الرمز في المونودراما الجنوب أفريقية المُعاصِر مشاهدةٌ لعرض "حول النار"

د/ محمد علاء الخطيب
مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

المستخلص:

هدفت الدراسة الحالية التعرف على كيفية توظيف الرمز في المونودراما الأفريقية المعاصرة، وذلك بالاعتماد على عينة متمثلة في العرض المسرحي "حول النار"، والذي يعد أحد العروض المونودرامية الأفريقية المعاصرة، القائمة على قصيدة شعرية راقصة، مما ساعد في توظيف الرمز بصورة كبيرة، خاصة لتمسك العرض بالعديد من السمات التقليدية في المسرح الأفريقي، والتي تقوم على العديد من الرموز، بجانب اهتمامه بدمج الرقص والغناء في نسيج العروض المسرحية، وقد اعتمد الباحث على المنهج السيميائي، نظرًا لقدرته على إنتاج المعاني عبر العلامات والرموز داخل العرض المسرحي، وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أبرزها:

١. تعدد أنماط الرمز التي ظهرت في عرض "حول النار" بين الرموز التوليدية والطبيعة.
٢. ساعد الاعتماد على الرمز في تعزيز سمات المونودراما.
٣. الاعتماد على الجوقة لم يُفقد الشكل المونودرامي قيمته الأساسية في تعزيز وحدانية الشخصية الرئيسة.

الكلمات المفتاحية : الرمز، المونودراما، جنوب أفريقيا، المعاصرة، حول النار.

The Symbol in Contemporary South African Drama Monologue Watching Around the Fire

Abstract:

The current study aimed to identify how symbols are employed in contemporary African monodrama, relying on a sample represented by the theatrical performance "Around the Fire", which is one of the contemporary African monodrama performances, based on a dance poem, which helped in employing symbols to a large extent, especially since the performance adheres to many traditional features in

African theater, which are based on many symbols, in addition to its interest in integrating dance and singing into the fabric of theatrical performances. The researcher relied on the semiotic approach, due to its ability to produce meanings through signs and symbols within the theatrical performance, and the study reached several results, the most prominent of which are:

1. The multiple symbolic patterns that appeared in the play "Around the Fire" between generative and natural symbols.
2. The reliance on symbols helped reinforce the features of the monodrama.
3. The reliance on the chorus did not detract from the monodrama's essential value in reinforcing the singularity of the main character.

Keywords: Symbol, monodrama, South Africa, contemporary, around the fire.

المُقدِّمَة

استخدام الرمز في العروض المسرحية أداةً فعَّالةً تُعزز عمقَ ومعنى العمل المسرحي؛ مما يسمح باستكشافٍ ثريٍّ للموضوعات والانفعالات يتجاوز حدود الكلام المنطوق في بعض الأحيان، فسواء أكان الرمز كائنًا ماديًّا أم فعلًا دراميًّا، يمكن أن يشكِّل جسرًا دراميًّا بين وعي المُتلقِّي ووعي القائمين على العرض، مصدرًا للجمهور وفهمًا أعمق لعوالم الشخصيات الداخلية والسياق المجتمعي أو الثقافي الأوسع؛ خاصةً في عملية السرد القصصي.

ولأن المسرح الأفريقي واحدٌ من المسارح المُتجذِّرة بعمقٍ في التقاليد الثقافية، القائمة على السرد القصصي، فنجد أن الرمز يُعدُّ لاعبًا محوريًّا في الأعمال الأفريقية بصورة عامة. فالرمزية في المسرح الأفريقي تُعدُّ واحدةً من أساليب التعبير الأساسية، والتي اعتمد عليها المسرح الأفريقي منذ بدايته، وقد تتخذ الرمزية أشكالًا متباينةً وفقًا للتاريخ الثقافي، فلكل طائفة اجتماعية طابَع وروح خاصة، فعلى سبيل المثال نجد بعض الجماعات تستخدم الأقنعة لتبرز معاني مُحدَّدة وتلقي عليها الضوء. **(شلش، ١٩٩٣، ٢٣ – ٢٤).**

وهو ما حافظ عليه المسرح الجنوب أفريقي المعاصر، ولا سيَّما الشكل المونودامي، الذي يركِّز في الأساس على محاولة اكتشاف ذاتيَّة الإنسان، وصراعاته الدائمة مع عزلته ومع المجتمع؛ نتيجةً لما مرَّ به من مراحل متعاقبة من التقلبات النفسية والاجتماعية في المجتمع الجنوب أفريقي، مما يوفر مساحة كبيرة من التبرير للاعتماد على الرمز في الطرح الدرامي؛ لما يملك الرمز من قدرات على إتاحة الفرصة أمام الممثل المنفرد لتجسيد مستويات دلالية متعددة، وإبراز العواطف الدفينة، بالإضافة إلى مُناسَبة الرمز لبساطة الشكل المونودرامي.

ويُعدُّ عرض "حول النار" واحدًا من العروض الأفريقية المعاصرة، الذي يندرج تحت في إطارٍ مونودرامي، وهو عرض تم تقديمه مرتين؛ الأولى كانت عام ٢٠١٦م، بينما الثانية كانت عام ٢٠١٨، وذلك من خلال المحافظة على جوهر القصـــة، مع محاولة التكثيف الدرامي، بالاعتماد بصـــورة مباشـــرة على الترميز، الذي ظهر متوافقًا بصورة كبيرة مع التوجُّه التجريبي الذي قام عليه العرض.

مشكلة الدراسة:

المســـرح الجنوب أفريقي يُعدُّ واحدًا من المســـارح المتنوعة بصـــورة كبيرة؛ خاصـــةً في مرحلة ما بعد الكولونيالية، فهو مسـرحٌ مُعتدٌّ بتقاليده العريقة والمنبثقة من الثقافة الأفريقية القديمة والمتغلغلة داخل العديد من المجتمعات الأفريقية، فقد مرَّ بالعديد من التقلُّبات التاريخية الاســتعمارية، ومن أبرز الســمات التي ترتبط به استناده إلى الرمز فيما يطرحه من قضايا بصورة درامية.

وعلى الرغم من عدم سطوع الشكل الفني لـ"المونودراما الجنوب أفريقية" على ساحات المُلتقَيات المسرحية العالمية – في حدود علم الباحث – كغيرها من الأشكال المسرحية – خاصةً الراقصة والموسيقية – فإنَّ لجوء المونودراما الجنوب أفريقية إلى الرمز كوســيلة دراميَّة فعَّالة، كان دافعًا للباحث لدراســة المونودراما الجنوب أفريقيـة بـالاعتمـاد على عرض "حول النـار"؛ كونـه من العروض المونودراميَّة البـارزة في المســـرح الجنوب أفريقي، ودراسته قد يسفر عنها العديد من النتائج التي قد تفسر العديد من مظاهر الفرجة في المسرح الأفريقي بصورة عامة، والمسرح الجنوب أفريقي بصورة خاصة؛ من ثَمَّ يتبلور التساؤل الرئيس للدراسة في: **كيف وُظِّفَ الرمز في المونودراما الجنوب أفريقية المعاصرة بالتطبيق على عرض "حول النار"؟**

تساؤلات الدراسة:

١- ما أنماطُ الرمز التي ظهرت في العرض عيِّنة الدراسة؟
٢- هل ساعد الرمز في تعزيز سمات المونودراما؟
٣- ما مصادرُ استلهام الرمز في العرض عينة الدراسة؟
٤- ما أبرزُ القضايا التي تناولها العرض عينة الدراسة؟

أهداف الدراسة:

١- التعرُّف إلى أنماط الرمز التي ظهرت في العرض عيِّنة الدراسة.

٢- التعرف إلى تأثير الرمز على سمات المونودراما.

٣- التعرف إلى مصادر استلهام الرمز في العرض عينة الدراسة

٤- التعرف إلى أبرز القضايا التي طرحها العرض عينة الدراسة من خلال الرمز.

مصطلحات الدراسة:

أولًا: الرمز

لُغَويًّا: "هو كل ما أشرتُ إليه مما يبانُ بلفظٍ بأيّ شيءٍ أشرت إليه بيدٍ أو بعين، أو تحريكٍ خَفيٍّ لِلّسان كالهمس". **(ابن منظور، ٢٠٠٨، ٢٢٣)**

اصطلاحًا: "علامة تدل على معنًى له وجود قائم بذاته، فتمثله وتحلُّ محلَّه، وقد يُستخدم الرمز بقصد الإيجاز، أو يوضع محل الصوت المنطوق". **(عمر، ٢٠٠٨، ٩٤١)**

إجرائيًّا: الرَّمز هو عنصر تعبيري يُستخدم لتمثيل فكرة أو حالة نفسية أو قيمة معنوية بطريقة غير مُباشِرة، بحيث يتجاوز المعنى الحرفي، ويُحيل وعي المُتلقِّي إلى دلالاتٍ أعمَق تُثري التجربة الفنية في العرض المسرحي، فاتحًا بذلك مجالًا واسعًا من التأويل.

ثانيًا: المونودراما

لُغَويًّا: لا يوجد للمونودراما تعريفٌ لُغويٌّ عربيّ، حيث إنها كلمة يونانية الأصل، فهي مكوَّنة من جزءَيْن: الأول: "مونو" (μόνος) بمعنى: واحد، والثاني: "دراما" (δρᾶμα) بمعنى: فِعْل أو حَدَث.

اصطلاحًا: "هي مسرحية يؤديها ممثلٌ منفرد – بإمكانه تأدية عدة أدوار – وتركِّز المسرحية على وجه شخص واحد نتقصَّى حوافزه الحميمة، الذاتية أو الغنائية". **(بافي، ٢٠١٥، ٣٤٣)**

إجرائيًّا: هي صيغة مسرحية قديمة تُبنَى بصورةٍ كاملةٍ على وجود ممثل واحد فقط، يتولى الفعل الدرامي كاملًا وينقل التجارب الشعورية بصورة أغلبها سردية، معتمدًا في ذلك على عناصر العرض المسرحي الطبيعية، مع مراعاة بساطتها، مع إمكانية ظهور ممثلين آخرين، دون التداخُل الفعلي في الحدث الدرامي الرئيس.

أهمية الدراسة:

ترجع أهمية الدراسة في إلقاء الضوء على الرمز ودلالاته المنبثقة من المونودراما الأفريقية المعاصرة؛ كَوْن الرمز واحدًا من الأدوات الأدبية والفنية القوية، التي تُضفي عمقًا للعمل الفني والأدبي، كما تعطي مساحة كبيرة من حرية التعبير للمخرج والممثلين، والاعتماد على الرمز في المسرح الأفريقي يُعدُّ واحدًا من التقنيَّات الأساسية؛ كون المسرح الأفريقي المعاصر يتضمَّن جانبًا احتجاجيًّا وإصلاحيًّا لا يُستهان به.

علاوةً على أن الاعتماد على الرمز في العروض المونودرامية، يُعدُّ متناسبًا إلى حَدٍّ كبير، ويُسهم في تعزيز وإبراز السمات الفنية للمونودراما، ويساعد في إضفاء طابَع البساطة الذي تتميز به المونودراما؛ لذا فدراسة الرمز في المونودراما الأفريقية المعاصرة قد تكون لها أثر عظيم في إثراء المجال الأدبي والنقد المسرحي.

حدود الدراسة:

أولًا: الحدود الموضوعية: تتمثل في الرمز في العرض المسرحي "حول النار" للمخرج "نولان أفريقيا"، الذي تم عرضه في عام ٢٠١٨م.

ثانيًا: الحدود المكانية: جمهورية مصر العربية.

ثالثًا: الحدود الزمنية: تم إجراء الدراسة الحالية في عام ٢٠٢٤م.

الدراسات السابقة:

١- دراسة زيدان **(زيدان، ٢٠١٣م):** هدفت الدراسة إلى التعرُّف إلى كيفية توظيف الرمز الفني في البنية الدرامية في مسرحية "البَطَّة البريَّة" لـ "هنريك لإبسن، معتمدةً في ذلك على المنهج الوَصْفي التحليلي؛ لتتوصل إلى عدة نتائج منها أن الرمز كان ذا أثرٍ فعَّال، ومدًى درامي ممتد على طول النص المسرحي، فالرمز لدى "إبسن" تغلغل داخل الشخصية نفسها، وشكَّل ظروفها النفسية.

٢- دراسة أمين **(أمين، ٢٠١٦م):** سعت الدراسة إلى التعرُّف إلى ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، معتمدةً على كُلٍّ من المنهجين: الوصفي التحليلي والسيميائي، وتوصلت الدراسة إلى عدد من

النتائج؛ من أبرزها: اعتماد المونودراما على السرد بصورة كبيرة، وأن النص المونودرامي لا يختلف بصورة كبيرة عن النص المسرحي التقليدي من حيث البنية الدرامية.

٣- دراسة حسين **(حسين، ٢٠٢٠م)**: سعت الدراسة إلى الكشف عن الاشتغال مع الرموز من قِبَل المخرج "سامي عبد الحميد" في عرض "عُطَيْل في المطبخ"، معتمدةً في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي، وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ أبرزها أن الرمز أسهم في إبراز قدرة المخرج ووعيه وثقافته في تحويل مضامين الأشكال واستخراج صياغات جديدة في المضمون والدلالات داخل العمل الفني المسرحي.

٤- دراسة عطية **(عطية، ٢٠٢٠م)**: هدفت الدراسة إلى التعرُّف إلى الدلالات الرمزية في مسرحية "عودة الأقصى" كنموذج من المسرح المصري الحديث، وقد اعتمدت في ذلك على المنهج التكاملي، وتوصلت إلى عدة نتائج؛ أبرزها: استطاع الكاتب توظيف الرمز بصورة ملائمة مع جميع عناصر العرض المسرحي، كما جاء الرمز حاملًا لمضامين فكرية متعددة، ساعدت المُتلقِّي على معايشة الحالة التي كانت عليها بطلة المسرحية.

٥- دراسة عطوة **(عطوة، ٢٠٢٢م)**: سعت الدراسة إلى التعرُّف إلى السمات والخصائص الفنية للمونودراما "حديث منور" للكاتب التركي "ابن الرفيق أحمد نوري"، معتمدةً في ذلك على كُلٍّ من المنهجين: المُقارَن والوَصْفي التحليلي، وتوصلت إلى عدد من النتائج؛ كان أهمها أن الدراسة عَدَّت المونودراما أحد الأشكال المسرحية النفسية، الذي يسلط الضوء على التجارب الذاتية ليعبِّر عمَّا يدور بنفس الشخصية.

٦- دراسة الأنصاري **(الأنصاري، ٢٠٢٣م)**: سعت الدراسة إلى الكشف عن توظيف الرمز كلغة ذكاء اجتماعي في بناء نص مسرحية "المُرقَّمُون"، معتمدًا في ذلك على المنهج البنيوي، وتوصلت إلى عدة نتائج؛ أهمها: أن الركائز الأساسية للتحليل البنيوي، وفعَّاليتها في خلق رموز دعمت النص المسرحي، في تكوين صورة حديثة لتوظيف الرمز كأداة لغوية اجتماعية ترتقي بلغة الاتصال.

