مونودراما ما بعد الصدمة في مسرحية "שפיץ-פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة" (٢٠٢٣) للكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو"

د. نرمين صلاح القماح

مدرس الأدب العبري الحديث والمعاصر بكلية الألسن جامعة عين شمس

ملخص:

تعد المونودراما من الفنون المسرحية الأكثر تأثيرًا في المتلقي. وقد يصل هذا التأثير لدى المتلقي لدرجة التماهي مع الشخصية المسرحية لسبر أغوار النفس البشرية. تهدف هذه الورقة البحثية إلى تحليل النص المسرحي "**שפיץ–פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة" (٢٠٢٣) للكاتب الإسرائيلي "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو"(١٩٨٠–) والذي يتناول "مونودراما ما بعد الصدمة"**، وذلك **في ضوء نظرية "التحليل النفسي" لرائد مدرسة التحليل النفسي "سيجموند فرويد"** الذي ميز بين "الصدمة" التي تشير إلى الأثر الداخلي الناتج لدى الشخص بسبب حادث، وبين "الصدمة النفسية" التي تشير إلى الحادث الخارجي الذي يصيب الفرد. هذا وقد ركزت الدراسة على مظاهر ما بعد الصدمة التي لحقت بالبطل الأوحد جراء الحادث الذي تعرض له في طفولته من والده، والذي كان سبب التحول في شخصيته. كما تقدم الدراسة تحليلاً نفسيًا للشخصية المونودرامية والتي يحاكي فيها البطل الأوحد شخصيات متعددة.

الكلمات المفتاحية: مونودراما– ما بعد الصدمة– المسرح الإسرائيلي– التحليل النفسي.

Post-traumatic Monodrama in Lior Galatziano's "Spitz Pliers" (2023)

Summary:

One of the theatrical forms that most affects the audience is monodrama. To go into the depths of the human psyche, this impact might even lead the audience to identify with the

(ISSN: 2536 - 9555)

theatrical character. This study paper examines the theatrical work "Spitz-plier" (2023) by Israeli author "ליאור גלציאנו Lior Galziano" (1980-), which addresses "post-traumatic monodrama," in the context of Sigmund Freud's psychoanalytic theory. Freud made a distinction between "psychological trauma," which refers to an external accident that befalls the individual, and "trauma," which refers to the internal influence that an accident has on a person. The accident that occurred in his boyhood from his father caused a psychological alteration, and the study concentrates on the post-traumatic manifestations of this hero. A psychological examination of the monodramatic character—a single hero embodying several characters—is also provided by the study.

Keywords: Monodrama- Post-traumatic- Israeli Theatre- Psychoanalysis

فرضية الدراسة:

تنطلق الدراسة من أهمية مسرح المونودراما بوصفها فنًا متفردًا خاصًا بطبيعته التي تستدعي صوت الماضي وأحداثه ومواقفه المتعددة في صوت واحد هو صوت الشخصية المونودرامية الواحدة المتفردة والمتشظية بعلاقاتها ورؤياها الكامنة في وجدانها المليء بالضيق والحزن والشك والتعب، وربما الأمل أيضًا في صراعها الشاق مع الآخرين، ونكتشف بأنفسنا النتيجة التي يجسدها ويعيد انتاجها البطل الواحد بالتشخيص الذهني.

أهمية الدراسة:

تحاول هذه الورقة البحثية تقديم قراءة لسردية درامية عن موضوع نفسي هو تأثير ما بعد الصدمة على الإنسان، وقدرته على تجاوز ذكرياته المريرة، من خلال نص مونودرامي يعتمد في الأساس على ممثل واحد، ولذلك وقع الاختيار على نص مسرحي حداثي مونودرامي "**שפיץ-פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة**" **(٢٠٢٣) للكاتب الإسرائيلي "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو"(١٩٨٠-)** المنشورة

إلكترونيا عام ٢٠٢٣. لقد سعيت في هذا البحث إلى دراسة قدرة النص الدرامي على تصوير تجاوز الانسان لأزماته النفسية وصراعه مع ذكرياته، وقدرة الصدمات على تحويل السلوك الإنساني.

الدراسات السابقة:

- **بلغربي، عبد القادر، أزمة المونودراما بين المتن والهامش، مجلة الحكمة للدراسات النفسية، العدد ١، ٢٠٢٤.**
- **بنية اللاوعي للشخصية المونودرامية في نصوص المسرح العراقي المعاصر، مجلة بابل، مجلد ٢٩، العدد ١، ٢٠٢١.**
- **الأكشر، أمينة محسن، توظيف ظاهرة مسرحية الممثل الواحد "المونودراما المسرحية" في مسابقات المسرح المدرسي دراسة تحليلية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، المجلد العاشر، العدد الثالث، ٢٠١٨.**
- **أبو طالب، سميرة، المونودراما مسرح الثوابت المتحولة، المؤتمر الدولي التاسع للدراسات السردية: قضايا التجريب في الأدب والنقد، جامعة قناة السويس، مايو ٢٠١٧.**
- **الصقعبي، عبد العزيز بن صالح، صخب الآخرين في الجسد الواحد: حديث عن تجربة المونودراما، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠١٤.**

المنهج المستخدم ومادة الدراسة:

يستخدم البحث منهج التحليل النفسي لرائد مدرسة التحليل النفسي "سيجموند فرويد" من خلال نص مسرحي حداثي بعنوان "**שפיץ-פֶּלֶך سبيتز بلاير/ الكماشة**" للكاتب "**ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو**" المنشور إلكترونيا عام ٢٠٢٣.

يُقدم النص "آدم"– ذو ٥٢ عامًا– ورث صندوق أدوات من أبيه، ولسنوات حاول آدم أن يتجنب إصلاح الأشياء في المنزل، ولكن بعد وفاة الأب عرض آدم شقه والديه للإيجار، يطلب المستأجر من "آدم" أن يساعده في إصلاح بعض

(ISSN: 2536 - 9555)

الأشياء في المنزل، ويوافق. عند فتح صندوق الأدوات يتم فتح صندوق "الباندورا" الذي يحتوي على الذكريات السحرية، إلى جانب الذكريات المؤلمة. وسيتعين على "آدم "أن يقرر ما إذا كان سيسامح أبوه عما حدث، أم سيتخذ مسلك مختلف.

