.

كذلك نجد سارتر وموضوع الإحساس الذي حاول معالجته من خلال مسرحياته، حيث تناول شعور الإنسان "فيصبح العالم منفي لا مفر منه، فقد فيه الإنسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل و هذا الانفصال بين الإنسان و منفاه الاضطرابي بين الممثل و خشبة المسرح، يسبب الإحساس بالعبث"⁽²⁶⁾، فالعبث نوع من أنواع الاغتراب حيث يعطي إحساسا باللاجدوى من الحياة و من الأشياء الموجودة، فيكون الاغتراب بنوعين اغتراب مع النفس و آخر مع الآخرين، فمسرح اللامعقول أو العبث يعزز شرعية الشخصية المستوحدة

أي المونودراما، فهو يتداخل معها في بعض الخصائص، "ولو فحصنا الكثير من أعمال مسرح اللامعقول لوجدناها تنطوي على مواقف مونودرامية خالصة، خاصة بعد أن تكف الشخصيات المسرحية عن التواصل و الحوار الفعلي، مقتصرة على حوارها الذاتي المونولوجي المقطوع عن الآخر"⁽²⁷⁾، فعدم التواصل بين الشخصيات في مسرح العبث و مشاكل الإنسان داخل المجتمع، أرست قواعد لظهور المونودراما الحديثة وتمهيد الطريق لها.

4- اغتراب الشخصية في المونودراما:

تعيش الشخصية المونودرامية حالة من التوحد، و هذا وفقا لمعنى الأحادية (مونو) في المونودراما، فهي تعيش الغربة والاستلاب، حيث يشكل الاغتراب العنصر الأساسي في النص المونودرامي، لأنه يشكل الأزمة الحقيقية و يعطي الصراع مستويات متعددة، فالانفصال و الانعزال الذي يحدث بين الفرد و الأشياء الأخرى أو مع ذاته فتتضح معالمه من خلال طبيعة المكان التي توجد فيه الشخصية المونودرامية. فهذا المكان يحمل دلالات نفسية تجعل منه إطار للغربة فهو ليس مكانا واقعيا، فنجدته ينحصر بين السجن، بيت مهجور، غرفة النوم... الخ فينتج عنه عدم الاندماج النفسي و الفكري بين الشخصية و المجتمع، فغالبا ما تشعر هذه الشخصية بأنها أقل إنسانية "لأنها أخفقت في إقامة نوع من العلاقة الإيجابية مع الآخرين و أحيانا

ذاتها أو بعض ذاتها"⁽²⁸⁾، فالشخصية المونودرامية تحاول تحقيق الذات و الوصول إليها، حيث تحاول تجاوز العجز الذي يرافق البحث عن المثالية أو تحقيق الحلم.

كما يأخذنا الاغتراب في المونودراما إلى انعدام الثقة وعدم القدرة على المواجهة، فهو يدفع بالشخصية إلى العزلة والهروب من الآخرين أو من ذاتها، فانعدام الثقة يولد فقدان الهدف المرجو تحقيقه من الحياة، فتصبح هذه الشخصية غريبة عن العالم، فيخلق في ذاتها عدة تساؤلات فيأتي على لسانها "أن العالم كموضوع للمعرفة هو شيء غريب، أني أقف على مبعده منه، و هو بالنسبة لي آخر، إنني موضع لامبالاته. و لا أشعر بالأمن فيه لأنه لا يتحدث لغة شيء غريب مني، و كلما اقتربت منه يحسم على صعيد معرفي شعرت بالضيا ع في هذا العالم الذي يبدو لي قفرا كآخر، و كآخر فحسب"⁽²⁹⁾، فالشخصية في المونودراما تعيش و تشعر بالضيا ع من خلال محاكاة الواقع بأحداثه، فكلمة اغتراب تصف لنا حال الذات المدمرة حسب لويس فيوير، فهو يرى أن "اصطلاح الاغتراب يستخدم لنقل السمة الانفعالية التي تصاحب أي سلوك يجبر الشخص في إطاره على التصرف بشكل مدمر للذات"⁽³⁰⁾، فالشعور بالاغتراب هو السمة الانفعالية التي تغلب على حديث و هذيان و سلوك الشخصية المونودرامية، إذ تعترف من خلال تجربتها و محاكمتها للذات و الوقائع بأنها تصرفت بما يفضي بها من أجل تعذيب و تدمير ذاتها.

استعمل الاغتراب بمختلف أنواعه في المونودراما، و لكن يبقى الاغتراب الجماعي هو الأكثر تداولاً في النصوص الحديثة كالتى كتبها تشيخوف و بريخت و سترند بيرج، و كذلك استعمل الاغتراب السياسي خاصة عند العرب "وهنا نشير إلى التجربة المونودرامية الرائدة للكاتب الفلسطيني الشاعر توفيق فياض في مسرحية -بيت الجنون- ومسرحية -الناس و الحجارة- لعبد الكريم برشيد، ومسرحيات المغربي عبد الحق الزروالي" (31).