٧- دراسة فيشا **(فيشا، ٢٠٢٣م)**: سعت الدراسة إلى تسليط الضوء على ظاهرة انهزاميَّة الذات في النص المونودرامي النسائي "صورة ماريا" للكتابة "ليديا شيرمان هوداك"، معتمدةً في ذلك على المنهج البنيوي التكويني، وقد توصل لعدة نتائج؛ من أهمها: أن المونودراما تُعدُّ من أكثر الأجناس المسرحية إفساحًا للذات

الإنسانية للتعبير عن نفسها، وجنوح النص عيّنة الدراسة إلى السرد باعتباره عنصرًا أساسيًّا في استرجاع ما تشظَّى من ذاكرة الشخصية.

٨- دراسة خضر **(خضر، ٢٠٢٤م)**: هدفت الدراسة التعرف إلى الخصائص الفنية والنفسية لأداء الممثل في عروض المونودراما، معتمدةً في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت إلى نتائج جاء؛ أبرزها: أن الإضاءة تُعدُّ واحدًا من العناصر البارزة في رسم معالم الشخصية وانتقالاتها في العرض عينة الدراسة، والصوت كأداة خارجية للممثل له دور محوري في انتقال الممثل من شخصيةٍ إلى أخرى.

٩- دراسة علي **(علي، ٢٠٢٤م)**: سعت الدراسة إلى الوقوف على اشتغالات الرمز في مسرحية "المقهى الزجاجي" لـــ "سعد الله وَنُّوس"، معتمدةً في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة نتائج؛ أهمها: استطاع الرمز في النص (عيّنة الدراسة) التعبير عن الخفايا النفسية للشخصيات، وتمكَّن الكاتب من المزج بين الواقع والرمز.

١٠- دراسة مسيحة **(مسيحة، ٢٠٢٤م)**: هدفت الدراسة إلى التعرُّف إلى كيفية توظيف الكاتب محمود دياب للرمز في مسرحية "الهلافيت"، معتمدةً في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي، وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ من أهمها: أن توظيف الرمز جاء من خلال المكان، الرمز في (عينة الدراسة) له دور في توصيل المعاني للمتلقي، سعى الكاتب (عينة الدراسة) إلى توظيف الرمز لتعرية المجتمع بكل طبقاته.

أوجه الاستفادة من الدراسات السابقة:

- استفادة الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في صياغة مشكلة الدراسة وتساؤلاتها وتحديد منهج الدراسة بصورة دقيقة.
- ساعدت الدراسات السابقة الباحثَ في التأكُّد من توافق العيّنة مع متغيرات الدراسة.
- الدراسات السابقة أعانت الباحث في تحديد مفهوم الرمز وسماته بصورة جيدة.
- أكَّدت الدراسات السابقة على خصوصية المونودراما كشكلٍ مسرحيٍّ تحتاج إلى تعامل بصورة خاصة على مستوى عناصر العرض المسرحي، إلا أنها ليست بالبعيدة عن الشكل المسرحي التقليدي.

الإجراءات المنهجية للدراسة:

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج السيميائي. فالعمل الفني قابلٌ للتأويل في نظر المنهج السيميائي، من إنتاج شخص أو أشخاص عند نقطة محددة من التاريخ الإنساني، لكن في وقت محدد من الخطاب، يعتمد على الإيماءات التأويلية للأفراد الذين يستعملون الشفرات النَّحْويَّة والدلاليَّة والثقافيَّة المتاحة لهم. **(الأطرش، ٢٠٠٠، ١٤٤)**

فالمنهج السيميائي يُعدُّ أحد المناهج الرئيسة التي يعتمد عليها النقَّاد والباحثون في تحليل العروض المسرحية؛ لقدرته على إنتاج المعاني عبرَ العلامات والرموز داخل العرض، الأمر الذي يتناسب مع الهدف العام للدراسة الحالية.

مجتمع العينة :

عروض المونورداما الجنوب أفريقية المتوفرة على منصات الفيديو الرقمية.

عيَّنة الدراسة:

عرض "حول النار"

- تأليف وتمثيل/ "سفوكازي جوناس".
- إخراج/ "نولان أفريقيا"؟
- تاريخ العرض: أغسطس ٢٠١٨م.

مبررات اختيار العينة:

ترجع أسباب أختيار عرض "حول النار" كعينة للدراسة، كونه عرضًا مونودراميًا، يتضمن العديد من الرموز المستلهمه من التراث الثقافي الأفريقي.

الإطار المعرفي للدراسة:

الرمز

الاعتماد على الرمز يُعدُّ واحدًا من الأدوات المهمة التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي، والتي يسعى المخرج إلى تنفيذها وتطويرها وتعظيم أثرها؛ وذلك لقدرة الرمز على تعزيز الدلالات، وتعميق مردود التلقِّي لدى الجمهور؛ خاصة وأن الرمز يتجاوز حدود اللغة المباشرة، ليصبح وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر والمواقف بشكلٍ غير مباشر؛ الأمر الذي يلجأ له العرض المسرحي في الكثير من الأحيان، وذلك على مستوى عناصر العرض المختلفة: (الحوار، والحركة، والإضاءة، والملابس، والديكور).

أما من جهة المُتلقِّي، فالرمز يساعد في فتح آفاق الخيال أمام الجمهور، حيث أنه دائمًا ما يطلب من المتلقي إعمال العقل والسعي للتفسير، من خلال رسم الصور الذهنية داخل العقل؛ مما يصل بذهن المُتلقِّي إلى دلالات الرمز، وعلى الرغم من تطلُّبه التفسير وفكر الشفرات في عقول المتلقين، مما له أثر كبير في إعلاء ذهن المتلقي من ناحية، وامتاعه من ناحيةٍ أخرى، فإنه كذلك يُسهم في نقل قضايا معقدة بصورة مكثفة ومختزلة، دون الاسترسال في الحوار؛ مما يجعل المسرح أداةً مؤثرةً للتعبير عن هموم الإنسان والمجتمع.

ويمتاز الرمز بأنه ليس حكرًا في الاستخدام على مذهب بعينه أو مدرسة فنية محددة، فهو يصلح لمخرجي التيارات كافة؛ لما لديه من قدرة على التعبير عن الأفكار والانفعالات بصورة مكثفة، وفي إطارٍ جماليٍّ بعيدٍ عن المغالاة في العرض المباشر.

أنماط الرمز:

يمكن في البداية تصنيف الرمز من حيث انتشاره، كما صنَّفته "نهاد صُلَيْحة": فالرمز بالنسبة لها، إما رمزٌ جماعيٌّ أو رمزٌ فرديّ، والرمز الجماعي يتمثَّل في كل الرموز التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة، وينتشر في المجتمعات نتيجة لإيمان الأجيال المتلاحقة به، بينما هناك رموز فردية ترتبط بوجدان فرد بعينه، وتنتج عن التجارب الخاصة والشخصية، وترتبط بالحياة اليومية للفرد؛ لما تحويه من مشكلات وعادات، ورؤيته المتفائلة أو المتشائمة للعالم. **(صليحة، ١٩٩٧، ١٦)**

كما أنه يمكن تصنيف الرمز من حيث طبيعته، وتلقِّي أفراد المجتمع له، فالرمز سواء جماعي أم فردي يتصف بصفات محددة، وينبع من أحد مجالات الحياة؛ لذا يمكن تصنيف الرمز إلى:

أولًا: الرمزُ الأُسْطوريُّ

يُقصد بالرمز الأسطوري هو الدلالات الرمزيَّة المرتبطة بـ (الطقوس، والعادات والتقاليد، والشعائر، وأنماط تفكير، وممارسات الشعوب). **(شعبو، ١٩٨٥، ٢٧)**، فالأسطورة هي الرؤية التي ابتكرها الإنسان البدائي لتفسير الحياة والكون والوجود، في محاولةٍ للإجابة عن الأسئلة المُحيِّرة. **(الخليفي، ٢٠١٤، ١٥٥)**

ونجد أن كُلًّا من الرمز والأسطورة يتسقان من حيث سمة الغموض التي تحيط بهما في بداية ظهورهما أمام المُتلقِّي، والذي يزول تدريجيًّا مع إخضاعهما إلى نمط التفسيرات العقلانية والوجدانية، والتي تتعدد بالضرورة على حسب طبيعة المتلقي وثقافته وخلفيته الاجتماعية، فكلاهما يحتاج إلى إجابة ومحاولة فك شفرته. وعلى الرغم من التقدم الحضاري الذي تعيشه المجتمعات، فإنَّ الأسطورة ما زالت لها نصيب ليس بالقليل من نمط حياة الشعوب، تتلاحم مع وجدانهم وعقيدتهم الدينية، وعاداتهم السنوية، فنجد أن الأساطير اليونانية والمصرية القديمة، على سبيل المثال لا الحصر، ما زالت مؤثرة في حياة أفرادها، سواء من حيث التفاؤل والتشاؤم، أم حتى إقامة الشعائر والمناسبات.

وكثيرًا ما يعمد كُتَّاب المسرح إلى الرمز الأسطوري؛ ليتخذوا منه الاستعارات والصور الذهنية، التي يستطيعون إسقاطها على واقعهم المعاصر، وقضاياه التي يعاني منها مجتمعه، ويكون في الوقت ذاته سبيلًا جيدًا للهروب من النقد الرقابي على وجه التحديد.

ثانيًا: الرمز الطبيعي

يلجأ الكاتب كثيرًا إلى الرمز الطبيعي، وذلك لقدرته على صبغه بما يريد من عواطف وتموُّجات تضجُّ بالإيحاءات والإيماءات والإشارات، ليتحول من عنصر بسيط إلى لغة مُكثَّفة ومُحمَّلة بالدلالات الغزيرة؛ مما يضفي عليه نوعًا من الخصوصية الإبداعية والتميُّز. **(الخليفي، ٢٠١٤، ١٥٣)**

فالقمر والشمس والأرض والغروب والشروق والنار والمطر، تُعدُّ جميعًا وغيرها الكثير، رموزًا طبيعية، يستطيع الكاتب في كتابته والمخرج في تنفيذه صبغها بما يرغب من انفعالات؛ بشرط التوافق مع الموقف الدرامي للحدث المسرحي، والحالة الانفعالية للمُؤدِّي، فالقمر قد يكون رمزًا للحب، ورمزًا للغدر، بناءً على الحبكة الدرامية.

ثالثًا: الرمز التاريخي

ترجع أهمية الرمز التاريخي إلى دور التاريخ وتأثيره على الإنســـان، فنحن دائمًا نحتاج لإلقاء نظرات مُتعمِّقة في التاريخ الذي يُعدُّ سِـجلَّ الأحداث والوقائع، التي مرت على الإنسـان عبر العصـور، والتي تتكرر بصورةٍ أو بأخرى مع تعاقب الأزمنة؛ من ثَمَّ يستطيع الإنسان أن يطوِّر من حضارته وثقافته وأفكاره من خلال التاريخ، كما يُمكِّننا التاريخ من فهم هُويّتنا وتعزيز الترابط معها، علاوة على تنمية الوعي النقدي والتحليلي لما يدور حوله من أحداث معاصرة.

ويمكن أن يتمثل الرمز التاريخي في الشـخصـيات أو الأحداث أو الدلالات التاريخية؛ مثل (الفرسـان، والثوَّار، والقادة والملوك، والعلماء، والحضـــارات، والحروب). **(فتوح، ٢٠١٥، ٢٠١)** فتلك الرموز التاريخية تصـبح في سـياق الدراما المسـرحية ذات دلالة معاصـرة تعبِّر عن القضـايا المختلفة، فالملك قد يكون رمزًا تاريخيًّا ذا دلالة مُعبِّرة عن القهر السُّلْطويّ، أو قد يصبح ذا دلالة مُعبِّرة عن عدالة السلطة وحكمتها.

رابعًا: الرمز التراثي

يُعدُّ التراث في حد ذاته واحدًا من المصـطلحات المُعقَّدة والمتشـابكة. فهو يشـمل السـلوك والعادات والقيَم غير المكتوبة، وتراث الإبداعات الفكرية والفنية والأدبية، المكتوبة أو المُسـجَّلة والمرئية والمحفوظة. (خشـبة، ١٩٩٧، ٦٦) فالتراث يعبِّر عن كل ما ورثه المجتمع من موروث فكري، ويؤثر بالضـرورة في حاضـره، وفي تخطيطه للمستقبل.

فالفرد يستقي من تراثه الأقوال والأمثال والحِكَم، وحتى الشخصيات المتعارَف عليها التي قد تكون رموزًا لأشياء كثيرة يصعب البوح بها مباشرةً. **(ترنيفي، ٢٠١٦، ٥٦)** لذا فعملية صياغة التراث بصورة رمزية قادرة على حمل العديد من المعاني والدلالات الدرامية في العرض المسرحي، معتمدًا في الأساس على دلالة الرمز التراثي الأصلي.

خامسًا: الرمز الديني

للعقائد دور مهم في رسم الصور الرمزية في المجتمعات، ففيها يختلط الشعور باللاشعور، وعالَم الأرواح والأحياء. (الجاجي، ٢٠٢٤، ٥٧) فالرمز الديني قادرٌ على أن يشـمل المعتقدات والشـخصـيات المُقدَّسـة،

والكتب السـماوية، والمعجزات الإلهية؛ لذا فالرمز الديني قادر على إضـفاءِ بُعدٍ رُوحانيٍّ مهمّ على العرض المسرحي.

فالرمز الديني من خلال ابتعاده عن سـياقه المقدس وذي المكانة الدينية، قادرٌ على ترسـيخ المعاني الدرامية في نَفْس المتلقي، من خلال وضـعه في قالب دنيوي، يكون فيه الرمز يعاني الاضـطهادَ، أو التردّي في المعاملة، أو السـخرية؛ مما يسـاعد في التأكيد على طبيعة المجتمع واضـمحلاله، أو ابتعاده عن الوازع الديني في بعض الأحيان.