عناصر الدراسة:

- **مقدمة: تتناول مقدمة عن أصل مسرح المونودراما ومهرجان تياترونتو الإسرائيلي.**
- **المبحث الأول: التدقيق الاصطلاحي والملامح الفنية والفكرية للمونودراما.**
- **المبحث الثاني: بنية النص المسرحي المونودرامي.**
- **المبحث الثالث: الدراسة التحليلية للنص المونودرامي "שפיץ-פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة" للكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو" في ضوء نظرية التحليل النفسي.**
- **خاتمة: تعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.**

مونودراما ما بعد الصدمة في مسرحية "שפיץ-פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة" (٢٠٢٣) للكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو"

مقدمة:

ارتبطت "المونودراما" بالأداء الفردي الذي يعتبر قديمًا قدم الإنسان، فهي نتاج فن القول أو سرد القصص، وهو فن له علاقة بوجود الإنسان، الذي يعبر فيه عن كوامنه، وينفس فيه من خلال الاستماع إلى القصص أو سردها عن همومه وضجره.

ترتبط المونودراما بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، فمنذ نشأته اعتمد المسرح على الممثل الذي انتقل مع المسرح اليوناني من "مرحلة السرد" إلى "مرحلة التمثيل" مع أول ممثل في التاريخ "ثيسبيس– Thespis"، والذي أخذ من اسمه المصطلح الإنجليزي "Thespian" ويعني مسرحي أو ممثل، إذ يُعد

"ثيسبيس" مرجعًا متطورًا في إعطاء المسرح نفحته الأولى والذي كان يحكي فيه حكايات، وشد شغف الجمهور بتقديم الشخصيات في حكاياته من خلال الأقنعة والملابس والصوت والتكوين الجسماني، ومن هنا فهو يعتبر المؤسس الأول لهذا النشاط البشري، إلى أن ظهر "أسخليوس– Aeschylus" (٥٢٥ ق.م – ٤٥٦ ق.م) الذي عمل على كسر فردية الأداء باستعادته بممثل ثانٍ له دور أيضًا، وكذلك ظهرت أشكال مسرحية أخرى تعتمد على "ممثل واحد" مثل "البانتومايم" الذي يقوم به ممثل واحد، ثم عادت المونودراما الحديثة مع الألماني "**يوهان كريستيان براندیز– Johann Christian Brandes** " **(١٧٣٥–١٧٩٩)** الممثل والمؤلف المسرحي الكبير الذي استحضر فن "ثيسبيس" الأول في عرض مسرحياته التي كان يكتبها هو ثم يُمثلها هو بنفسه أيضًا، ومن خلال شخصية واحدة (سليمان، فن ولوج الذات أو مسرح المونودراما، ٢٠١٦).

يعود أول نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي "جان جاك روسو–Jean–Jacques Rousseau" وكان ذلك في عام ١٧٦٠م، وهو نصه "بجماليون"، ولكن أول من أطلق مسمى "مونودراما" على نصه (مود Maud) كان الشاعر "ألفريد تينيسون Alfred Lord Tennyson) في عام ١٨٥٥م، بعد ذلك بدأت نصوص المونودراما تتزايد، فكتب "**أنطون تشيخوف**– Anton Chekhov" نصه الشهير (مضار التبغ) في عام ١٨٨٦ ووصفه بالمونولوج في فصل واحد، وكتب الفرنسي "**جان كوكتو– Jean Cocteau** " في ١٩٣٠ نصه (الصوت الإنساني– La Voix humaine)، وكتب الكاتب الأمريكي الحائز على جائزة نوبل "**يوجين أونيل– Eugene Gladstone O'Neill**" في ١٩٣٠ نصًا مونودراميًا بعنوان (قبل الإفطار–Before Breakfast)، كما كتب "**صموئيل بيكيت– Samuel Beckett**" في ١٩٥٨ (شريط كراب الأخير– Krapp's Last Tape) والذي اعتنى بالمونودراما ووجدها أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن

(ISSN: 2536 - 9555)

العبثية والتي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل الاجتماعي. هذا الاحتفاء بفن المونودراما من قبل كتاب مسرحيين معروفين فتح الباب لتقبل هذا النوع الموروث من زمن الإغريق، ويتجلى هذا الاهتمام عالميًا بتخصيص مهرجانات تلتقي فيها الفرق التي تقدم عروض المونودراما، وأشهرها مهرجان "ثيسبيس" العالمي للمونودراما في ألمانيا الذي يقام سنويًا (الحايك، ٢٠٠٩، صفحة ١٠).

وفي إسرائيل تجلى ذات الاهتمام بعروض المونودراما، فنجد مهرجان "تياترونتو **תיאטרונטו**" هو مهرجان مسرحي إسرائيلي مخصص لعروض المونودراما، يقام في تل أبيب – يافا منذ عام ١٩٩٠، ويعد أحد أهم وأقدم المهرجانات في إسرائيل، حيث يخلق المهرجان حوارًا مباشرًا بين الممثل المنفرد والجمهور.

اسم المهرجان يدل على الغرض منه فهو يتكون من (**תיאטרון** + **נטו**/ مسرح + صافٍ)، فهو يعتمد على قدرة الممثل في استحضار القصة وعرضها على الجمهور بدون أي وسائل مساعدة. يُقام المهرجان في شهر إبريل من كل عام خلال عيد الفصح، وتقام على هامشه مسابقة تصل فيها مسرحيات المونودراما إلى المراحل النهائية، المدير التنفيذي للمهرجان هو "**יעקב אגמון** يعقوب أجمون" الذي نُقل عنه قوله حول أهمية هذا المسرح: **" השחקן הבודד הוא כמו קוסם או מכשף שעומד על הבמה ומה שהוא מביא، זה מה שיש. אין לך לאן לברוח – לא לתפאורה ולא לאביזרים או לשחקנים נוספים. זו עבודה קשה שמצריכה אנשים מוכשרים ומחזות מצוינים**". "الممثل الفردي كالساحر أو الساحر الذي يقف على المسرح، وما يعرضه هو الموجود، ليس لديك مكان لتهرب إليه، لا مناظر، ولا إكسسوارات، أو ممثلين آخرين. إنه عمل شاق يتطلب أشخاصًا موهوبين ومسرحيات ممتازة" (**יונדילוביץ'، 16 בנובמבר 2008**).