كما يحاور الاغتراب الجنون لاعتباره أهم المراحل للوصول إلى الانعزال و الانفصال عن الحياة، لتشكيل الشخصية عالمها الخاص المنغلق، فيعطي جمالا تعبيريا تفجر من خلاله هذه الشخصية الطاقة الكامنة بداخلها، و كان عنصر الجنون حاضرا في المسرح منذ الدراما الإغريقية، فهو يكشف عن القيمة النفسية و الفكرية، و يعبر عن الصراعات الداخلية و الخارجية، كما كان واضحا في جنون أوليفيا والملك لير وكاليجولا، حتى ادعاء هاملت للجنون كان وسيلة للدفاع وصراع الآخرين، "فالكلام الحقيقي المنطوق للمجنون، هو في تضاعيفه سمات اجتماعية، تاريخية، لكنها محتجبة، باحتجاب العقل متعثرة، وقل متشظية بفعل غياب النظام المنسق بين الكلام، و بين مرجعيته اللغوية الاجتماعية من جهة، والتاريخي الذي يستقبل الرسالة من جهة أخرى" (32).

فيعتبر الجنون و ما يحمله من طاقة تعبيرية و مميزات جمالية مشروعا للشخصية المونودرامية المغتربة، فالمونودراما تعتمد على السرد و المونولوج للبوح عن الحقائق الداخلية، "فالسمة الرئيسية الفاعلة للمجنون في المساردة، هي أنه صاحب كلمة و بلاغ، و الجنون ذاته حالة تتيح قولاً، و تهىء لكلام يشير إلى الحقائق و يكشف المغيب و المستور، بينما يهبط الصمت في بزوغ العقل"⁽³³⁾، فالموقف السلبي للجنون هو الانسحاب من العالم الخارجي احتجاجاً لما يحدث فيه إرادياً و لا إرادياً، حيث يجعل من المونودراما قائمة بذاتها، وذلك يجعل الشخصية المونودرامية المستوحدة تتمركز حول ذاتها المنفصلة عن الآخرين، ف"لكلمة المجنون تأثيراً تحويلياً سحرياً مباشراً على الأشخاص و مواقفهم، بل وعلى الطبيعة"⁽³⁴⁾، فالمونودراما هي الوعاء الدرامي الأمثل والأعمق لاحتواء صوت المجنون الاغترابي الناطق بالمضمّر، والمعبرة عن الذات المغتربة المقموعة و المستلبة.

قائمة المصادر و المراجع:

- 1- د. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، دراسة في تحديد و تحديث المصطلح، إصدار دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط1، 2012، ص24.
- 2- عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة القلم، بغداد، ع1، 1982، ص86.
- 3- المرجع نفسه، ص85.
- 4- الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة و النشر، 1993، ص86.
- 5- ب.أ.ماركوف، الموسوعة المسرحية، موسكو، 1964، ص906.
- 6-Hartnoll.Phyllis.sd.The Oxford Companion to the Theatre(London . Oxford Univesity Press.
- 7- وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، لبنان، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص330.
- 8- الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، مصدر سابق، ص86.
- 9- د. حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق ص27.
- 10- www.britannica.com
- 11- عبد الكريم برشيد، مقابلة صحفية، مجلة الرولة، قطر، ع4، شتاء 1985، ص68.
- 12- رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1993، ص31، 32.
- 13- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1993 -غرب-، ص639.
- 14- مان ميشيل، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل الهواري، سعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح، 1994، ص47، 48.
- 15- رجب محمود، الاغتراب، سيرة المصطلح، مرجع سابق، ص36.
- 16- المرجع نفسه، ص36.
- 17- المرجع نفسه، ص91، 92.
- 18- اسكندر نيل، الاغتراب و أزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988، ص48، 49.

- 19- شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر، كامل يوسف حسين، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980، ص131
- 20- المرجع نفسه، ص102، 105
- 21- د.حسن علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص114.
- 22- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص32
- 23- المرجع نفسه، ص61
- 24- حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية و التطبيق، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص150.
- 25- المرجع نفسه، ص17
- 26- نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه و جذوره و أعلامه، في مسرح العبث، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف و النشر، المطبعة الثقافية، 1970، ص398.
- 27- فاضل ثامر، مونودراما لعبة الشاطر (تعقيب نقدي) في أحمد فياض المفرجي، مهرجان بغداد للمسرح العربي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1991، ص209.
- 28- المرجع نفسه، ص209
- 29- شاخت، الاغتراب، مرجع سابق، ص260
- 30- المرجع نفسه ، ص61
- 31- د.حسين علي هارف، فلسفة المونودراما و تأريخها، مرجع سابق، ص126
- 32- محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، لندن-قبرص، الرئيس للكتاب و النشر، 1993، ص69
- 33- المرجع نفسه، ص74
- 34- المرجع نفسه، ص80