خصائص الرمز:

تنبع دلالات الرمز وجمالياته من اتِّسامه بمجموعة من الخصائص، التي من دونها يكون الرمز منقوصًا في صـورته النهائية، ولا يمتلك القدر الكافي من العمق، الذي يُمكِّنه من تركِ أثرٍ فكريٍّ ووجدانيٍّ كبيرٍ في نفس المُتلقِّي، فكلما تشبَّع الرمز بخصائصه الجيدة، أصبح أقوى تأثيرًا في المتلقي. ومن أهم خصائص الرمز:

١- الإيجاز:

الإيجاز بصـورة عامة واحد من العمليات الجذابة والصـعبة في التحقُّق، فقدرة المبدع على تقديم أفكاره بصـورة جذابة، تتوقَّف بصـورةٍ كبيرةٍ على كونها خالية من الشـوائب غير الضـرورية. فالإيجاز أو التعبير المختصر يُعدُّ واحدً من الدعائم الرئيسة التي تدعم الرمز ليكون قويًّا. **(الجندي، ١٩٥٨، ٢٠)**

صـفة الإيجاز في الرمز تُعدُّ من السـمات المهمة التي تُسـهم في إيصـال الفكرة بدقَّة وفعَّالية، ودون أي شوائب، فهي تتيح للكاتب والمخرج المسرحي التعبير عن المعاني العميقة، التي قد تحتاج إلى الجُمل الحوارية الطويلة، بأقل قدر من الكلمات أو العناصر، كما يساعد الإيجاز على تجنُّب التكرار والإطالة غير الضرورية؛ مما يجعل الرسـالة أكثرَ وضـوحًا وتأثيرًا، علاوة على قدرته على إضـفاءِ بُعدٍ فلسـفيٍّ على الرمز، حيث تفتح المجال لتأويلات متعددة تُثري التجربة الثقافية أو الفنية، غير أن الإيجاز يُبرز قوة الرمز كوسيلة تعبيرية تترك بصمةً طويلةَ الأمَدِ في نفس المتلقي.

٢- الغموض:

البُعْد عن السـطحيَّة والبحث دائمًا عن العمق في المعاني، واحد من السـمات المهمة التي يجب أن تتصف بها الصورة الرمزية، فأحيانًا تسمية الأشياء عند الرمزيين بمُسمَّياتها، قد يُفقد النص الأدبي بعضًا من

جمالياته؛ لذا وُجِدت أهمية توافر الغموض في الرمز. **(عبد الواحد، ٢٠٢٣، ١٨٧)** ولا يُقصد بالغموض أن يكون الرمز غير مفهوم، أو يصعُب التواصُل معه من قِبل المتلقِّين، إنما يُقصد به أن يتطلب فهمه بعضًا من المجهود الذهني من قَبل المتلقي؛ من ثَمَّ تزداد متعة وجماليَّات الرمز.

فالرمز يصبح غامضًا عند يكون صعبًا، وبعيدًا عن الإعجاب السهل السطحي. **(مندور، ١٩٧٩، ١٤٢)** فتضافر صفة الغموض مع غيرها من السمات، تعطي الرمزَ ثقلَهُ وقوةَ تأثيره في نفس المتلقي، وتجعله مقبولًا وغيرَ فَظّ.

٣- الإيحاء:

الإيحاء في الرمز هو وسيلة فنية تُستخدم للتعبير عن معانٍ خفيَّة وغير مباشِرة، حيث يحمل الرمز دلالات تتجاوز معناه الظاهري. ويعتمد الإيحاء على قدرة المتلقي على استنباط المعنى الكامن وراء الرمز من خلال سياق النص أو العمل الفني، ويستخدم الرمزيون الإيحاء لإضفاء عمق على أعمالهم؛ مما يتيح للمتلقي مساحةً للتأمُّل والتفسير الشخصي، وغالبًا ما يرتبط الإيحاء بالعواطف أو الأفكار الفلسفية التي يصعُب التعبير عنها بشكلٍ مباشر.

فالإيحاءُ سمةٌ أساسيَّةٌ للرمز يجب أن يحافظ عليها؛ لإثراء النص أو العرض المسرحي بطبقات متعددة من المعاني. فمجدُ الرمزيَّة قد قام على طاقتها الإيحائية. **(القعود، ٢٠٠٢، ١٠١)** فجزء كبير من المتعة الحِسِّية التي يستشعرها المتلقي من خلال الرمز، يرجع إلى محاولته لتفسيره بناءً على المستوى الثقافي والاجتماعي الذي يحيا به، فيأتي فهمه للنص متسقًا مع مشاعره الإنسانية.

مُبرِّرات الاعتماد على الرمز

بدأ استخدام الرمز في المسرح بشكلٍ بارزٍ مع ظهور حركة الرمزية المسرحية في أواخر القرن التاسع عشر، كردَّةِ فعلٍ ضد الواقعية والطبيعية، وسعت إلى تقديم مسرح يركز على الإيحاء والمعاني الباطنية بدلًا من تصوير الواقع المادي بشكلٍ مباشر. فاستخدام الرمز ازداد مع تطور التجربة المسرحية، حيث لجأ الكُتَّاب المسرحيون إلى توظيف الرمز كحالةٍ من حالات الحداثة في فنون المسرحية. **(التكمة جي، ٢٠٢٣، ١)**

ليتحول الرمز فيما بعد إلى حجر زاوية في الأعمال المسرحية؛ لما لديه من قدرة على تكثيف المعاني، وتعدد الإيحاءات، وما ينتابها من غموض يضفي عمقًا على المعاني في العمل المسرحي. إلا أن من

الضـــروري فهم أن الرمز لا يكون جاهزًا، بل يتم إنتاجه وتوظيفه من خلال العمل المُدمَج به، فكلما اتَّســـق الرمز مع الدراما المســـرحية كان متلاحمًا ومقبولًا للمتلقي؛ لما يمتلك من قدرة على التلاحم مع نســـيج الدراما المسرحية. **(راغب، ١٩٨٧، ٩)**

ارتباط الرمز بالمسرح

ارتبط حضـور الرمز بالسـرح منذ فترةٍ ليسـت بالقليلة. ذلك نتيجة لقدرة الرمز على التعبير عن المعطيات التي صعُب حضورها في المسرح؛ لأسباب دينية أو سياسية أو اجتماعية. **(ثامر، ٢٠١٥، ٣٠)** فظهر الرمز على مستوى كُلٍّ من المسرح العالمي والمسرح العربي، فعلى مستوى المسرح العالمي ظهر الرمز منذ "ثلاثية الأورستية" لـــ "سوفوكليس"، ومسرحيات "ميترلنك" مثل (الطائر الأزرق، وبلبياس وميرلزاند، والعميان)، وكذلك حضـــر الرمز في واقعية "إبســـن" مثل مســـرحية "البطة البرية"، كما ظهر في مســـرحية "طائر البحر" لـ "تشيكوف". **(علي، ٢٠٢٤، ٥٠٩ – ٥١٣)**

أما على مستوى المسرح العربي، فقد ظهر الرمز في مسرحيات "توفيق الحكيم" مثلما نجد في مسرحيات (أهل الكهف، وبجماليون، والملك أوديب)، كما ظهر في أعمال "يوســـف إدريس" المســـرحية مثل (الفرافير، والمهزلة الأرضـيَّة)، كما برز الرمز في المسرح السوري في مسرحية "إطلاق النار من الخلف"، وظهر كذلك في نصـوص "عقلة عرسـان" مثلما حدث في (الشـيخ والطريق، والغرباء، وتحوُّلات عازف الليل)، كذلك الحال لدى "ســـعد الله ونوس" الذي برز لديه الرمز في مســـرحيات: (حفلة سَـــمَر، ومأســـاة بائع الدبس الفقير، والاغتصاب). **(علي، ٢٠٢٤، ٥١٤ – ٥١٩)**

المونودراما

إن المونودراما، أو كما يُطلَق عليه مسـرح الممثل الواحد، واحدة من الأنماط المسـرحية التي على الرغم من اتصـافها بصـفة التجريب بصـورة مسـتمرة، وحصـرها في آفاق الحداثة، فإنَّه في حقيقة الأمر فن مسرحي تعود نشـأته إلى نشـأة المسـرح ذاته. فالمونودراما لا تعني فقط وجود ممثل منفرد على خشـبة المسـرح، فيمكن أن يكون هناك شـخصـياتٌ أخرى بجانبه، سـواء أكانت شـخصـياتٍ صـامتةً أم جوقةً تقوم بمهمة التعليق مثلما كان يحدث قديمًا في عهد "ثيسبيس". **(حسن، ٢٠١٠، ٢٦)**

ويمكن نَسْـب أول تجربة مسـرحية منفردة في الحضـارات القديمة إلى الحضـارة اليونانية القديمة، حيث كانت الاحتفالات الدينية بالإله "ديونسيوس" تأخذ عدة أشكال؛ منها الشكل الغنائي على يد "أُريون الكورنتي" الذي صاغ الأغاني الديثرامبية في صورتها الادبية ونَظَمها وأفاد من ولادتها الفطرية الأولى، وكان يطلب من أحد أفراد الجوقة هو "الاكسـرخوس"، أن يقف في مكانٍ عالٍ ويتلو قصـة الإله ديونسـيوس، ذاكرًا المغامرات العجيبة التي تكبَّدها في نشر ديانته، وكان يتخلل السرد بعض الأبيات الوجدانية والغنائية، وبهذا فإن الاحتفال كان يُقدَّم من خلال جوقة وقائد لها، ويتوزع الحوار والإنشـاد والغناء فيما بينهم ثم حدث تطور آخر في أحد المدن الأتيكية (ايكاريا)، على يد "ثيسـبس" وهو أول الممثلين المسـرحيين. وبهذا فإن ثمَّة تطورًا واضـحًا قد حصل في العرض الاحتفالي في ثلاثة مفاصل: (رئيس الجوقة، الممثل، الشاعر، الجوقة)، ولم يظلَّ العرض على شكله المألوف؛ إذ جعل للمسرحية موضوعها الخاص بها، والمستقل عن الموضوع الديني الأصيل. **(الجلبي، ١٩٩٣، ٧٥١)**

وعند وقوف رجال الدين موقف الضـد منه، اهتدى إلى فكرة العربة، حتى يتنقَّل بين القرى ويعرض فنَّه على الناس ويتربَّح منه، وسواء أكانت عروض "ثيسبس" مُتنقِّلة أم في شكلها القديم، فيمكن اعتباره هو مؤسس العروض ذات الممثل المنفرد التي أُطلق عليها فيما بعد عروض المونودراما، معتمدًا في ذلك على خيمة جانبية يقوم فيها بتغيير ملابسه وأقنعته؛ ليقوم بأداء جميع الشخصيات في العرض، إلا أن ذلك النمط لم يكن هو القاعدة، حيث أن بعض عروضه كانت تعتمد على عددٍ كبيرٍ من الممثلين. **(الجلبي، ١٩٩٣، ٧٥١)**

وعلى الرغم من قِدَم ظهور المونودراما، وتعاقبها في الظهور على مرِّ العصور، فإنَّ المونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل الذي نعرفه الآن إلا إبَّان الحركة الرومانسية في منتصف القرن الثامن عشر، فعلى الرغم من تطوُر المونودراما بصـورة كبيرة خلال عصـر النهضـة، فإنَّ هذا التطور جاء بداعي تفرُّد الأبطال بالمسـرح لفترات طويلة؛ حتى يتمكَّنوا من إبراز قدراتهم التمثيلية وإلقاء خُطَبهم العصماء، إلا أن المونودراما كان تطورها الحقيقي أثناء الحركة الرومانسـية، التي جعلت من المونودراما تنبثق إلى نوعين؛ أحدهما ينخرط مع قضـايا المجتمع، والآخر يركِّز على نفسـية الفرد وما يعانيه من وحدة؛ مما دفع كُتَّاب العَبَث أمثال "بيكيت" يعطون أهمية كبيرة للمونودراما؛ خاصـةً لتوافقها مع الرؤية العبثية للفرد الذي يحيا في عزلةٍ ويأسٍ من الحلول الاجتماعية. **(صليحة، ١٩٩٧، ١٦٥)**

بينما شهدت المونودراما في القرن العشرين تطوُّرًا ملحوظًا، كمدخل تجريبي للمسرح، يهدف إلى التركيز على الفرد كعنصر مركزي في العرض المسرحي، كما ازداد دورها في التعبير عن الصراعات النفسية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان الحديث؛ خاصةً مع تعاقب المدارس الفنية مثل (التعبيرية، والرمزية، والملحمية، والعبثية)، وفي محاولةٍ منها للتمرُّد على جماعية المسرح غير العاكسة عن حالة الفرد في الواقع المَعِيش؛ خاصةً وأن فنَّ المونودراما لا يلتفت إلى عناصر العرض المختلفة بقدر اهتمامه بالشخصية الدرامية، التي تعاني عذاباتٍ نفسيَّةً متراكمة.

خصائص المونودراما

إن المونودراما تستمدُّ خصائصها من كونها فنًّا فريدًا من نوعه بين أشكال المسرح، وله سمات شكلية وداخلية خاصة، تعتمد في الأساس على إمكانات الممثل الإبداعية الكبيرة، وقدرات المخرج في توظيف طاقات الممثل بصورة سليمة لتجسيد ما طرحه الكاتب من قضايا نفسية – في الغالب – على خشبة مسرح فارغة، إلا من الممثل وبعض من عناصر العرض التقليدية. ويمكن تلخيص أهم خصائص المونودراما فيما يلي:

١- الممثل المنفرد:

المونودراما هي مسرحية ترتكز على الشخصية أكثر من ارتكازها على الحبكة، فبطل المونودراما هو المُحرِّك الأساس للأحداث، والمسؤول عن تطوُّرها، وذلك من خلال التقلُّبات المستمرة التي تمرُّ على الشخصية، والتي تجعله قادرًا – بصورةٍ مستمرة – على التعبير عن مجموعة متنوعة من الانفعالات، فبطل المونودراما يحيا في مجموعةٍ من المواقف المتباينة فوق خشبة المسرح؛ بهدف إظهار الصراعات النفسية التي يعاني منها. **(أمين، ٢٠١٦، ٤١)**

الأمر الذي يتطلَّب من ممثل المونودراما أن يكون لديه قدرة عالية على التعبير الجسدي والصوتي؛ ليتمكَّن من إبقاء الجمهور مشدودًا ومهتمًّا طوال العرض، علاوة على يتطلَّب أنه يجب أن يكون لديه ثقة عالية بنفسه منبثقة من ثقته بأدواته كممثل، حيث يعتمد العرض بالكامل على أداء الممثل الأوحد، حتى في

ظل اشتراك الجوقة في المونودراما في بعض الأحيان، حيث أن دورها يقتصر على التعليق أو دعم الأحداث من خلال التشكيلات الجماعية، والتجمُّعات الصوتية.

٢- المونولوج:

المونولوج هو "نوع من الخطاب الأدبي أو المسرحي حيث يتحدث شخصٌ واحدٌ لفترةٍ طويلة، معبرًا عن أفكاره ومشاعره الداخلية، ويمكن أن يكون المونولوج جزءًا من مسرحية أو قصيدة أو رواية، ويُستخدم لإعطاء الجمهور نظرةً أعمَق على الشخصية". **(Baldick, 2015, 233)**

فيُعدُّ المونولوج أكثر الأشكال الحواريَّة استخدامًا في المونودراما؛ نتيجةً لاعتماد المونودراما على الممثل المنفرد، ولاعتماد الأحداث في تقدُّمها على ما يعرضه الممثل من صراعات داخلية في أغلبها، تحتاج إلى حديث طويل منفرد يعبِّر عمَّا بداخل الشخصية.