تأسس المهرجان عام ١٩٩٠، بمبادرة من " **יעקב אגמון** يعقوب أجمون" بالتعاون مع مسرح الكامري، والمخرج "**אילן רונן** إيلان رونان"، وجمعية الفن للشعب، في السنة الأولى تم عرض ١٥ مسرحية على مدى ٣ أيام (**מעריב، 8 בינואר 1990**)، في عام ١٩٩٥، تم تعيين أجمون لإدارة مسرح هبيما، وانتقل معه المهرجان وأصبح مرتبطًا بمسرح هبيما (**אביגל، 23 במרץ 1990**)، وفي عام ٢٠٠٠ تقرر إيقاف المهرجان بسبب نقص الميزانية، لكنه عاد من جديد بعد عامين في عام ٢٠٠٣ (**הארץ، 14 בדצמבר 2003**)، وفي عام ٢٠٠٥، اعتزل أجمون المسرح، وعاد المسرح لمركز سوزان دلال– **מרכז סוזן דלל (יודילוביץ، 31 באוקטובר 2005**)، وفي عام ٢٠٠٧ انتقل لمدينة عكا لمدة عام واحد، في مبادرة من مدينة عكا والتي وفرت معظم ميزانية المهرجان هذا العام (**שוחט، עיריית עכו תקציב 550 אלף שקל לתיאטרונטו، 25 בפברואר 2007**)، ومنذ عام ٢٠٠٨ يقام المهرجان في يافا القديمة بالتعاون مع المسرح العربي العبري، وفي عام ٢٠٠٩، توسع المهرجان وأضاف مسابقة لمسرحيات الأطفال كجزء من مهرجان تيترونتو لهذا العام (**שוחט، לראשונה ביפו: התיאטרונטו، 19 בפברואר 2008**).

منذ عام ٢٠١١، قام المهرجان بتوسيع أنشطته الدولية فقام بتنظيم عروض فردية للضيوف من جميع أنحاء العالم، وفي عام ٢٠١٢ أُقيم المهرجان في مجمع يافا القديمة وجرت محاولة لإدراج أمسية راقصة في البرنامج الفني (**פרי، 13 במרץ 2012**)، وفي عام ٢٠٢٠، تم إلغاء المهرجان بسبب وباء كورونا.

وقبل وفاة "إجمون" طلب من زوجته الاستمرار في إدارة المهرجان تحت إدارتها في يافا القديمة وعكا القديمة في عام ٢٠٢١ (**בירנברג، גילה אלמגור תנהל את פסטיבל תיאטרונטו במקום יעקב אגמון ז"ל، 22 בפברואר 2021**).

(ISSN: 2536 - 9555)

تعتبر المونودراما أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبثية التي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل الاجتماعي، موضوعاتها مأساوية الطابع، ناتجة عن تجربة مريرة، تفتح أسئلة عن صراع الإنسان مع نفسه، ومع شخصيات أخرى، مع محيطه والمجتمع، أو مع قوى كبرى (القدر، أو الموت، أو الزمن). (بلغربي، ٢٠٢٤، صفحة ٩٨١).

لذلك تتناول الدراسة المونودراما من جانبين، أولهما: المفهوم الخاص بالمونودراما، وذلك عن طريق طرح العديد من الأسئلة التي سيجيب عليها البحث، مثل طبيعة النصوص المونودرامية وخصوصية هذا الشكل الأدبي؟ إشكالية العزلة والوحدة في عروض المونودراما؟ كيفية تحليل النص المسرحي الذي يعتمد على البطل الواحد؟ وكيفية بناء إدراك داخل كل فرد، يبعده عن الواقع الذي يعيش فيه ويستطيع خلق عالم من الوهم الداخلي معزولاً عن أي تفاعل اجتماعي؟

ثانيهما: تحليل نموذج مونودرامي يجمع بين الألم والأمل وهو نص "**שפיץ– פְּלָיֶר סביבז בלאיר/ الكماشة**" للكاتب "**ליאור גלציאנו ליפור جلتسيانو**"، وكيف يصنع التعارض الإيجابي بين الذات والواقع فرصة للنجاة من العزلة. هذا النص الذي عُرض في مهرجان "تياترونتو" في عام ٢٠٢٣، والذي لاقى إشادة من قبل لجان التحكيم وبصفة خاصة الأغنية التي تم تقديمها بالعرض (**בירנברג، פסטיבל תיאטרונטו הוכיח שוב את הכוח שיש לשחקן יחיד על במה חשופה، 2023-4-11**).

المبحث الأول

التدقيق الاصطلاحي والملامح الفنية والفكرية للمونودراما

أورد الباحثون العديد من المسميات للمونودراما تحمل شرحًا أو وجهة نظر خاصة:

في **المعجم المسرحي** ورد تعريف لكلمة "مونودراما Monodrama" بأنها "مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد، وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين

Monos وحيد، و Drâma الفعل. في بعض الأحيان يُستعمل تعبير مشابه هو عرض الشخص الواحد One Man Show" (إلياس، ١٩٩٧، صفحة ٤٩٣).

كما ورد في **معجم أكسفورد Oxford** تعريف "المونودراما" بأنها "قطعة فردية قصيرة لممثل أو ممثلة بمصاحبة عناصر صامتة أو كورس، وكانت منتشرة في ألمانيا ما بين عامي ١٧٧٥-١٧٨٠ بواسطة الممثل" براندیز" (Oxford Advanced Learner's Dictionary, 1995, p. 753).

تُعرف الناقدة د. ناهد صليحة "المونودراما" بأنها "المسرحية التي يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض إلا انتفت صفة "المونو" (من الكلمة اليونانية Mono) بمعنى واحد" (صليحة، ١٩٩٧، صفحة ١٦٥).

ويُعرفه د. إبراهيم حمودة بأنه "المسرحية المتكاملة في ذاتها والتي تتطلب ممثلاً واحدًا كي يؤديها كاملة فوق خشبة المسرح" (حمودة، ١٩٨٥، صفحة ١٢٥).

ويركز د. حمودة على الهدف من المونودراما باعتبارها لونًا من الألوان الدرامية التي تستهدف دراسة سيكولوجيا الشخصية، وبهذا يقربها في مفهومها من السيكو دراما، بمعنى أنها هدف ووسيلة في حد ذاتها (سلام، ٢٠٠٨).

من الناحية الإخراجية والإنتاجية فركز سمير العصفوري في تعريفه "للمونودراما" على دورها كمهارة أدبية، وحل لمشكلات الإنتاج في الفرق المسرحية إذ يقول: "المونودراما هذا النوع من الإبداع الدرامي يستعرض مهارة الممثلين المتميزين، وفي نفس الوقت يقدم متعة فنية منفردة وتحل كثيرا العديد من المشكلات الإنتاجية في المسرح" (سلام، ٢٠٠٨).

(ISSN: 2536 - 9555)

أما كتاب المونودراما أمثال "أمين بكير" فقدر رأها "وسيلة فاعلة في معاونة طلاب التمثيل على إنجاز مشاريع تخرجهم ضئيلة التكلفة، وربما لإظهار مهارة الطلاب" (سلام، ٢٠٠٨).