لذا يمكن اعتبار المونودراما أشبه بمونولوج طويل يحدث طوال العرض المسرحي، معتمدًا فيه الشخصية الدرامية على الاسترسال والاستطراد في عرض أزماته الإنسانية، مُوظِّفًا من خلالها الحكي؛ لفضح الذات وتعريتها من واقعها، من خلال نقد الذات لواقعها، والبَوْح والتداعي الحُرّ. **(أمين، ٢٠١٦، ٤٢)**

٣- السَّرْد:

السرد هو "عملية نقل الأحداث أو القصص بشكلٍ متسلسل ومنظَّم، سواء أكانت هذه الأحداث واقعية أم خيالية، ويُستخدم السرد في الأدب لإيصال الأفكار والمشاعر والتجارب إلى القارئ بطريقة جذَّابة ومُؤثِّرة". **(Abbott, 2021, 12-13)**

ويُعدُّ السرد الشكلَ الحواريَّ الأهم بعد المونولوج الذي يظهر في المونودراما، فالاعتماد على السرد ضروري للشخصية لجذب اهتمام الجمهور بما مرَّ به من قصص وتجارب شائقة، ويعرض من خلاله السيرة الذاتية للشخصية، وما أثرت به من شخصيات في الماضي.

كما أن السـرد أو الحكي يُعدُّ واحدًا من الركائز الضـرورية للمونودراما، والذي يمكن الاعتماد عليه من خلال وسائل مختلفة؛ مثل قراءة الرسائل، أو الصحف، أو استقبال المكالمات الهاتفية. خاصة وأن الهاتف له دلالة درامية رمزية، يعبر عن طغيان الآلة، وسيطرتها على العلاقات الإنسانية. **(قشقاري، ٢٠٠٥، ٢)**

٤- الارتجال:

الارتجال هو "عملية إبداعية يتم فيها تقديم الأداء أو النَّصّ بشكلٍ عفويّ ودون تحضير مسبَّق، ويُستخدم الارتجال في المسرح والموسيقى والفنون الأخرى كوسيلةٍ للتعبير الفوري والتفاعل مع الجمهور". **(Spilom, 2017, 3-4)**

فالارتجال يُعدُّ واحدًا من السمات المهمة للممثل بصورة عامة، وممثل المونودراما بصورة خاصة؛ لما يقع على عاتقه من مسـؤولية كاملة، في المحافظة على إيقاع العرض، وجذب انتباه الجمهور بصـورة دائمة، وتفادي الأخطاء التي يمكن أن تحدث نتيجةً لخللٍ – غير مقصود – في باقي عناصر العرض المساندة له.

فممثل المونودراما قد لا يلتزم التزامًا تامًّا بنص، بل قد يخلق نَصَّـه ويرتجل بشـكلٍ عفويّ وتلقائيّ وطبيعيّ، فالارتجال قد يكون ضروريًّا في بعض الأحيان؛ لتطويع السياق الدرامي للممثل أثناء الحوار النفسي الداخلي. **(أمين، ٢٠١٦، ٤٥)**

٥- تَعدُّد الأدوار:

يُقصد بتعدُّد الأدوار أن "يقوم ممثل واحد بتجسيد شخصيتين أو أكثر في نفس العمل، ويتطلَّب هذا النوع من الأداء مرونةً كبيرةً من الممثل، حيث يجب عليه التحوُّل بين شخصيات مختلفة بمهارات جسدية وصوتية متنوعة". **(Carlson, 2022, 45-46)**

وليس بالضرورة أن تكون تلك الشخصيات لها وجود حقيقي في حياة الشخصية، فقد تكون شخصيات خيالية استحضرها لتُخاطبه ويُخاطبها فقط في ظِلِّ عزلته، لكنه من الضروري أن تكون تلك الشخصيات ذات تأثير حقيقي في الشخصية، سواء أكان تأثيرها على ماضيه المنصرف الذي نعرفه من خلال سرده، أم حاضره الذي نعايشه خلال أحداث المونودراما.

٦- الصراع النفسي:

هو "حالة انفعالية غير سارَّة تنتج بسبب حضور رغبتين متناقضتين داخل الشخصية الدرامية في آنٍ واحد؛ مما يدفع الشخصية للإحساس بنوع من التردُّد والحيرة والارتباك والغضب؛ نتيجةَ عدم قدرته على الاختيار أو الوصول إلى حَلٍّ محدد". **(الدسوقي، ١٩٩٩، ٢٩)**

فالصراع النفسي في المونودراما يلعب دورًا حيويًّا في تعميق فهم الجمهور للشخصية الرئيسة، فمن خلال استكشاف الصراعات الداخلية، يتمكَّن الممثل من عرض تعقيدات الشخصية بشكلٍ أكثر واقعيَّة وجاذبية، فهذا النوع من الصراع يضيف طبقاتٍ من العمق والتعقيد إلى طبيعة الشخصية؛ مما يجعلها أكثر تأثيرًا وإثارةً للاهتمام، كما يساعد الصراع النفسي في إبراز التحديات الشخصية والأخلاقية التي تواجهها الشخصية؛ مما يتيح للجمهور فرصةً للتعاطف والتفاعل مع مشاعرها وتجاربها.

خاصةً وأن الشخصيات المُتصارَع معها في المونودراما ليس لها حضورٌ مباشرٌ حيٌّ على خشبة المسرح، إنما مجرد صدًى صادر عن الشخصية، فتتحكَّم فيه وتستنكره وتعيد صياغته، وبذلك يحافظ هذا الصوت على نزعته الأُتُوقراطيَّة، على الرغم من حضوره الافتراضي. **(صليحة، ١٩٩٧، ١٤٧)**

٧- تداخُل الأزمنة:

تداخُل الأزمنة في المونودراما يضيف بُعدًا ديناميكيًّا إلى السرد المسرحي؛ مما يسمح للجمهور بفهم تطوُّر الشخصية والأحداث من زوايا متعددة من خلال الانتقال بين الأزمنة المختلفة، ويمكن للممثل أن يستعرض تجارب الشخصية في الماضي والحاضر؛ مما يُسهم في بناء خلفية غنية ومعقدة للشخصية. هذا التداخل يساعد أيضًا في إبراز التغيُّرات النفسية والعاطفية التي تمرُّ بها الشخصية؛ مما يجعل القصة أكثر تأثيرًا وواقعية، علاوة على أن تداخُل الأزمنة يتيح للمشاهدين فرصةً لرؤية كيف تؤثر الأحداث الماضية على الحاضر؛ مما يعزز من فهمهم للعلاقات والدوافع الداخلية للشخصية.

إلا أنه حتى مع تداخل الأزمنة نجد أن الزمن النفسي للشخصية هو الطاغي على المونودراما بصورةٍ شبه دائمة، وهو الزمن الذي يتخذ أبعادًا انفعالية تنطلق من الشخصية، ومن هنا يكون هناك مبررٌ قويٌّ لما يحدث من قفزاتٍ زمنيةٍ في المونودراما بين الماضي والحاضر والمستقبل. **(أمين، ٢٠١٦، ٤٦ - ٤٧)**

٨- التداخُل المكانيّ:

الصياغة المونودراميَّة المسرحيَّة، تجبر صانعها في الغالب إلى إحداث تداخُل مكانيّ. فنجد أن المكان في المونودراما غالبًا ما يتأرجح بين خشبة المسرح ذاتها، وصالة العرض، لتظهر لنا الشخصية كأنها تتحرك في حيِّز واسع داخل دار عرض المسرحية. **(هارف، ٢٠١٢، ٣٢٩)**

فتداخل الأماكن يُعدُّ لزامًا في المونودراما خاصةً مع تداخل الأزمنة، وتتم الاستعانة في ذلك ببعضٍ من القطع الديكورية البسيطة، بالإضافة إلى التعديلات الضوئية، التي تضع المُتلقِّي في موضع التهيُّؤ للشعور بأنه انتقل من مكانٍ إلى آخر.

الخصائص النفسية للشخصية المونودرامية:

إن دلالات التحوُّلات النفسية للشخصية في المونودراما، يمكن إرجاعها غالبًا إلى صراعاتها الداخلية، وما تُضمره من ذكريات في ماضيها، تعايشه في واقعها ويؤثر على مستقبلها، وصراعاتها الخارجية المتمثلة في البحث عن الذات وتجلِّياتها عبر الاغتراب والاستلاب وجَلْد الذات.

لذا؛ يمكن القول أن المونودراما تتحمل الخصائص النفسية التالية **(حيدر، ٦٢٨، ٢٠١٨)**:

١- يُعدُّ توظيف الإيماءة والحركة أحد الأدوات الأساسية للممثل في المونودراما، حيث يُسهم في تنويع أدائه من شخصيةٍ إلى أخرى، وذلك إلى جانب إلمامه بالتقنيات الخاصة بكل شخصية، وتوظيفه لمهاراته الجسدية بشكلٍ يُبرز الفروق بين الشخصيات ويمنح كُلًّا منها طابَعها الفريد.

٢- يعتمد أسلوب التمثيل النفسي (السيكودراما) في المونودراما، وتنوُّع أداء الشخصية، على تقديمها من منظور سيكولوجي، بالإضافة إلى تسليط الضوء على تاريخها الحافل بالمشكلات.

٣- يُعدُّ الارتجال من أهم سمات الممثل في المونودراما؛ حيث يمنحه مساحةً واسعةً للتصرف بحرية دون قيود، إذ يرتبط بمهارته بشكلٍ مباشر، وله تأثير كبير على تجسيد الدور وَفْقَ أساليب التمثيل المتنوعة.

٤- يعتمد الممثل على الاتجاهات المعاصـــرة في الأداء من خلال توظيف التكرار والترميز العالي بالحركات والإيماءات الصـــوتية والجســـدية، متحررًا من منهجية الأداء التقليدي (التقديمي والتمثيلي)، بالإضافة إلى استناده إلى خبرته الأدائية.

إشكاليَّات وتحديات المونودراما

تتعدد التحديات التي تحيط بفن المونودراما، وتجعله محددًا في حيِّز ضيِّق من الإنتاج الإبداعي العالمي؛ خاصـــةً وأن المونودراما فَنٌّ متفرِّد ذو طبيعة خاصـــة تفرض عليه عدم اســـتغلال فنيَّات المســـرح المعتادة والمتعارَف عليها من قِبل المتلقي؛ خاصـــةً فيما يخص الصـــراع، الذي يُعد المحرك الأول للأحداث في المسـرحية، فنجد الصـراع في المونودراما غالبًا ما يكون صـراعًا داخليًّا وذاتيًّا، يدور بين الشـخص وما يجول بباله من مشكلات.

فقد تُشعر المونودراما المتلقِّي – العادي – بالصعوبة في التقبُّل بسبب غياب عناصر الإبهار، أو ضعف الأداء التمثيلي للممثل الأوحد، أو قدرة العرض على جعل المتلقي في حالـة دائمـة من الانجذاب. إلا أن المونودراما – في الوقت ذاته – قد تكون أكثر الأشكال المسرحية تحقيقًا لحالة الاندماج والتلاحم بين المتلقي والممثل؛ ذلك نتيجةً لنا يقدمه من تجربـة عاطفية منفردة للمتلقي، مما يولِّد مغامرة فريدة أثناء حضـــور المسرحية. **(Alkhayal, 2022, 307)**

المونودراما والكورس

من المتعارَف عليه أن المونودراما عرض مسـرحي يُقدَّم من خلال شـخصـية واحدة، يُجسِّـده ممثل واحد فقط، يقدم أداءً منفردًا يكشـف من خلاله سـرديات الشـخصـية، والصـراعات الداخلية، أو الحالات العاطفية العميقة، فيُركِّز هذا الشكل على تجربة الفرد، مُقدِّمًا للجمهور تجربةَ سردٍ قصصيَّةً حميمة.

فنجد في سـياق المسـرح اليوناني القديم، أن الجوقة لعبت دورًا مهمًّا في تعزيز التجربة المسـرحية، حيث إن الأحداث التي تُهيئ مناسـبةَ وجودِ جوقةٍ في التراجيديا مُقتبسـة، في معظمها، من القصـص التقليدية التي نسميها أساطير، والتي كانت تُقدَّم في البداية من خلال الممثل المنفرد. **(Goldhill, 1999, 119)**

كذلك في المسرح المعاصر نجد أن الشكل المونودرامي لا يمنع وجود شخصيات أو ممثلين آخرين في حقيقة الأمر، بما في ذلك وجود جوقة. فعلى سبيل المثال، تُدمج أوبرا إليزبيتا سيكورا "مدام كوري" (٢٠١٠) جوقاتٍ تؤدي أدوارًا مُختلفة، مثل الصحفيين، ومُستمعي المحاضرات العلمية، وأعضاء الهيئات العلمية في جامعة السوربون. في هذا الإنتاج، وُضعت الجوقات بشكلٍ استراتيجيٍّ على خشبة المسرح للتفاعل مع المُغنّي المُنفرد؛ مما يُثري السرد والعمق العاطفي للأداء. **(Sikora, 2010)**

وهو ما يتفق مع **(صليحة، ١٩٩٧، ٦٥)** أن المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي يحق له الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعددٍ من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طوال العرض وإلا انتفت صفة المونودراما.

لذا يمكن القول أنه على الرغم من تَمَحوُر جوهر المونودراما حول الأداء الفردي، فقد تبنَّت التعديلات المعاصرة إدراج جوقة لإثراء السرد القصصي، وتعزيز الحالة الانفعالية للحدث الدرامي؛ لذلك فإن وجود جوقة في المونودراما ليس ممكنًا فحسب، بل يُمكنه أن يكون عنصرًا ضروريًّا لتعزيز العمق والثراء، ومساندة الممثل المنفرد في تحقيق سمات المونودراما.

المسرح الجنوب أفريقي

يُعدُّ المسرح الأفريقي – بتعبيره الواسع – واحدًا من المسارح الغنية التي تمتاز بالتعدُّد الثقافي، القائم على أساس تاريخي عميق وراسخ منذ حِقَب زمنية متعاقبة مرَّت على القارة السمراء. فالمسرح الأفريقي يرتكز على تقاليد تراثية وممارسات أدائية فنية تعود إلى قرون. **(خليل، ٢٠١٦، ٤٦)**

الأمر الذي لم يتوقف على الأبعاد التراثية للثقافة الأفريقية، بل صاحَبه العديد من التطورات والتغيرات الناجمة عن التأثيرات الاستعمارية والتحولات الاجتماعية؛ خاصةً في فترة المسرح الأفريقي الحديث والمعاصر. **(علي، ٢٠١٨، ١٣٠)** وتستمر تلك التغيرات خاصة في فترة ما بعد الاستعمار، والتنمية الاجتماعية في ظل تحديات العَوْلمَة. **(كوامي، ٢٠٢٠، ٢١٠)**

أبرز سمات المسرح الأفريقي:

أولًا: جذور عميقة في التقاليد الطقسية والشفهية

يرتبط المسرح الأفريقي ارتباطًا وثيقًا بالطقوس التقليدية، والعروض الشعبية، ورواية القصص الشفهية، وغالبًا ما تُجسِّد العروض طقوسًا مجتمعية تعود إلى قرون مضت، مُؤكِّدةً على الهُويَّة الجماعية والذاكرة الجماعية، وتُمثِّل هذه العروض وسيلةً لنقل التاريخ والثقافة والأعراف المجتمعية عبر الأجيال. **(Izevbaye, 1984, 36)**

ثانيًا: دمج عناصر الأداء المتنوA~عة

من أبرز سمات المسرح الأفريقي قدرتُه على دمجه عناصرَ فنيَّةً متعددةً في آنٍ واحد، بما في ذلك الرقص والموسيقى والدراما والفنون البصرية؛ كونها فنونًا أصيلةً في التراث الأفريقي، وعادةً ما تتضمن هذه العروض تناغمًا بين الغناء والطبول والرقص والتمثيل؛ مما يخلق تجربة حسية غنية تُعزز التفاعل العاطفي والفكري مع الجمهور. **(Fashina, 2015, 118)**

ثالثًا: التركيز على المشاركة المجتمعية من المُتلقِّي

على عكس الكثير من أنماط المسرح الغربي، الذي يميل إلى التمييز بين المُؤدِّين والمتفرجين، غالبًا ما يدعو المسرح الأفريقي إلى مشاركة فعَّالة من الجمهور، وغالبًا ما تكون الحدود بين المؤدين والمتفرجين غير واضحة؛ مما يشجِّع على المشاركة من خلال العمل الجماعي والحوار، مما يجعل المسرح حدثًا جماعيًّا. **(Boahen, 1991, 60)**

رابعًا: الرمزية والاستعارة

يعتمد المسرح الأفريقي غالبًا على الأفعال الرمزية والأزياء والأدوات لإيصالِ معانٍ أعمق، وتُستخدم هذه الرموز لمعالجة مواضيع مهمة كالأخلاق والسياسة والهُويَّة الأفريقية، وتُعد العناصر البصرية في المسرح الأفريقي أساسيةً في خلق سرديَّات رمزيَّة تلقَى صدًى لدى الجمهور. **(Akinyele, 2007, 150)**

خامسًا: التكيُّف والتطوُّر

شــهد المســرح الأفريقي تطورًا ملحوظًا مع مرور الوقت، متكيِّفًا مع الســياقات الحديثة مع الحفاظ على جذوره التقليدية، وقد أدى اندماج أســاليب الأداء الأفريقية التقليدية مع القضــايا المعاصــرة والتأثيرات العالمية إلى خلقِ شكلٍ مسرحيٍّ فريد، ديناميكيٍّ وتقدُّميٍّ في آنٍ واحد. **(Mbiti, 2004, 189)**

سادسًا: أشكال إقليمية متنوعة

أدى التنوُّع الثقافي الهائل في أفريقيا إلى تنوع التقاليد المســـرحية الإقليمية، على ســـبيل المثال، يدمج مسـرح كواغ – هير، التابع لشـعب التيف النيجيري، فنون الدُّمَى والحفلات التنكرية والرقص والشـعر لمعالجة مواضيع اجتماعية وأخلاقية؛ مما يعكس الطبيعة المتنوعة للمسرح الأفريقي. **(Schmidt, 2012, 30)**

سابعًا: البُعْد السياسي والاجتماعي

لطالما كان المســرح الأفريقي أداةً للنقد الاجتماعي والســياســي، فتتناول العروض الأفريقية العديد من الموضـــوعات الشـــائكة، والمؤثرة على المجتمع مثل (الاســـتعمار، وهُويَّة ما بعد الاســـتعمار، والعدالة الاجتماعية)، مسـتخدمةً في كثيرٍ من الأحيان السـخرية والاسـتعارة لتحدِّي الوضــع الراهن وإثارة التأمل في القضايا المجتمعية. **(Nkrumah, 1969, 80)**

فتُبرز هذه الخصـائص ثراءَ المسرح الأفريقي وتنوعَهُ الدائم، وقدرتَهُ على التطور، مُؤكِّدةً دوره كقوة ثقافية تُعزز المجتمع والتعليم والتغيير الاجتماعي، مع تمسُّـــكه الدائم بأصـــالة الثقافة والتراث الأفريقي الثَّرِيّ، إلى جانب التركيز على الرمزية والمشــاركة الفاعلة من المتلقين، كواحدٍ من الأُسُــس الراســخة لدى القائمين على المسرح الأفريقي؛ لتعزيز تطوره وقدرته على التفاعل العالمي.

تطوُّر المسرح الجنوب أفريقي

يعود تاريخ المسرح في جنوب أفريقيا إلى تقاليد الأداء المحلية، التي تعود إلى قرونٍ مضـت، اسـتخدمت الجماعات الأصـلية في جنوب أفريقيا، مثل شـعوب الزولو والخوسـا والسـوتو، أشـكالًا متنوعة من الأداء، بما في ذلك سرد القصـص والموسـيقى والرقص والطقوس؛ لتوصـيل السـرديات الثقافية والقيَم المجتمعية والتاريخ، وقد دُمجت هذه العروض في الحياة اليومية، واسـتُخدمت في الاحتفالات الدينية، وطقوس العبور، والتجمُّعات الاجتماعية. **(Wright, 1995, 47)**

إلا أن المســـرح الجنوب أفريقي مرَّ بالعديد من التقلُّبات والتغيرات الجذرية نتيجةً لعوامل متعددة؛ منها السياسية والاجتماعية، فخلال فترة الفصل العنصري، كان المسرح أداةً قويَّةً للتعبير عن المقاومة ضد النظام القمعي، حيث استخدم الفنانون المسرحيون منصَّاتهم لإبراز معاناة الشعب الجنوب أفريقي. كما تأثر المسرح بجائحة الفقر والتهميش الذي عاشـــه العديد من المجتمعات؛ مما دفع الفنانين إلى تقديم أعمال تعكس واقعهم المأساوي، ومع الانتقال نحو الديمقراطية في التسعينيَّات، أصبح المسرح منصة جديدة للتجريب والتنوع، حيث بدأ يدمج بين الثقافات المحلية والعالمية، ومع ذلك، لم تخلُ هذه المرحلة من التحديات؛ خاصـــة في مجال التمويل والموارد، رغم كل هذه العوامل، بقي المســـرح الجنوب أفريقي مرآةً حقيقية لتاريخ المجتمع وآماله في المستقبل، وفيما يلي سوف يحاول الباحث وضع استعراض سريع لأهم نقاط التأثير في المسرح الجنوب أفريقي:

أولًا: التأثير الاستعماري على مسرح جنوب أفريقيا

مع وصـول المُستعمِرين الأوروبيين في القرن السـابع عشـر، بدأ مسـرح جنوب أفريقيا يتأثر بالتقاليد المسـرحية الغربية بصـورةٍ كبيرة، وذلك من خلال جَلْب المسـتوطنين الأوروبيين الأوائل أشـكالَهم المسـرحية الخاصة، وعلى الرغم من توافر عناصر الابهار في تلك العناصر، فإنَّ هذه الأشكال غالبًا ما كانت متعارضة مع الممارسات الأصلية للمجتمع الجنوب أفريقي؛ لذا عَدَّ الكثير أن المسرح في ذلك الوقت وسيلة استعمارية لفرض السيطرة على المجتمع، أكثر من كونه وسيلةً تثقيفيَّة. **(Msimang, 2007, 123)**

أصبح المسرح وسيلةً للمستوطنين الأوروبيين لتمثيل تفوُّقهم وسيطرتهم على الثقافات الأصلية، ومع ذلك، وعلى المنوال نفسـه حاول المثقفون من المجتمع الأصـلي، الاعتمادَ على المسـرح كشـكلٍ من أشـكال مقاومة الاستعمار؛ مما حوَّل المسرح تدريجيًّا إلى مساحةٍ للنقد السياسي والاجتماعي.

ثانيًا: الفصل العُنْصريّ والمسرح كشكلٍ من أشكال الاحتجاج

شكَّلت حقبة الفصـل العنصـري (١٩٤٨ – ١٩٩٤) فترةً فارقةً في تاريخ المسـرح في جنوب أفريقيا، فقد أصبح المسرح خلال هذه الفترة أداةً فعَّالةً للنشاط السياسي، مُوفِّرًا منصةً للتعبير عن النضالات والمقاومة ضد سياسات الفصـل العنصـري، وقد استخدم العديد من الكُتَّاب المسـرحيين البارزين؛ مثل أثول فوجارد، وجون

كاني، ووينستون نتشونا، المسرحَ لتسليط الضوء على وحشية الفصل العنصري، ولخلقِ شعورٍ بالتضامن والأمل داخل المجتمعات المُهمَّشة. **(Kani & Ntshona, 1973, 153)**

اتسم المسرح في حقبة الفصل العنصري بطابعٍ سياسيٍّ إلى حدٍّ كبير؛ إذ تناول قضايا مثل عدم المساواة العِرْقيَّة، والعدالة الاجتماعية، وحقوق الإنسان، واشتهرت مسرحياتٌ مثل "سيزوي بانسي مات" (١٩٧٢) و"الجزيرة" (١٩٧٣) لأثول فوجارد، بنقدها اللاذع لنظام الفصل العنصري، وتركيزها على حياة السُّود في جنوب أفريقيا. **(Kani & Ntshona, 1973, 153)**

إلا أن الربع الأخير من القرن العشرين صاحَبهُ تغيُّرٌ محوريٌّ في المسرح الأفريقي؛ نتيجةً للتغيُّرات الاجتماعية والسياسية التي حدثت بسبب السياسات العنصرية للحكومات البيضاء نحو الفصل التام بين الأعراق. فأماكن العمل فقط هي التي سُمح فيها بالخلط بين أصحاب البشرة البيضاء متمثلين في الإدارة، وأصحاب البشرة السوداء متمثلين في العمال، وعمل العمال من جميع الأعراق جنبًا إلى جنب على واجهات الصخور في المناجم، ولكن عند عودتهم إلى السطح، طُبِّق الفصل العنصري بصرامة.(**Munro, 1997,7)**

وخلال تلك الفترة برزت خمس مجموعات رئيسة في المسرح **(Munro, 1997, 11-16)**:

١- المسرح التقليديّ اللِّيبراليّ.
٢- المسرح الواعي الأسود.
٣- المسرح النقابيّ العُماليّ.
٤- المسرح التجاريّ الرِّبْحي.
٥- المسرح من أجل التنمية.

ويُعدُّ القاسم المشترك بين كل هذه المجموعات هو نشاط المنخرطين فيها من المسرحيين، على اختلاف أهدافهم وتوجُّهاتهم الأيديولوجية، بالإضافة إلى قدرتهم على تجسيد الأدوار المختلفة والمتنوعة بجدارةٍ يُشهد لها؛ مما كان له أثر كبير في تنامي المجتمع الفني الجنوب أفريقي.

ثالثًا: مسرح ما بعد الفَصْل العُنْصريّ والتحوُّل

بعد انتهاء نظام الفصل العنصري عام ١٩٩٤، دخل المسرح في جنوب أفريقيا مرحلةَ تحوُّلٍ جديدةً نحو الديمقراطية المنتظرة. حيث أتاح انهيار نظام الفصل العنصري للمسرح فرصةً للتأمل في الواقع الديمقراطي الجديد للبلاد، ومعالجة التحديات المستمرة لمجتمع ما بعد الفصل العنصري، وأصبح المسرح مساحةً للمصالحة بين الماضي والتفاوض على رؤية للمستقبل. **(Mda, 2002, 30)**

غالبًا ما تناول مسرح ما بعد الفصل العنصري قضايا مثل المصالحة والهُويَّة والأثر الاجتماعي للفصل العنصري. واصَل العديد من كُتَّاب المسرح الجنوب أفريقيين المعاصرين؛ مثل زاكس مدا وبوملا غوكولا، تحدِّي الأعراف الاجتماعية واستكشاف مواضيع العِرْق والهُويَّة وتعقيدات الحياة ما بعد الفصل العنصري. **(Mda, 2002, 30)**

بالإضافة إلى تسليط الضوء على قضايا العنصرية والتمييز الجنسي في العمل، التي عانى منها المجتمع لفتراتٍ طويلة، حتى وصلت إلى أنها أصبحت أعمالًا دعائية سياسية لبعضٍ من الساسة المسرحيين، وأطلقوا عليه اسم "المسرح التحريضي"، الذي يتصف بأنه مسرح يهدف إلى إعادة تعريف، ليس فقط المسرح الجنوب أفريقي، إنما يحاول المسرحيون تعريف أنفسهم من خلال هذا النمط المسرحي، في ظِلِّ نظامٍ سياسيٍّ جديدٍ بالنسبة إليهم. **(Cima, 2012, 59-66)**

رابعًا: دَوْر المسرح الجنوب أفريقي المعاصر

يواصل المسرح الجنوب أفريقي المعاصر تطوُّره، حيث تستكشف أجيال جديدة من كُتَّاب المسرح تعقيدات مجتمع ما بعد الفصل العنصري، ويتميز المسرح اليوم بتنوُّع الأصوات والأنواع الفنية، بدءًا من أشكال الأداء التقليدية وصولًا إلى المسرح التجريبي، ولا تزال مواضيع مثل الفساد وعدم المساواة والسعي وراء الهُويَّة الوطنيَّة تُشكل المسرح الجنوب أفريقي الحديث. **(Gqola, 2008, 123)**

وعلى الرغم من تجاوز المسرح في جنوب أفريقيا مرحلة الحقيقة والمصالحة، فإنَّه يظل ملتزمًا بالفعل النقدي لسلبيَّات المجتمع في عروضه بأنماطها المختلفة؛ لذا يظل المسرح الجنوب أفريقي محتفظًا بين ضلوعه بسمات الاحتجاج الكامنة؛ خاصةً وأن المجتمع يخوض غمار العديد من القضايا المُلحَّة مثل البِطالَة، وبعض ملامح العنصريَّة القائمة على الفئة والنوع.

فالمسرح الجنوب أفريقي تحولاتٍ جوهريَّة على مَرِّ القرون، تأثرت بالاستعمار والفصل العنصري ونضالات مجتمع ما بعد الفصل العنصري. واليوم، لا يزال المسرح الجنوب أفريقي أداةً حيويةً للحوار الاجتماعي والسياسي؛ إذ يواصل تناول القضايا المعاصرة مستمدًّا من جذوره التاريخية العريقة، ويُبرز تطوره الطبيعة الديناميكية لفَنِّ الأداء في استجابته للتغيُّرات السياسية والاجتماعية والثقافية.

إجراءات الدراسة التحليلية:

العرض المسرحي "حول النار": "**Around The Fire**" يُعدُّ عملًا فنيًّا مسرحيًّا، تم عرضه في جنوب أفريقيا للمرة الأولى في عام ٢٠١٦م، ثم تم تطويره وعرضه للمرة الثانية في عام ٢٠١٨م. (idudumalingani, 20, 2021)، معتمدًا على الصيغة المونودرامية المسرحية في تقديم جوهر القصة القائمة على قصيدة شعرية راقصة "**Choreopoem**"، وهو نوعٌ مسرحيٌّ يمزج كُلًّا من الشعر والرقص والموسيقى؛ للتعبير عن التجارب الثقافية والروحانية، مما يتماشى مع طبيعة المسرحية التي تقوم على عرض تجارب بشرية حقيقية، تتقاطع مع قضايا اجتماعية وسياسية حسَّاسة في المجتمع الجنوب أفريقي، مع محاولته الدائمة للبحث عن صيَغ لإعادة التواصُل بين البشر في ظِلِّ مجتمعٍ تسوده الذاتية والفردية.