يعتبر المسرح المونودرامي امتدادًا للفنون التراثية الشعبية التي ظهرت في حياة الشعوب مثل: الراوي أو الحكواتي، لكن بطريقة أكثر تلاحمًا مع الجمهور، إذ يعتمد الفن في مسرح "المونودراما" على التنظيم والتخطيط الجدي لا الارتجال والعشوائية الشفهية التي تتغير وفق المكان والزمان والبطل. البطل المونودرامي بطل مكتمل الملامح، معبرًا بصدق ورؤية عن دوره المحدد فوق خشبة المسرح، من خلال أداء متقن وواضح يستطيع البطل بطريقة ممنهجة رسم صورة البطل وتشابكاته وعلاقاته للنفاذ إلى جوهر الحالة الشعورية والصراع النفسي الذي يدور داخل الشخصية متعددة الأصوات، ثابتة الرؤية، تستعيد الموقف تلو الموقف، تجسد الصراع الدائر بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين، في حالة من الصراع والقلق المشوب بالآسى والخوف أيضًا، ليعيد أنتاج الموقف وتقييم النتيجة التي أسفرت عن هذا الصراع، ومن ثم تقويم الشخصية (سليمان، فن ولوج الذات أو مسرح المونودراما، ٢٠١٦).

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما

في ضوء التعريفات السابقة للمونودراما يمكن أن نستخلص العديد من الملامح الفنية والفكرية لهذا الشكل الدرامي:

الملمح الأول: التركيز على الفرد، فمسرح المونودراما يشغله ممثل واحد ينفرد بخشبة المسرح ليقنع المتفرجين بقدراته التمثيلية في غياب أي تحدي أو مقارنة. فالمونودراما إذن تعتمد على المنظور الواحد وتنعدم فيها فرصة الجدل عن طريق تنوع الأصوات (صليحة، ١٩٩٧، الصفحات ١٧٠-١٧١).

فمن خلال (البطل الواحد/الصوت الواحد) يجب على المؤلف أن يستعيض عن أشخاص عدة وأصوات عدة من خلال ممثل واحد، هو ذلك الممثل القادر

على فرض رؤية متكاملة على خشبة المسرح، وتوظيف جميع عناصر العرض المسرحي كالجسد والإيماء والحركة والإشارة والكلام والانفعالات العاطفية والتعبير والموسيقى والصوت والحركة والسكون وكل مفردة سينوغرافية وغيرها من التقنيات، لتوظيفها توظيفًا جديدًا، وربما غير متوقع لخلق نوع من التواصل الحميم والعميق بين الممثل والجمهور. وإذا كان تطور الشخصية في المسرحية متعددة الأشخاص ينشأ من خلال فعل تبادلي بين تلك الشخصيات، فإن تطور الشخصية في مسرح المونودراما ينمو من خلال فعل ذاتي تقوم به الشخصية المنفردة الوحيدة، إذ تقوم بالفعل ورد الفعل في آنٍ واحدٍ، وزمنٍ واحدٍ ومن خلال ردود أفعالها الشخصية ومدى تأثرها.

الملمح الثاني: ويتمثل في العزلة، ظهور ممثل واحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية، ومهما استخدمت من مؤثرات صوتية. "المونودراما" بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية. ينتج عن هذا الفصل الاجتماعي فصل زمني أيضًا، فالزمن في المونودراما هو زمن نفسي لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة عن طريق الفعل، فالفعل يتطلب من يقع عليه الفعل في إطار من التوتر والمقاومة، لكن المونودراما تُبرز بطريقة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل، وتركز على الماضي من ناحية، والحلم من ناحية أخرى (صليحة، ١٩٩٧، صفحة ١٧١).

الملمح الثالث: الكثافة الشعورية، تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان، وما يمكن أن يكون. ولذلك تتمتع "المونودراما" بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض، وربما كانت هذه الكثافة الشعورية أحد عوامل الجذب الرئيسة في نصوص المونودراما (صليحة، ١٩٩٧، صفحة ١٧٢).

(ISSN: 2536 - 9555)

الملمح الرابع: الانطلاق من الفردي للوعي الجمعي، فالمتأمل في عروض "المونودراما" يجد أن "المونودراما" تتجه للوعي الجمعي، لكن تضع الإنسان الفرد بكل ما يعانيه في بؤرة التركيز والاهتمام، لتبدأ من المكون الأساس لهذا المجتمع وهو الإنسان، ومن ثم فلا غرابة أن نجد من يُطلق على هذا النوع من المسرح: مسرح الممثل الواحد (طالب، ٢٠١٧، صفحة ١١٣).

الملمح الخامس: خروجه عن نطاق التجاوب النقدي المعتاد مع النصوص المسرحية، إن من يقفون أمام هذا النوع من المسرح التجريبي، ورافضين الاعتراف بهويته، يؤسسون لرفضهم بانتفاء الصراع الذي هو لب الدراما، بيد أن ما ينفي هذا أن من أساسيات العمل الجيد والهادف، وجوهر الدراما الحقيقي هو "**الأزمة**"، مما يجعل البعض يطلق على الدراما "**فن الأزمات**" (حمودة، ١٩٨٥، صفحة ١٦٢)، من هذا المنطلق يمكن اعتبار ما يطرحه النص المونودرامي من أزمة الشخصية في مجتمع يتجاذب معه الصورة في مواجهة حقيقية مع قضيته، ويلزم الجمهور باتخاذ قرار، إما مع أو ضد، فالمسرح المونودرامي لا يقبل بأنصاف الحلول، ولا يترك الشخصية في حالة سلبية، فضلاً عن الجمهور الذي يقف في المواجهة مع هذه الشخصية (طالب، ٢٠١٧، صفحة ١١٥).

المبحث الثاني
بنية النص المسرحي المونودرامي

١- **الشخصيات:** تعتمد المونودراما على الممثل الواحد أو الشخصية المونودرامية، يكون حضورها فعليًا، بمعنى أن الممثل هو الذي يقوم بالدور، وبمختلف الأدوار داخل العرض الواحد، أما بقية الشخصيات فهي صامتة، أو مستحضرة غيابيًا، أو افتراضيًا لتجاوز الوحدانية، مجازًا.

٢- **المونولوج الدرامي:** يتحول العرض المسرحي المونودرامي إلى مونولوج طويل، يقوم على الاسترسال والاستطراد، وتوظيف الفلاش باك واسترجاع الذكريات، واستعادة الماضي.

٣- **الحكي أو السرد:** أهم أركان المسرح المونودرامي؛ لأن الممثل يكسر حواره الداخلي أو المونولوج المسترسل، بسرد حكاية أو حكايات مختلفة ضمن عملية الاستطراد والانسياب؛ لتكسير نمطية الحوار واستبدالها بقصص وروايات متنوعة. تميل لغة الحوار في النص المونودرامي إلى السرد بصيغة الماضي، وتعتمد على تداعي الأفكار.