فتعرض مسرحية "حول النار" حياة أربع نساء من جنوب أفريقيا؛ هُنَّ: (فايزة، وامبالي، وأمبر، وأنجل) اللواتي يجدن أنفسهن بلا مأوَى ويَعِشْنَ في شوارع العاصمة "كيب تاون"، ليتناوبَ عرض سلسلة من التجارب المؤلمة التي تعرَّضن لها خلال حياتهن، ويتم تجسيد الشخصيات النسائية الأربع من خلال ممثلة واحدة هي "سيفوكازي جوناس"، التي تُعدُّ كاتبة المونودراما ومُمثِّلتها في آنٍ واحد، حيث يُعد هذا العمل أحد أبرز أعمالها المستوحى من قصة حقيقية استلهمتها من حياة ثلاث نساء قابلتهنَّ في الحياة الواقعية، وتمكَّنت هي من خلق الشخصية الرابعة، في محاولةٍ منها لاستخلاص تلك التجارب الإنسانية بصورة شعرية.

(https://brettfish.co.za/2018/08/01/siphokazi-jonas-show/)

وبعيدًا عن الحبكة التقليدية، والتسلسل الخَطِّي للأحداث، جاء عرض "حول النار" ساعيًا للتعمُّق في حياة كل شخصية من الشخصيات، محاولًا وضع المُتلقِّي في قلب الصراعات النفسية داخل الشخصيات، وذلك

بالاعتماد على الشكل الحواري السردي – كَسِمَةٍ غالبةٍ ومتوافقةٍ مع الشكل المونودرامي – للتعبير عن أوجه التهديد التي عانت منها النساء الأربع داخل المجتمع منذ نعومة أظفارهنَّ.

وساعد في تعزيز تلك الحالة الدرامية، السمات الشخصية التي رُسمت للشخصيات الأربع، فكانت كل واحدة منهن صاحبة أيديولوجية مختلفة عن غيرها، لكن الأقدار ساقتهن جميعًا ليجتمعنَ حول النار في شوارع العاصمة القاسية، لتُعبِّر كُلٌّ منهنَّ عن معاناتها النفسية والاجتماعية، وكلما أفصحن عن مكامن الانهزام بداخلهن، زادت درجة التقارب بين الشخصيات.

فيطرح العرض من بدايته حجم الاضطراب النفسي المنتشر في المجتمع، ليس فقط بين البالغين، بل بين الأطفال أيضًا، وذلك من خلال السرد المطروح على لسان شخصية "فايزة" (المُعالِجة النفسية)، لتتوالى باقي الشخصيات في عرض معاناتهم النفسية والاجتماعية، بحكي مجموعة من الظواهر الاجتماعية ذات التأثير السلبي على الفرد، مثل (انتشار السرقة، وحالات الاغتصاب، وفقدان إيمان أفراد المجتمع بالكنسية، والسعي إلى التجميل الشكلي للمجتمع لصالح السائحين على حساب المواطن الأصلي).

وقد اعتمد العرض على الرمز كوسيلةٍ فاعلةٍ في تعميق الأثر الفني والفكري على المتلقِّي، حيث يتيح للمتلقي استنباطَ معانٍ متعددة تتجاوز المستوى السطحي من التلقِّي، مبتعدًا عن المُباشَرة في الخطاب الدرامي، التي يحتاج العرض المونودرامي بصورةٍ خاصةٍ إلى الابتعاد عنها؛ منعًا لوقوع العرض في خانة النمطية المتوقعة، مما يجعل العملَ أكثر إثارةً وتحفيزًا للتفكير؛ خاصة لما تحمله رموزُه من دلالاتٍ قادرةٍ على طرح تأويلات متعددة أمام المتلقين.

فمن المشهد الافتتاحي يطرح لنا العرض أول رموزه، والظاهرة من خلال خشبة المسرح المعتمة تمامًا، إلا من إضاءة خافتة تقع على علامة "الشبكة" (#) أو كما يُطلَق عليها في الزمن الحاضر "Hashtag" **(الصورة رقم ١)**، والتي تُعدُّ أشهر الرموز المستخدمة في وسائل التواصُل الاجتماعي، والمَنُوط بها تجميعُ كل المحتويات المطروحة المتعلقة بموضوع محدد على نفس الوسيلة؛ مما يسهِّل على المهتمين بذلك الموضوع إيجاد ما يبحثون عنه.

صورة رقم (١)

فبمجرد ظهور تلك العلامة على خشبة المسرح منذ البداية، مع خلفيَّة موسيقيَّة أصليَّة من التراث الجنوب أفريقي، استطاع المخرج أن يجعل منه رمزًا توليديًّا. قادرًا على تحويل الدلالات التي تتسم بالمحدودية إلى دلالات تعبيرية وجمالية. (علاوي، ٢٠١٢، ١١٣).

فعلامة (#) كانت قادرة – كرمزٍ غير لغويّ – لتوجيه عقل المتلقِّي إلى كل ما هو رائج وشائع في المجتمع، والقضايا العالقة في أذهان الجميع، إلا أن الإضاءة الخافتة ساعدت في دعم حالة العزلة التي تقوم عليها في الأساس المونودراما؛ خاصةً وأن علامة (#) قد رُسمت بالرمال، وتستمر – تقريبًا – طوال أحداث المسرحية في كامل هيئتها، إلا أن تأثير الإضاءة يتغيَّر عليها مع تعاقُب المَشاهِد، فتتغير الإضاءة بين الخافتة والقوية، وبين الحارَّة والباردة، فكانت الإضاءة الحارة مُعزِّزةً للحالة الانفعالية التي تتسم بالتصارُع، والتي عبَّرت فيها الشخصيات عن أزماتها النفسية والجسدية، بينما ساعدت الإضاءة الباردة **(الصورة رقم ٢)** في وضع المُتلقِّي في موضع التهيُّؤ لمَشاهِد الحكي والسرد.

صورة رقم (٢)

إلا أنه بعد النصـف الثاني من العرض تم مسـح علامة (#) بصـورة عمدية، وذلك أثناء طقوس تحرُّر شخصية "أنجل" **(الصورة رقم ٣)**، إلا أنه حتى مع إخفاء أثر العلامة المُشكَّلة بالرمال على خشبة المسرح، بقيت آثارها على الأرض ولم تختفِ بصـورةٍ كاملة؛ ليؤكِّد المخرج على أن المشـكلات الاجتماعية الجسـيمة، حتى مع وصـــولها للنهاية، واختفائها من ســـاحات النقاش، تبقى ذاتَ أثرٍ في نفس المجتمع ولا تختفي إلى الأبد.

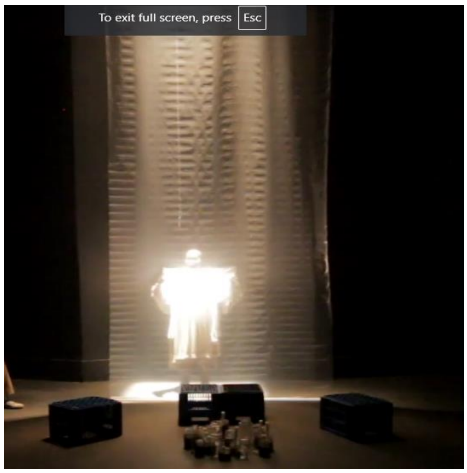
صورة رقم (٣)

فطوال أحداث المسرحية سعى المخرج إلى المحافظة على علامة (#) خلال مسارات الحركة الموضوعة للممثلة على خشـبة المسـرح، مُبقيًا عليها أمام أعين المتلقي بصـورة مسـتمرة، تأكيدًا على أن كل ما سـوف يُعرض أمامه ما هو إلا قضـايا شـائعة يتعرض لها المجتمع الجنوب أفريقي بصـورة معاصـرة، إلا أنه تعمَّد إزالتها من خلال طقوس راقصة من أحد أفراد الكورس، معبرة عن تحرُّر شخصية "أنجل" – على وجه التحديد – والتي جسَّـدت الأمل الحبيس داخل القيود التقليدية والركام الاجتماعي المحطم، وكانت تحيا طوال الأحداث

قبل أن تتحرر في حالةٍ من التوتر الداخلي المرتفع؛ لما تتعرض له من ضـــغوط اجتماعية بفعل محاولتها مجابهة مَثَالِب المجتمع المُعلَنة، ولكن غير المُعترَف بها من قِبل أفراده؛ لذا فقدرتها على إزالة تلك العلامة من فوق خشـبة المسـرح، يؤكِّد على قدرة الإنسـان في المسـتقبل على تخطِّي تلك القضـايا وتجاوزها، مهما اشتدت وطأتها عليه.

كذلك اعتمد العرض على السـتائر البلاسـتيكية كرمزٍ توليديٍّ غير لغويّ، لتصـدير أكثر من دلالة إلى المتلقي، فإجمالًا اعتمدت سـينوغرافيا العرض على أربع سـتائر بلاسـتيكية منسـدلة من الأعلى، وانتشـرت في أرجاء المسرح بعيدًا عن منطقة الوسط.

صورة رقم (٤)



صورة رقم (٥)

صورة رقم (٦)

صورة رقم (٧)

فجاءت الستائر رمزًا للعزلة التي تحياها شخصيات المونودراما، مُعزِّزةً بذلك السمة الأبرَز التي تعبر عنها المونودراما؛ وهي العزلة والوحدانية، فكانت كل واحدة من تلك الستائر البلاستيكية تخصُّ شخصيَّةً من الشخصيات النسائية الأربع، ولم يحدث أي استخدام مُتبادَل على الإطلاق لتلك الستائر من قِبل الشخصيات؛ للتأكيد على ارتفاع مستوى الانعزال الذي يحيا فيه الإنسان المعاصر في المجتمع الجنوب أفريقي، بينما جاءت الستارة الكامنة في منطقة الوسط أعلى من نصيب شخصية "امبالي" كونها حلقة الوصل بين النساء الثلاث الأخريات؛ لذا كانت تلك الستائر أشبه بالجُزُر المنعزلة، والتي تعمَّدت الشخصيات خلفها الاعتماد على المونولوج كصيغة حوارية تتناسب أكثر من السرد؛ للتعبير عن مخاوفهنَّ الكامنة، وانفعالاتهنَّ المستترة، التي لا يعبِّرنَ عنها في العَلَن، إنما خلف الستائر.

صورة رقم (٨)

كما جاءت الستارة البلاستيكية التي عبَّرت عن المساحة الشخصية المنعزلة لشخصية "أمبر"، رمزًا للأعباء الثقيلة المُلقاة على عاتقها، وهو ما أظهرته من خلال مونولوج ساخر مُشبَّع بالرمزية، عبَّرت فيه عمَّا وصلت إليه من ثقل على كاهلها، بفعل تسطُّح المجتمع ومغالاته الفارغة.

هل تعلم ماذا، لا يهم، اعلَم أن الشِّجار يجعلني دائمًا أرى الحصول على هذا.. ترى هذا.. هذا هو سبب حصولي على الجلسة الكبيرة.. أنا فنَّانة امرأة من العالم.. يمكنك أن تتخيَّل لو أن حبيبي السابق سمعني أقول ذلك.. سأكون على ركبتيَّ مع عشر تحيات مريم العذراء .. وتلك المسبحة مضغوطة بإحكام حول رقبتي لدرجة أنني سأبدأ في الهلوسة بمريم العذراء .. ثم على

you know what never mind i know that fight is always getting me see this this is why i get the big session i'm an artiste a woman of the world can you imagine if my ex heard me say that i would be on my knees with ten hail marys and that rosary squeezed so tight around my neck that i'd begin to hallucinate the virgin mary and then upon the neck for the next few sundays and oh the demon's wife she's just a picture of modesty a little

الرقبة لبعضة أيام أحد قادمة.. أوه.. زوجة الشيطان إنها مجرد صورة للتواضع.. القليل من التحوُّل هنا اعتراف صغير هناك.. عظة عن الوجود في العالم ولكن لا شيء من ذلك

25:38

conversion here a little confession there a sermon on being in the world but none of it

25:38

فـ "أمبر" تحيا بصورة دائمة في حالة من الإحباط والإجهاد نتيجةَ ما يحيط بها من نزاعات تُفرض عليها، وتضعها دائمًا في موضع الدفاع عن ذاتها، وعلى الرغم من إضعافها بفعل هذه النزاعات، فإنَّها تحاول أن تستجمع قوتها من خلال إقناع ذاتها بأنها قادرة على التعامل مع التحديات الكبرى؛ كونها فنانة عظيمة ومنفتحة على العالم، وفي الوقت نفسه تُظهر "أمبر" من خلال هذا المونولوج حجم التشتُّت الذي تعاني منه بين محاولتها في أن تحيا كما هي بما لديها من سمات شخصية نمطية، وبين نوازعها الداخلية التي تدفعها إلى التمرُّد على ما يحيط بها؛ خاصة ضد الممارسات الدينية السطحية التي تُجبر عليها.

كما اعتمد العرض إلى النار كرمزٍ طبيعيّ، لديه مساحة واسعة من التأويل، فالنار لم تأتِ بصوتها المجرد، إنما جاءت من خلال وسيط والمتمثل في الشموع، وعلى عكس ما ظهرت عليه علامة (#)، كونها ظهرت كاملة منذ البداية ثم تلاشت مع النهاية، جاءت النار صغيرةً وازدادت مع التقدُّم في الأحداث، حيث بدأت الأحداث دون وجود النار على المسرح على الإطلاق، ثم تمت إنارة شمعة واحدة من قِبل شخصية "امبالي" **(الصورة رقم ٩)**، لتتولى الشخصيات فيما بعد إنارة باقي الشموع الموجودة في بؤرةٍ واحدةٍ على خشبة المسرح. **(الصورة رقم ١٠)**.

صورة رقم (٩)

صورة رقم (١٠)

فالنار جاءت رمزًا للهموم والأعباء التي تعاني منها الشخصيات، ولم يتم تجسيدها وإظهارها من خلال وسيط أكثر جموحًا، بل ظهرت من خلال الشموع للتأكيد على أن مآسي تلك الشخصيات قد تكون صغيرةَ الحجم وهي منفردة، تصل إلى درجة الصعوبة في الرؤية، وليس لها أثر فعلي وهي وحدها، إنما مع تجمُّعها بجانب غيرها من الشموع يكون لها تأثير الشعلة الكبيرة الحارقة، فكلما عبرت الشخصيات عن معاناتهم، حَمِيَت النار في وسط المسرح، وارتفعت الأُلفة بينهم أكثر وأكثر، لتكون النار كذلك رمزًا للترابط بين الشخصيات، التي كانت تبحث عن الدفء والطمأنينة في ليالي العاصمة شديدة البرودة، والذين لا تربطهم أيَّة علاقه غير أنهم جميعًا مُحمَّلون بقضايا مجتمعهم التي مسَّت الجميع.