٤- **تعدد الأدوار:** يتقمص الممثل الواحد أدوارًا متعددة في عرضه المسرحي، ويكسر الشخصية ليتحول إلى شخصيات متعددة ومختلفة. بمعنى أن الممثل يحاكي شخصيات متعددة حقيقية وإفتراضية.

٥- **الصراع:** إذا كان المسرح الدرامي العادي يتميز بالصراع الخارجي، كصراع الشخصية مع أخرى مضادة، أو مع الطبيعة وظواهرها أو مع المحيط والمجتمع، أو مع قوى كبرى (القدر – الموت – الزمن)، فإن المسرح الفردي يتسم بالصراع النفسي بين الإنسان ونفسه وعواطفه، أو ما يسمى بصراع الذات، وفي هذا الصراع يأتي التأمل والبوح والاعتراف، وهذا يعني غلبة الصراع النفسي على باقي أنماط الصراعات الأخرى: سواء كانت صراعات خارجية أو ميتافيزيقيا أو صراعات اجتماعية.

٦- **تداخل الأزمنة والأمكنة وتشابكها:** يكون الزمن في المونودراما متعدد المستويات، يكون للزمن الحاضر النصيب الأكبر، ومن الممكن أن تختلط المستويات دون تسلسل منطقي.

٧- **المكان:** فيكون متعدد المستويات كذلك، حيث تستحضر الشخصية المونودرامية ملامح الأمكنة خلال التداعيات الفكرية. فالمونودراما فن يعتمد على استدعاء الماضي عبر الحاضر والمستقبل. وهذا يعني أن الزمن المونودرامي يوجد في المنطقة الوسطى بين الماضي المعاش والمستقبل المشوش غير المرئي.

(ISSN: 2536 - 9555)

ومن هنا يمكن القول إن النص المونودرامي أصعب أنواع النصوص الدرامية المتعددة الأصوات، فهو نص يمتلك خصائصه، ويقترب من المسرحية العادية في تقنية الكتابة، سواء في الاستهلال، أو الحبكة، أو الحدث، أو الحل، ولكنه نص يعتمد على الخيال، والإبداع في ضبط السرد، والعمق داخل الذات الإنسانية.

المبحث الثالث

الدراسة التحليلية للنص المونودرامي "שפיץ-פֶּלֶך سبيتز بلاير/ الكماشة" للكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو" في ضوء نظرية التحليل النفسي

أولاً: التعريف بالكاتب والنص المسرحي ونظرية التحليل النفسي:

مونودراما "שפיץ-פֶּלֶך سبيتز بلاير/ الكماشة" تأليف الكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو" المولود في ١٩٨٠، بوخارست، رومانيا، هاجر إلى إسرائيل مع عائلته عندما كان عمره سنة واحدة، خدم في الجيش الإسرائيلي في سلاح المدرعات، وتخرج بدرجة بكالوريوس في الاتصال وعلم النفس من جامعة حيفا. بدأ حياته المهنية كمحرر في موقع **NRG**، ثم في موقع ماكو. كتب أعمدة رأي ومقالات ثقافية في صحيفتي "جلوبز"، و"ها آرتس". درس كتابة السيناريو مع تسفيبكا قرتسينر في مدرسة "**חשיפה**"، والكتابة الدرامية مع إساف تسيبور **(גלציאנו، אתר מחזאי ישראל، 2023)**.

عُرضت له العديد من المسرحيات مثل: "**חדר בריחה– غرفة الهروب**" من تأليفه في مهرجان المسرح القصير٢٠١٧، وكتب دراما "**החקירה –التحقيق**" لمهرجان تاموني ٢٠٢٠، كما كتب المونودراما "**מענטש" المقتبسة من كتاب "ארוחת בוקר ישראלית– الأفطار الإسرائيلي" للكاتب "ניצן ויסמן – نيتسان وايزمان**". تم عرض المسرحية كجزء من مهرجان تياترونتو ٢٠٢١، والتي أصبحت من ذخائر مسرح حيفا، شارك أيضًا في كتابة المونودراما "**המלון–**

الفندق" التي فازت بالجائزة الأولى في مهرجان تياترونتو ٢٠٢٢. وكتب أيضًا المونودراما "**שפיץ-פֶּלֶר سبيتز بلاير/ الكماشة**" التي نالت إشادة في مهرجان تياترونتو ٢٠٢٣ (**גלציאנו، אתר מחזאי ישראל، 2023**).

كتبت هيئة التحكيم إشادة عن المسرحية قائلين" **استخدم يوآف صندوق أدواته التمثيلية بالكامل، وتمكن من أن يكون ناعمًا، وساخرًا، ومؤلمًا في ذات الوقت، ليصف بطريقة واضحة ومؤثرة العالم الداخلي للشخصية، من خلال صندوق أدواته. الكتابة المسرحية والإخراج عملا معًا ونضجا سويًا، وتناولا مستويات جديدة من الروح الذكورية، وأخذا المُشاهد في رحلة تُحاكي كتابات آرثر ميلر، عن جرح لن يندمل أبدًا**" (**פסטיבל תיאטרונטו ה-32: "אשמה" ו"הנשיקה" הן הזוכות הגדולות، 2023**).

إن جماليات النصوص المسرحية المونودرامية تكمن في الانفتاح الفكري والتأويلي للمتلقي عبر النماذج الشخصية والحكايات السردية التي تتضمن تراكمات نفسية إثر صدمات نفسية، أو عقبات، ومشكلات اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية، وما يستتبعها من مردود نفسي على البنى التكوينية للذات الإنسانية وتتمثل بسلوكياتها الواعية وغير الواعية، من تشويش ذهني، وذاكرة مضطربة، مما يجعل الشخصية المونودرامية تعيش في عالم بين الحقيقة والماضي، ويجعل النصوص المونودرامية مصدرًا ثريًا للخبرات والتجارب الإنسانية النفسية المتنوعة، وحقل معرفي مهم لدراسة الذات الإنسانية ونزعاتها النفسية المتعددة، وازدواجية وتشظى الشخصية في عوالم الاغتراب (بيرم، ٢٠٢١، صفحة ١٢٩).

واكبت نظريات علم النفس التطور الذي طال الأنواع الأدبية وأجناسها والحداثة ونظرياتها، وامتزجت أفكارها وتطبيقاتها بروائع الفن المسرحي، واتجهت المسرحيات لتتخذ في بينة شخصياتها أنساق سيكولوجية متعددة الأبعاد النفسية، ومختلفة الأمراض والعقد، لتخرج إلى عالمها الواعي ما اختزنته من ذكريات في عقلها الباطن /اللاوعي.

(ISSN: 2536 - 9555)

عندما أسس "فرويد" لمنهجه في علم النفس، استعان بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية، ومن هنا يمكن أن نعتبر ما قبل "فرويد" هي ملاحظات عامة لا تؤسس لمنهج نفسي. اعتبر "فرويد" الأدب والفن تعبيرًا عن اللاوعي الفردي، يظهر تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية.