ولتصل تلك الشعلة إلى ذروة إنارتها في النهاية، لتحمل دلالتين: الأولى: أنها تمثل الطريق الذي يمكن أن تسترشد إليه الإنسانية في إيجاد وسيلة للتواصُل والتفاهُم فيما بينها، بعدما أصبحت تحيا في جُزُر منعزلة، خاصةً وأن المخرج تعمَّد إظهارها في ذروتها مع إعتام تام للمسرح **(الصورة رقم ١٠)**؛ الثانية: تُعدُّ إشارةً تحذيرية، يُطلقها العرض في وجه المجتمع ككل؛ كون تلك الشعلة نابعة في الأساس من شموع صغيرة الحجم، إلا أنها قادرة على التوهُّج بصورة كبيرة؛ وبالتالي أذيَّة مَن يقترب منها إذا تم حبسها لفترة طويلة جنبًا إلى جنب مع غيرها من الشموع الصغيرة، التي تجسد معاناة الإنسانية.

كما جاءت النار رمزًا للأمل المنتظر مهما اشتدت الصعاب على الفرد، وذلك ظهر من خلال ما عبَّرت عنه شخصية "امبالي" في حديثها مع الشمعة، حيث تعاملت معها على أنها طفلة من أطفالها، والقمر هو الأبُ الذي يحضُر إليها يوميًّا؛ لإعطائها الأمل في الحياة، والتمسك بقدرتها على مغالبة همومها.

القمر هو الذي أحضرك إلى هنا.. ألا تتذكَّر أنك كنتَ نائمًا مقابل السماء المظلمة مثل القيقب الملكي أو عين الإله..

هل ندعُها تتحدث معها ثم ربما تُظهر نفسَها الليلة

١٨:٣٥

the moon is the one who brought you here don't you remember

sleeping against the dark heaven of the sky like um

shall we let her speak to her then maybe she`ll show herself tonight

18:35

صورة رقم (١١)

فتحاول "امبالي" من خلال أبياتها الشعرية تلك، أن تتواصل مع ذاتها بعد أن أصبحت تشعر بالغربة الداخلية وليس المجتمع فقط؛ من ثَمَّ تحافظ على قوتها، من خلال تمسُّكها بالأمل الذي يخفُت بمرور الأيام وتعاقبها، والذي يظهر بحضور ضوء الشمعة كل يوم عندما يحضر القمر، فالشمعة بالنسبة إلى "امبالي" قادرة على بَثِّ الشعور بالسلام، ودفعها لتأمُّل عِظَم الكون، وهو ما يساعدها – هي وغيرها من الشخصيات – على فتح آفاق جديدة لاستعادة التواصُل مع أنفسهن.

كما جاء القمر كرمزٍ طبيعيّ؛ ليعبِّر عن ازدواجية الشخصية التي تعاني منها شخصية "امبالي"، فهي تعاني كُرْهًا لذاتها التي تتسم بالخوف؛ نتيجة لاستغلالها مجتمعيًّا حتى أصبحت خاوية، غير قادرة على نفع الآخرين أو نفع نفسها، وفي الوقت نفسه تُظهر شفقةً على ذاتها، فتسقط كل تلك المشاعر وتُحدِّث بها القمر.

wow look at that coward moon
hiding.. show yourself your colors
and the only one of you kind you just want to wrap.. yourself up in
shadows but the world is just busy wanting all of your light.. even me if i could wrap myself in grey clouds iwouldbut then there both of us hide then one will forget the.. but then there both of us hide then one will forget the
34:17

انظُر إلى ذلك القمر الجبان.. المختبئ يختبئ.. أظهر لنفسك أوانك.. أنت الوحيد من نوعك الذي تريد فقط أن تلفَّ نفسَك بالظلال.. ولكنَّ العالم مشغول برغبته في الحصول على كل نورك.. حتى أنا.. لو كان بإمكاني أن ألفَّ نفسي بسُحبٍ رمادية.. لفعلت..
لكن بعد ذلك يختبئ كلانا.. ثم ينسى واحدٌ منا الآخر.. وإذا لم تكن هناك فعندئذٍ لا يمكنني أن أكون متأكِّدة أنني هنا الآن..
١٧:٣٤

فالقمر بالنسبة إلى "امبالي" رمزٌ لثنائية الحب والكُرْه، فهي تنتظره بصورةٍ يوميَّة ليؤنس وحدتها، وما تقاسيه من عزلة وعدم قدرة على التواصل، وفي الوقت نفسه مَصّبٌ لغضبها، الذي يزداد عندما تتأمل القمر وتنظر إلى ما يشعُّ منه من ضياء وتتذكَّر انتهازية المجتمع، وعدم التفات الآخر إلا لذاته على حساب الآخرين، كما يتحول القمر بالنسبة إلى "امبالي" إلى الوسيط بينها وبين الآخرين.

هل أخبرتُهم عني؟ عندما تراني.. وكل تلك الأشياء التي شاهدتها هنا
هل يسألون عني؟
٢٠:٢٤

do you tell them about me when you see me
and all these things that you've witnessed here
do they ask about me
20:24

كذلك جاء المطر رمزًا للأمل والبداية الجديدة، والذي ظهر كمُؤثِّر صوتي فقط ملازم لسرد النساء الأربع، فعلى الرغم من أن المطر كان بالنسبة إليهن مصدرَ تهديد طبيعي؛ كونهن مشرداتٍ ولا يجدنَ ما يحتمين به في شوارع العاصمة، فإنَّهنَّ لم يمتعضنَ من المطر طوال أحداث المسرحية.

نعم عمتي تقول إن ميلاد المطر هو موت النار
نعم المرء يرى الحقيقة في الكثير من الأشياء خاصة عندما يكون خداع الدماغ قد أشعل الدم.. لكن في تلك المرة. كانت تلك الحقيقة ما هو ميلاد المطر هو موت النار
12:40

yes my aunt used to say that the birth of rain is the death of fire yeah that one sees the truth with a lot of things especially when the brain deceit had blood alight but that one time that one was the truth what is the birth of rain is a death of fire
12:40

فالمطر بالنسبة إلى شخصية "امبالي" وغيرها من الشخصيات مصدر إلهام؛ لقدرته على محو النار بما حملته من رمزية المعاناة، فعلى الرغم من أن المطر له تأثير قوي على أجسامهن الضعيفة المشردة، فإنَّ له تأثيرًا إيجابيًّا على أرواحهنَّ، ليجدد آمالهنَّ وتطلعاتهنَّ لمستقبل أفضل من واقعهنَّ المَعِيش، وهو ما أكَّدت عليه شخصية "أنجل" كذلك.

هذا المطر يهطل حقًّا.. فهو يذهب مباشرةً إلى العظام.. ويغسل كل شيء تقريبًا
46:19

this rain is really coming down it just goes straight to the bone .. and it washes almost everything away almost
46:19

فـ "أنجل" شبهت المطر بالسكاكين المخترقة للعظام؛ لما له من وَقْع مؤلم عند هطوله عليهنَّ وهنَّ في العراء من دون مأوى، إلا أنه قادر على تطهير كل شيء، وإعادته من البداية، بما في ذلك حياتهن التي تتضمَّن قدرًا كبيرًا من المعاناة بسبب القضايا الاجتماعية التي مرَرْنَ بها.

كما تم توظيف الملابس والإكسسوارات المسرحيَّة بصورة رمزية، بجانب دورها الرئيس في التعبير عن أبعاد الشخصيات وملامحهم النفسية، وذلك ما ظهر من خلال شخصية "أمبر" التي ارتدت وشاحًا أرجوانيًّا **(الصورة رقم ١٢)**، فكان هذا الوشاح دالًّا على طبيعة شخصيتها الفنية، المُحبّة للتمثيل وللشهرة وللطرف، بجانب ذلك جاء هذا الوشاح كأداة لتجسيد معاناتها مع السلطة الدينية في المجتمع.

صورة رقم (١٢)

سأكون على رُكبتيَّ مع عشر تحيات مريم العذراء.. وتلك المسبحة مضغوطة بإحكام حول رقبتي لدرجة أنني سأبدأ في الهلوسة بمريم العذراء
25:35

that i would be on my knees with ten hail marys and that rosary squeezed so tight around my neck that i'd begin to hallucinate the virgin mary
25:35

فعبَّرت "أمبر" عن العبء الثقيل الذي ينوء به كاهلُها بسبب ما فُرض عليها من ممارسات دينية هي لا تؤمن بها، ولا تؤمن إلَّا بأنها لا تقدم لها غيرَ نوعٍ من أنواع القهر السُّلْطويّ، وذلك من خلال تشبيه الوشاح بالمسبحة – التي تُعد جزءًا من الصلاة الكاثوليكية – التي وُضعت على عنقها لتخنقها؛ لتعكس للمُتلقِّي حجم التوتر الذي تحيا به، وما تقاسيه من صراع داخلي ناجم عن فرض عليها ما لا تؤمن به، وتعزز تلك الحالة بدخولها في حالة من الهلوسة التي تجعلها ترى السيدة العذراء، حتى تكاد تشعر أنها تغرق بفعل الممارسات الدينية التقليدية الخطأ من وجهة نظرها.

كما لم يكتفِ المخرج في استغلاله للوشاح بما سلف ذكره، بينما عَمِد إلى إيعاز له ترميز آخر بصورة مغايرة تمامًا عن الصورة السابقة، فجعل من الوشاح رمزًا للخضوع والإذلال الذي عانت منه "أمبر" في

حياتها؛ نتيجةً لتعرُّضها للاغتصاب على يد إحدى عصابات الشوارع، بعد أن فشلت في مقاومتهم مراتٍ عديدة.

صورة رقم (١٣)

صورة رقم (١٤)

فمن خلال مشهد تعبيري، تخلَّله بعض الحركات الكاريكاتيرية الكوميدية من قِبل عناصر الكورس، استطاع المخرج أن يجسِّد جريمة اغتصاب "أمبر"، بالاعتماد على الوشاح الأُرجوانيّ المُلقَى بين حبَّات الرمال المتناثرة على الأرض في وسط المسرح؛ ليؤكد ليس فقط على أنها جريمة اغتصاب تقليدية، كالحالات العديدة المسجلة في المجتمع الجنوب أفريقي المعاصر، إنما جعل منها جريمة إذلال للإنسانية كان جوهرها شخصية "أمبر" ذات الحِسّ المرهف والراقي.

كما برز الرمز من ثنايا سرد الشخصيات لماضيهم ومشكلاتهم التي تؤرِّق حاضرهم، مثلما ظهر في شخصية "أنجل" وهي تحكي عمَّا أصابها من مشاعر متضاربة وهي ما زالت في ريعان شبابها؛ نتيجةً لما قاسته من مواقف، فكانت مَحكًّا مهمًّا في تنشئتها الاجتماعية وعلاقتها بوالدتها القائمة على الغضب والتمرُّد.

عندما قالت لورينتا إسحاق إنها أسقطت كتابي في علم الأحياء في نار المُخيَّم في رحلة مدرسة، لم أكن أفكر في أن أرمي نفسي في النار لإخراجه. وبعد ذلك كل يوم أسير عبر ممرَّات المدرسة مع ذلك الكتاب المصنوع من البلاستك المنصهر ورائحة الدخان للتذكير

الآن والدتها عرفت أن ابنتها كانت متسلطة؛ لذا عرضت عليَّ شراء كتاب آخر لكنني رفضت لأنني أردت التمسك بغضبي

when laurentia isaac said knocked my biology book into a campfire on a school trip i didn't even think i almost threw myself in there just to get it out and then every day after that walk

through those school halls with that book of molten plastic and smell of smoke just a reminder

وحتى بعد فترة طويلة من احتجازها واختفاء سعادتي، لا يزال هذا الكتاب يروي قصة
استغرقت أختي قُرابة ستة أشهر لإقناعي بالتوقف عن التفاهة ووضع غلاف جديد على الأقل
ذلك الكتاب كان أسلوبي في الاحتجاج على الإساءة.. والدتي تكره هذا الكتاب
1:5

now her mother she knew that the daughter was a bully so she offered to buy me another one but i said no because i wanted to hold on to my anger
and even long after her detention and and my blisses had gone away still that book told a story
it took my sister like almost six months to convince me to stop being petty and to at least put on a new cover
worse and that book was my protest against the abuse and my mother hated that book
1:5

فمن خلال هذا الحَكْي أظهرت "أنجل" مشاعر مُعقَّدة تراوحت بين الغضب والتمرد، وعبَّرت عن تأثير تلك الحادثة القديمة في شخصيتها؛ مما جعلها تتخذ من الكتاب – التالف – نتيجةً للحريق، رمزًا للاحتجاج الكامن ضد والدتها، وضد محاولة المجتمع تنميطها، ووضعها في موضع المألوف بصورة مستمرة.

لقد سألتني عمَّا إذا كنتُ أحب إحراجها أمام العامَّة
هل كنتُ أريد أن يعرف الجيران أن أنطونيت جاكوبس لا تستطيع تحمُّل تكاليف أشياء جديدة لبناتها؟
لم أكن أعرف كيف أُخبرها أن الأمر لا يتعلق بها بل بي وللمرة الأولى.. أن لديَّ القوة التي انتزعتها من النار
1:06

she asked me if i liked embarrassing her in public
did i want the neighbors to know that antonette jacobs could not afford new things for her girls i didn't know how to tell her that it wasn't about her but me for once that i had the power i snatched it from the fire
1:06

فقدرتُها على إخراج هذا الكتاب من النار، جعلت منه كذلك رمزًا لقوتها وقدرتها على تغيير واقعها من خلال غضبها، بعدما عانت التهميشَ داخل البيت لصالح أختها، وخارجه لصالح زملائها؛ مما دفعها إلى التمسُّك بالكتاب للحفاظ على غضبها باستمرار كحَامٍ لها، ودافعٍ لها للتمرد على القواعد الاجتماعية والعائلية التي تُشعرها دائمًا بالعجز.

كما استطاع العرض ترميز الأعضاء الإنسانية للتعبير عن معاناة الشخصيات، فعبَّرت شخصية "فايزة" عن اضطراب العلاقة بينها وبين والدتها، من خلال السُّرَّة التي تُعدُّ في الأساس رمزًا للاتصال الأول بين الجنين والأم، والتي تُعد الدليل الدامغ على احتياج الإنسان بصورةٍ دائمةٍ للآخَر منذ نشأته.