كانت النقطة التي انطلق منها "فرويد" في هذا الصدد تتمثل في تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي، بين مستويات الحياة الباطنية واعتبار اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية، واعتباره متضمنًا للعوامل الفعالة في السلوك والإبداع وفي الإنتاج (فضل، ٢٠٠٧، صفحة ٤٠).

إن **مناطق الوعي واللاوعي** اتخذت مرتكزات أساسية في دراسة مكونات الشخصية النفسية، **يمكن أن نقسم هذه المناطق إلى:**

١- **منطقة الوعي/ الشعور**: هي موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة. كالشعور بالفرح أو الحزن أو الأفعال التي تقوم الشخصية بها كقراءة الكتب وغيرها (الماضي، ١٩٩٣، صفحة ١٣٥).

٢- **ما وراء الوعي أو شبه الشعور**: هذه المنطقة تعد مستودعًا للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية، فالاحتفاظ بتجارب الماضي في شبه الشعور ذو أثر كبير في حياة الشخص العادية، ذلك لأن تجارب الماضي لو كانت تُنسى لكان عليه أن يستأنف حياته العقلية من جديد يوميًا، ولم يكن لماضيه القريب أو البعيد تأثير في حياته، ولم يكن في قدرته الإفادة من تجارب الماضي في حل مشكلات المستقبل، ومن ذلك يتضح أن كل من يتصور ويتخيل، ويفكر ويدبر، ويقيس الحاضر على الماضي، إنما يستمد أكثر صوره وأفكاره من تجارب الماضي وأحداثه المستكينة في شبه الشعور أو ما وراء الشعور (الماضي، ١٩٩٣، صفحة ١٣٦).

٣-**منطقة اللاوعي/ اللاشعور/ العقل الباطن:** هذه المنطقة تشبه ما وراء الشعور من جهة، وتخالفها من جهة أخرى، فهي تشبهها من جهة أنها تدخر بعض التجارب العقلية، وتخالفها في أن التجارب المدخرة التي انحدرت إلى اللاشعور/ اللاوعي كانت مؤلمة، ومعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية (الماضي، ١٩٩٣، صفحة ١٣٧).

اللاشعور هو المخبأ الذي نُلقي فيه بكل ما يزعجنا ويروعنا من رغبات وأفكار، ونقفل الباب دون هذه الرغبات والأفكار ونُحكم الإقفال، ثم نُعيق العوائق والسدود حتى نأمن تسربها إلى ذاكرتنا، فتُصبح نسيًا منسيًا. ولكن هذه الرغبات والأفكار هي رغباتنا نحن وأفكارنا نحن، هي إذًا وثيقة الصلة بحياتنا النفسية، ولا بد أننا نمر في حياتنا اليومية مرارًا بما يُشبهها، وهذه الحوادث المشابهة تجد صدًى عميقًا في نفوسنا، وفوق ذلك فإن هذه الرغبات والأفكار لا تقع في مخبئها قانعة (جلال، ٢٠١٨، صفحة ٤٢).

إن التجارب المؤلمة والآمال والرغبات غير المتحققة تختزن في العقل الباطن بعد انحدارها من منطقة الوعي، ومنطقة ما بين الوعي واللاوعي على شكل **مكبوتات نفسية** قابلة للتحرك، والانتقال ما بين مناطق الوعي واللاوعي على شكل **أحلام، واضطرابات عقلية، وعقد نفسية كامنة في النفس، وقابلة للاستحضار والاستدعاء** بوصفها حاجة نفسية للتفريغ عن مكنونات الشخصية النفسية.

يرى فرويد "**أن فكرة اللاوعي تعتمد على بناء المرء واقعه بناء على رغباته المكبوتة ولهذا فإن كل تعبير سلوكًا كان أم خيالاً هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى المرء بفعله، ولكن العرف الاجتماعي والأخلاقي يمنعانه من ذلك**" (خليل، ٢٠٠٢، صفحة ٤٠).

(ISSN: 2536 - 9555)

تتجلى **آليات اللاوعي** في صور الدلالات التراكمية للمكبوتات وكشف اسرارها الخفية الكامنة في خزائن اللاوعي وقد حدد "فرويد" تلك الآليات عبر تحليله لأعمال الأدبية، **وهي كالآتي:**

١- **التكثيف Condensation:** مصطلح استخدمه "فرويد" والمحللون النفسيون للدلالة على عملية أساسية من عمليات إخراج الحلم، وأيضًا تكوين الأعراض من الأمراض النفسية. ففي عملية التكثيف يظهر عنصر واحد في الحلم الذي يراه النائم أو في العرض الذي يشكو منه المريض ليعبر عن أكثر من عنصر. فمثلا في الحلم قد يرى النائم شخصًا تشبه ملامحه وجهه أخاه الأكبر، بينما تشبه أبعاد جسمه أباه، أما لون بشرته فيشبه صديقه الحميم، وهنا يكون **الشخص الواحد** الذي ظهر في الحلم معبرًا عن ثلاثة أشخاص أراد المحتوى الكامن وراء الحلم أن يعبر عنهم جميعًا. فالشخص الواحد هو تكثيف لهؤلاء الثلاثة في دلالته (طه، ١٩٨٩، صفحة ١٤٣).

٢- **الإزاحة Displacement:** وهي ميكانزيم دفاعي يعني إزاحة الشحنة الوجدانية الداخلية عن موضوعها الحقيقي إلى موضوع خارجي بديل كما يحدث في الفوبيا، وذلك تجنبًا للموضوع الحقيقي وتحكمًا فيها (طه، ١٩٨٩، صفحة ٤٢).

٣- **الرمز Symbol:** في معناه العام هو أي شيء يحيل إلى شيء آخر، أو يقوم مقامه أو يدل عليه، فهو من هذه الناحية ما يرتبط بالموضوع الذي نود الكشف عن فكرته، وهو من ناحية أخرى مصطلح يطلق على موضوع مرئي يمثل تشابهًا غير مرئي، فالكلمات من ناحية رموز إذ يحاول الإنسان أن يستخدم الكلمة ليعبر عن معنى يريد نقله، وقد اهتم فرويد اهتمامًا بالغًا بالرمز، فالرمز في معناه الواسع في التحليل النفسي هو ذلك الأسلوب من التصوير المجازي وغير المباشر لفكرة أو صراع أو رغبة لا شعورية (طه، ١٩٨٩، الصفحات ٢١٥-٢١٦).

ثانياً: تحليل الشخصية المونودرامية في ضوء نظرية التحليل النفسي

تتجلى البنية اللاواعية في سلوكيات الشخصية المونودرامية، والتي سببت العديد من العقد النفسية كان لها أثر كبير في بناء الشخصية النفسية.

يحدث الخلل والاضطراب في الشخصية المونودرامية كونها تعيش واقع مختلف عن الواقع الذي يجب أن تعيشه، افترضته أوهام العقل بمساراته اللاواعية ويتضح ذلك عبر خطابات البوح الذاتي، عبر تقنيات التكرار، والاستباق، والاسترجاع، والاستدعاء. ونتيجة ليأس الشخصية وإحباطها وانطوائها على ذاتها. هذه التقنيات تعمل على دعم العقل الدرامي وتحريكه وتنشيط بنية اللاوعي لتنتج البنية الحكائية للنص المسرحي المونودرامي، باختراق حاجز الأزمنة ما بين الحاضر والمستقبل، فالحاضر هنا يمثل الزمن النفسي الواعي، والزمن الماضي هو مسترجع الذكريات، زمن اللاوعي الذي تشكلت فيه الذكريات المؤلمة.

يبدأ النص المسرحي "**שפיץ-פְּלָיֶר سبيتز بلاير/ الكماشة**" **بمنطقة "الوعي/ الشعور في الشخصية المونودرامية"**، فيخاطب البطل المونودرامي الجمهور على اعتبار أنهم أفراد في جلسة للعلاج النفسي الجماعي الخاصة بالرجال، معرفًا الجمهور بقصته باستخدام **تقنية الاستدعاء "آدم، عمره ٥٢ عامًا، متزوج وله اثنان من الأبناء، وأنه هنا لأن زوجته "ميكال" تشك في أنه خائن، ولكن هذا غير حقيقي، فهو وزوجته متزوجان منذ ما يقارب خمسة وعشرين عامًا، وهي ليست زوجته فحسب، بل صديقته المفضلة" (גלציאנו، שפיץ פְּלָיֶר، 2023،** صفحة ١).

ثم يبدأ النص في الانتقال إلى "منطقة اللاوعي/ اللاشعور" باستخدام "**تقنية الاسترجاع**" عندما يدرك البطل المونودرامي بدايات المشكلة النفسية عبر "**التداعي الحر**" أو ما يطلق عليه المصارحة مع الذات، فتحكي الشخصية المونودرامية أنه عندما توفى والديه، منذ عام ونصف، قرر هو واخاه عرض شقة والديهما

(ISSN: 2536 - 9555)

للإيجار، شقة صغيرة قديمة، تجلب دخلاً صغيرًا، بسرعة وجدوا مستأجرة، ولكن بعد خمسة أو ستة أشهر اتصلت المستأجرة لأن هناك مشكلة في صنبور المطبخ، ووعدها بالمرور عليها ليعرف المشكلة ويبلغها للسباك، **لأنه غير بارع في إصلاح الأشياء، ولا يعرف كيف يفعل ذلك.**

"אמרתי אני אקפוץ לראות מה הבעיה, כדי שאני אדע מה להגיד לאינסטלטור. אני לא הנאדימן, אני לא יודע לעשות כלום, שום דבר. אולי אני נראה כמו אחד שיודע, אבל בשבילי זה כמו לטפס על האוורסט" (**גלציאנו، שפיץ פְּלָיֶר، 2023**، صفحة ١).

"قلت إنني سأذهب لأرى ما هي المشكلة، لكي أعرف ما سأقوله للسباك. أنا لست رجلاً نبيلًا، ولا أعرف كيف أفعل أي شيء، لا شيء. ربما أبدو كشخص يعرف، لكن الأمر بالنسبة لي، أشبه بتسلق جبل إيفرست".

نلاحظ من الجزء السابق من النص المسرحي محاولة الشخصية المونودرامية الهروب من مكان يحمل ذكريات ذات أثر مؤلم للبطل، وأن هناك اضطراب ما أصاب البطل بمجرد أن آلت إليه هذه الشقة بعد وفاة الوالدين، وسيضطر إلى الذهاب إليها، وظهر هذا مع أول نقطة تماس بين ذكريات الماضي في هذه الشقة القديمة، والأحداث التي ترتبت عليها.

استخدام تقنية التكرار في عبارة "**אני לא יודע לעשות כלום, שום דבר/ ولا أعرف كيف أفعل أي شيء، لا شيء**"، هي **حيلة دفاعية تسمى "الإنكار"**؛ وفيه يرفض الشخص البالغ أن يكون على وعي غير متقبل، وإنما يدير له ظهره بإنكاره (طه، ١٩٨٩، صفحة ٧٤). استخدمه البطل المونودرامي ليتخلص من التوتر الذي يولده فكرة "**إصلاح الأمور الفاسدة**"، واستحالة الأمر كاستحالة تسلق جبل إفرست، والسبب في حالة الإنكار هذه ما سيكشف عنه النص والشخصية المونودرامية في الأحداث.

تستمر الشخصية المونودرامية في استخدام تقنية "**التداعي الحر**" في استدعاء الأحداث، فيكمل "آدم" اعترافاته قائلاً: عند وصوله إلى الشقة وجد الصنبور يحتاج إلى إصلاح وهنا سألته المستأجرة "ميتال" هل يمكنه إصلاح شيء كهذا؟ وكانت المفاجأة في رد "آدم".

"הדיירת מיטל - מיטל، זה השם שלה، מיטל - הסתכלה עליי ככה ושאלה: "תגיד، נראה לך שאתה בכלל יכול לתקן דבר כזה?"

"בטח، מה הבעיה? שנייה، אני אביא את הארגז כלים".

אין לי מושג מאיפה היה לי ביטחון. עליתי לבוידעם ושם הוא חיכה לי. הארגז כלים" (**גלציאנו، שפיץ פֶּלֶר، 2023**، صفحة ١).

"نظرت إلى المستأجرة ميتال– ميتال، هذا اسمها، ميتال– بهذه الطريقة وسألتني: "أخبرني، هل تعتقد أنه يمكنك إصلاح شيء كهذا؟"

"بالتأكيد، ما هي المشكلة؟ ثانيا، سأحضر صندوق العدة.

ليس لدي أي فكرة من أين لي بهذه الثقة. ذهبت إلى العلية وكان ينتظرني هناك صندوق العدة".