لا.. إنها تتظاهر أنها أنا وندبة السُّرَّة الخاصة بي تحترق وتحترق وتحترق ***1:10***	***no she she's pretending to be me and my naval scar burns and burns and burns*** ***1:10***

فعلى عكس الدلالة التي يجب أن تنبع من السُّرَّة، كرمزٍ للتواصل الإنساني الأول، والذي حدث ما بين "فايزة" ووالدتها، كانت السُّرة لا تحمل لها إلا المشاعر السلبية تجاه أمها، ولا تُذكِّرها بغير علاقتها غير السَّوِيَّة معها، فوالدتها لم تُظهر مشاعر الحب التي تحتاجها منذ الصِّغَر؛ مما دفعها للجوء إلى العمل كمُعالِجة نفسية، في محاولةٍ منها لإيجاد السلام النفسي الذي افتقدته منذ صِغَرها.

كان شبح والدتي قديمًا ومألوفًا.. لدرجة أن كل ما كان بإمكانها فعله هو تعليمي كيفية الهروب منه بدلًا من القتال أو على الأقل صنع السلام، فهل من المستغرب حقًّا أن أختار مهنةً تجمع أشباح الآخرين لكسب لقمة العيش لجعل الناس يتحدثون معي؟ ***1: 11***	***my mother's ghost was so old and familiar that all she could do was teach me how to run from it instead of fighting or at least making peace so is anyone really surprised that i chose a career that collects the ghosts of others for a living to make people speak to me*** ***1:11***

فسعيًا للتخلص من الهواجس والأفكار التشاؤمية بسبب تنشئتها التعيسة مع أمها، التي شبَّهتها بالـ "شبح" كونها تظهر لها في أي وقت، وتؤرِّق حياتها بذكرياتها التي لا تتلاشى، لجأت "فايزة" إلى محاولة استحضار أشباح الآخرين، حتى لا تلتفت إلى شبح أمها الذي يُذكِّرها بماضيها، وتمثَّلت تلك الأشباح في سماعها لقصص ومعاناة المرضى النفسانيِّين التي تحاول علاجهم، فهروبًا من عدم قدرتها على إحلال السلام في عالمها، حاولت إحلال السلام في عوالم الآخرين.

النتائج

- تعدَّدت أنماط الرمز التي ظهرت في عرض "حول النار" بين الرموز التوليدية التي تمثلت في: (علامة "الهاشتاج" والستائر البلاستيكية)؛ والرموز الطبيعية التي تمثلت في: (النار، القمر، المطر)، كما برز الرمز من خلال الإكسسوارات والمُؤثِّرات الصوتيَّة، والحكي السردي.

- أسهم الرمز في تعزيز سمات المونودراما، فأسهمت الستائر البلاستيكية في التعبير عمَّا تشعر به الشخصية من عزلة ووحدانية، وعبَّرت النار عن حجم الصراعات النفسية التي تعاني منها، وساعد "الكتاب" في الحَكْي السردي للتعبير في تداخل الأزمنة، وأسهمت الملابس والإكسسوارات في إبراز تعدُّدية الأدوار.

– الاعتماد على الجوقة لم يُفقد الشكلَ المونودراميَّ قيمته الأساسية في تعزيز الوحدانية للشخصية، فاقتصر دور الجوقة على تجسيد السَّرْد المسرحي الذي طرحته الشخصية الرئيسة في المونودراما، وتعزيز الحالات الدرامية، مثلما حدث في تجسيد مشهد اغتصاب "أمبر".

– توافق الاعتماد على الرمز مع الطبيعة الشعريَّة للمونودراما، حيث أن العلاقة بين اللغة الشعرية والرمز علاقة تكاملية، فساعد الرمز في تكثيف المعاني والبُعد عن المُباشَرة التي تقوم عليها اللغة الشعرية.

– تقاطعت القضايا في العرض حيث طرح القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية بصورة تكامُلية مرتبطة، وليست بمعزل عن بعضها البعض، فأظهر كل القضايا مترابطةً ومُؤثِّرةً في بعضها البعض.

– العرض ذو إيقاع مرتفع، وعلى الرغم من أن الإيقاع المنخفض والشعور بالملل يُعدُّ من أهم التحديات التي تواجه الصيغة المونودراميَّة، فإن العرض استطاع المحافظة على ارتفاع وتيرة الأحداث، من خلال وضع الشخصية الدرامية دائمًا في موضع النصر أو موضع الهزيمة.

– أسهمت (الأغاني، والموسيقى، والرقصات) الأفريقية التراثية في تعزيز الحالة الوحدانية والعزلة تارةً، وفى التعبير عن معاناة الشخصية تارةً أخرى.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

١. ابن منظور .(2008) لسان العرب، ط.٦، المجلد ٦، دار صادر، بيروت.
٢. الأطرش، يوسف. (٢٠٠٠م). المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي. محاضرات الملتقي الوظني الأول السيمياء والنص الأدبي. منشورات جامعة بسكرة. الجزائر.
٣. الأنصاري، شوفية بنت محمد. (٢٠٢٣م). الرمز ودلالاته الاجتماعية في مسرحية المرقمون الألمانية. مجلة الإستواء. جامعة قناة السويس. (٢٥)
٤. التكمة جي، حسين(٢٠٢٣م). دلالات الرمز المسرحي في الخطاب البصري، د.ط، الهيئة العربية للمسرح. عمان.
٥. الجندي، درويش (١٩٥٨م). الرمزية في الأدب العربي الحديث. د.ط. مكتبة نهضة مصر. القاهرة.
٦. الجلبي، سمير عبد الرحيم (١٩٩٣م). معجم المصطلحات المسرحية. د.ط. دار المأمون للترجمة. بغداد.
٧. الخليفي، نزيهة (٢٠١٤م). الرمز في الرواية السياسية :الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجًا. مجلة مقاليد. جامعة قاصدي مرباح. ورقلة. (٧).
٨. الفتاح، عمر عبد (٢٠١٥م). المسرح الإفريقى التقليدى(جذوره ووظائفة). المنتدى الإسلامي.(٢٥)
٩. الدسوقي، مجدي محمد(١٩٩٩م). مقياس الصراع النفسي. د.ط. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة.
١٠.أمين، دحو محمد.(٢٠١٦م). ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد. أطروحة دكتوراه غير منشورة. كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة جيلالي.
١١.بافي، باتريس. (٢٠١٥م). معجم المسرح. ط.١. المنظمة العربية للترجمة. بيروت.
١٢.ترنيفي، ألاء خديجة(٢٠١٦م). ترجمة الرموز في فن الخرافة. رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الآداب واللغات. جامعة وهران. الجزائر.
١٣.جاسم، محمد – ثامر، فريد (٢٠١٥م). فاعلية الرنز في نصوص السيرة الدرامية. مجلة جامعة بابل. كلية الفنون الجميلة. بابل. ٣٣(٤)
١٤.حسين، ثائر عبد علي.(٢٠٢٠م). تحولات الرمز وفق الرؤية الإخراجية في عروض المسرح العراقي. مجلة بحوث الشرق الأوسط. جامعة عين شمس. (٥٥)
١٥.حسن، جبار خمباط(٢٠١٠م). التمثيل في المنونودراما بين الحضور والتذكر: مدخل سيبرنطيقي. مجلة ثقافتنا. وزارة الثقافة. (٨).

١٦.حيدر، سمير اغا (٢٠١٨م). تنوع أداء الممثل في عروض المنونودراما مسرحية(بقعة زيت) نموذجًا. مجلة كلية التربية الأساسية. العراق. ٢٤(١٠٠).
١٧.خشبة، سامي (١٩٩٧م). مصطلحات فكرية. د.ط. مكتبة الأسرة. مصر.
١٨.خضر، صدام محمد. (٢٠٢٤ م). الخصائص الفنية والنفسية لأداء الممثل في عروض المونودراما. مجلة الجامعة العراقية. الجامعة العراقية. ١(٧٠).
١٩.خليل، أحمد فيصل. (٢٠١٦م). "الحرب العالمية الثانية في شعر محمد مهدي الجواهري ".مجلة الدراسات العربية(2)34
٢٠.راغب، نبيل (١٩٨٧م). الرمز في مسرح رشاد رشدي. مجلة المسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. (٣)
٢١.زيدان، مايسة علي.(٢٠١٣م). الرمز والبنية الدرامية في مسرح هنريك إبسن: البطة البرية نموذجًا. مجلة كلية التربية. جامعة الإسكندرية. ٢٣(٤).
٢٢.شلش، على.(١٩٩٣م). الأدب الإفريقى. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. (١٧١).
٢٣.شعبو، أحمد ديب(١٩٨٥م). في رمزية الأساطير الكونية عند الشعوب البدائية. مجلة المعرفة. ٢٣(٢٧٥)
٢٤.صليحة، نهاد (١٩٩٧م). التيارات المسرحية المعاصرة. د.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.
٢٥.عبد الواحد، هالة عبد الواحد راضي(٢٠٢٣م). الرمز وتجليات حضوره في الرواية النسائية. مجلة كلية دار العلوم. كلية دار علوم. جامعة الفيوم. مصر. (٦٣).
.٢٦
٢٧.عطوة، دينا محمد عبدربه. (٢٠٢٢م). المونودراما في مسرحية (حديث منور) للكاتب التركي ابن الرفيق أحمد نوري سكيزنجي ومسرحية (احذروا) للكاتب المصري أمين بكير، دراسة مقارنة. مجلة قطاع الدراسات الإنسانية. جامعة الأزهر. (٣٠).
٢٨.عطية، امينة علي.(٢٠٢٠م). الدلالات الرمزية في المسرح المصري الحديث: مسرحية عودة الأقصى أنموذجًا. مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق. جامعة الأزهر. ١(١٠).
٢٩.علاوي، حميد(٢٠١٢م). توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم. ط.١. الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام.

٣٠.علي، سارة محمد. (٢٠١٨م). "تطور المسرح الأفريقي: من التقليد إلى الحداثة ".مجلة الفنون المسرحية(1)22 ,
٣١.علي، ندى محمد (٢٠٢٤م). اشتغالات الرمز في مسرحيات سعد الله ونوس : المقهى الزجاجي "أنموذجًا". مجلة الدراسات المستدامة. الجمعية العلمية للدراسات التربوية المستدامة. العراق. (٦).
٣٢.عمر، أحمد مختار عبد الحميد.(٢٠٠٨م). معجم اللغة العربية المعاصرة. ط.١. عالم الكتب. القاهرة.
٣٣.فتوح، محمد أحمد (١٩٧٧م). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. د.ط. دار المعارف. مصر.
٣٤.فيشا، سالي جمال.(٢٠٢٣م). انهزامية الذات في المونودراما النسائية "قراءة في نص "صورة ماريا". المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية. كلية التربية النوعية. جامعة طنطا. (١٨).
٣٥.قشقاري، أحمد(٢٠٠٥م). العناصر والتقنيات المسرحية في عروض المونودراما. مداخلة في الندوة المسرحية حول المونودراما في مهرجان اللاذقية الأول. سوريا.
٣٦.كوامي، جون. (٢٠٢٠م). "المسرح الأفريقي في القرن الواحد والعشرين: التحديات والفرص ".دورية الفنون والثقافة الأفريقية(3)15 ,
٣٧.ليجيه، فرانسواز (١٩٩٥م). المسرح الإفريقي والمسابقات المسرحية بين الدول الإفريقية(فى قضايا المسرح الإفريقي). مجلة أكاديمية الفنون. الجيزة. (٥).
٣٨.مسيحة، وجيه جرجس.(٢٠٢٤م). توظيف الرمز في مسرح محمود دياب: مسرحية الهلافيت نموذجًا: دراسة تحليلية. مجلة البحوث في التربية النوعية. كلية التربية النوعية. جامعة المنيا.(٥٠)
٣٩.مندور، محمد (١٩٧٩م). الأدب ومذاهبه. د.ط. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة.
٤٠.هارف، حسين على(٢٠١٢م). فلسفة المنونودراما وتأريخها، دراسة في تحديد وتحديث المصطلح. ط.١. الشارقة. دار الثقافة والإعلام.

المراجع الأجنبية:

41. Abbott, H. P. (2021). The Cambridge Introduction to Narrative (3rd ed.). Cambridge University Press.
42. Akinyele, F. O. (2007). Symbolism and metaphor in contemporary African theatre. African Literature Today, 26(4).
43. Alkhayal, leman Abdulrhman (2022). Monodrama and self-reconstruction: Exploration Of Form in Selected Arab Plays. World journal Of English Language. 12(7)
44. Boahen, A. A. (1991). Community and performance in African theatre. Journal of African Cultural Studies, 14(3).

45. Baldick, C. (2015). The Oxford Dictionary of Literary Terms (4th ed.). Oxford University Press.
46. Carlson, M. (2022). Performance: A Critical Introduction (3rd ed.). Routledge. (pp. 45-46).
47. Cima, G.A.(2012). Post conflict Nostalgia: Postapartheid South African Theater. PHD. University Of Washington.
48. Fashina, J. O. (2015). African theatre and the performance of hybridity: An analysis of the integration of music, dance, and drama. African Theatre Studies Journal, 27(2), 112-130.
49. Gqola, P. D. (2008). Re-thinking South African theatre in the 21st century: New voices and new narratives. Journal of African Theatre, 34(2).
50. Izevbaye, D. M. (1984). The African oral tradition and theatre: A historical perspective. Theatre Journal, 36(1).
51. Kani, J., & Ntshona, W. (1973). The Island and the Theatre of Protest. South African Drama Journal, 11(1).
52. Lidudumalingani.(2021). SIPHOKAZI JONAS – A POET FOR ALL SEASONS. IMBIZa. 1(3)
53. Mda, Z. (2002). Post-apartheid theatre and its socio-political role. South African Journal of Theatre and Performance, 20(1).
54. Msimang, R. (2007). Theatre under colonialism: Transformation and resistance. Journal of South African Theatre Studies, 23(4).
55. Munro, A,J. (1997). Ambiguity And Deception In The Covert Texts Of south African Theater: 1976-1996. PHD. The Ohio State University.
56. Nkrumah, K. (1969). The role of theatre in post-colonial African societies. Journal of African Cultural Studies, 9(2), 73-90.
57. Schmidt, R. P. (2012). Regional expressions of African theatre: The case of Kwagh-Hir and beyond. African Arts Journal, 46(1), 25-42.
58. Spolin, V. (2017). Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques (3rd ed.). Northwestern University Press. (pp. 3-4).
59. Wright, B. (1995). The roots of African theatre: Traditional and contemporary influences. *African Theatre Review*, 7(2).

مواقع الإنترنت:

60. Sikora, E. (2010). *Madame Curie*. ResearchGate. Retrieved from:
https://www.researchgate.net/publication/363834213_Bordering_on_monodrama_Madame_Curie_by_Elzbieta_Sikora

61. Goldhill, S. (1999). *The ancient Greek chorus*. The Journal of Hellenic Studies, 119, 139-156. Retrieved from: https://www.jstor.org/stable/20163562

٦٢. عرض حول النار، متاح بتاريخ ٢٠٢٤/٢/١:
https://www.youtube.com/watch?v=g2BLTBKQdaM&t=1518s

٦٣. متاح بتاريخ ٢٠٢٤/١/١٥:
/https://brettfish.co.za/2018/08/01/siphokazi-jonas-show