من النص السابق يتضح أن الشخصية المونودرامية لجأت إلى حيلة نفسية أخرى تسمى "**الكبت Repression**"، وهي حيلة نفسية تلجأ إليها النفس البشرية بشكل لا شعوري، إذ لا يحس الفرد أنه يقوم بعملية "**الكبت**" ولا يعي بها. في هذه الحيلة يقوم الفرد (أو الأنا) باستبعاد الدافع النفسي كليةً، أو يستبعد الذكريات، أو الأفكار، أو المشاعر، بطريقة لا يعود يحس بها الإنسان أو يدركها أو يعلم عنها شيئًا، بل تصبح لا شعورية. إلا أن هذه الدوافع، أو الأفكار، أو المشاعر التي كُبتت في اللاشعور لا تموت، بل تظل حية نشطة تعمل على الولوج إلى منطقة الشعور، إلا أن قوى الكبت في النفس البشرية تظل لها بالمرصاد حائلاً بينها وبين أن تصبح شعورية، وتسمح النفس البشرية لهذه المشاعر اللاشعورية بالتعبير عن طريق التخيلات في حلم أو هفوة أو مرض نفسي، حتى تبقى الشخصية على

(ISSN: 2536 - 9555)

درجة من التوافق مع النفس أو مع محيطها، وتجدر الملاحظة أن الكبت هو الذي يقوم بالدور الرئيس في نسياننا لأفكارنا وذكرياتنا ومعلوماتنا ورغباتنا ومشاعرنا فلا نعود نحس بها أو نتذكرها حتى لا تسبب لنا ضيقًا أو قلقًا (طه، ١٩٨٩، الصفحات ٣٧٤-٣٧٥).

استنتج "فرويد" أن الكبت النفسي يقسم إلى نوعين تبعاً لمرحلة الكبت التي يصل إلى الشخص، وتتضمن هذه الأنواع من يأتي:

١- **الكبت النفسي الأساسي:** يقوم الشخص في هذا النوع من الكبت بإخفاء المشاعر والذكريات غير المرغوب فيها قبل أن تصل إلى العقل الواعي، أي أن الشخص يكون في حالة اللاوعي الكامل، ولكن بطريقة ما يمكن أن تدخل مرحلة الوعي بطريقة متنكرة أو خفية.

٢- **الكبت النفسي الصحيح:** يحدث هذا النوع من الكبت عندما يدرك الشخص المشاعر والذكريات المكبوتة، ولكنه يحاول عن قصد إزالتها من العقل الواعي ونقلها إلى العقل اللاواعي.

ووفقًا لهذا التعريف فإن البطل هنا يعاني من "**الكبت النفسي الأساسي**"، فيمكن تفسير سلوك الشخصية المونودرامية، من الإنكار إلى التصريح، بأن هناك دوافع لا شعورية تمثلت في النص في "**האדגז כלים صندوق العدة/ الأدوات**" والذي يُسمى في التحليل النفسي "**دافع لا شعوري Unconscious Motives**" وهي دوافع لا يشعر الفرد بأنها موجودة وتدفعه إلى سلوك معين أو تحقيق هدف معين، دافع لا يظهر في شعور الفرد ولا في وعيه، ولذا نجد غرابه في إنكاره لها إذا ما واجهناه به، بمعنى آخر، هذه الدوافع اللاشعورية الخاصة بشخص معين تعتبر كأنها غريبة عليه من وجهة نظره – لعدم إدراكه وإحساسه بوجودها داخله (طه، ١٩٨٩، صفحة ١٩٣).

فنجد آدم رغم إنكاره عدم قدرته على إصلاح الأشياء واستحالة ذلك كاستحالة الصعود إلى قمة إفرست في البداية، إلى أن مقاومته تبدأ في التفتت شيئًا فشيء

تحت تأثير المصارحة والتداعي الحر، وبالتالي يُتاح لها أن تطفو على السطح وتدخل المنطقة الشعورية، فيعيها الشخص ويحس بها ويعترف بوجودها، ولذا كانت معرفة الشخص بنفسيته ودوافعه اللاشعورية أولى خطوات العلاج النفسي. ومن هنا يتحول النسق من (اللاوعي/ اللاشعور/) إلى (الوعي/ الشعور) تحت تأثير "**التداعي الحر/ مصارحة الذات Free association**".

إن النفس البشرية عمومًا ليس واضحة، وقد يحدث كثيرًا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب مختلفة تثيرها آلاف الذكريات المطموسة الراكدة في أعماق العقل الباطن من سنوات (الخليل، ٢٠١٧، صفحة ١٠٩)، استعمل "فرويد" هذا الأسلوب لمساعدة المرضى لاستعادة المادة المكبوتة، ولذلك يُعرف "**التداعي الحر**" في علم النفس على أنه عملية اكتشاف أفكارك وذكرياتك ومشاعرك الحقيقية من خلال المشاركة بحرية لكل الأفكار التي تبدو عشوائية والتي تمر عبر عقلك عادة، يتم إعطاؤك موجهًا أو محفز مثل كلمة أو صورة بدون سياق، ثم تقول الذي يجعلك تفكر فيه. وقد طورها "فرويد" ليجعلها وسيلة لتطهير العواطف، لاكتشاف اللاوعي عند الإنسان، فهو الممارسة النفسية التي تتيح للعقل البشري البوح بالأفكار بعيدًا عن آليات الدفاع اللاشعورية التي تجنب الشخص الألم النفسي مثل (الكبت والقمع والاسقاط) فهي وسيلة بمثابة السفينة التي تبحر بين الذكريات المؤلمة لتجد طريقها إلى الشفاء والتخطي (هذال، ٢٠٢١).

"**التداعي الحر**" يساعد الفرد على التعرف على صراعاته الداخلية الحقيقية، ويسهم في فهم التباين بين ما يقوله الإنسان لنفسه وما هو صحيح بالنسبة له، تمكين النفس من اتخاذ الخيارات التي تحل الصراع الخاص به عن تجنب ما يؤلمها.

وهنا نلاحظ أن النص المسرحي عبر بمنتهى الوضوح عن وظيفة "**التداعي الحر**" وكيف أمكنه الدخول إلى أغوار الشخصية المونودرامية متخذًا من **(الرمز/ صندوق الأدوات)** مُدخلاً لها للولوج إلى أغوار اللاوعي.

(ISSN: 2536 - 9555)

"כשהייתי ילד، אהבתי לראות את אבא שלי מתקן דברים. זה נתן לי ביטחון. כאילו אין שום דבר בעולם שיכול להתקלקל. אני הייתי העוזר שלו، מגיש לו כלים כמו אחות שמגישה לרופא באמצע ניתוח" (גלציאנו، שפיץ פְלֶיר، 2023، صفحة ٢)

"عندما كنت طفلاً، كنت أحب مشاهدة والدي وهو يصلح الأشياء. لقد أعطتني الثقة. كما لو أنه لا يوجد شيء في العالم يمكن أن يحدث بشكل خاطئ. كنت أُساعده، وأسلمه الأدوات مثلما تقوم الممرضة بتسليم الطبيب أثناء إجراء عملية جراحية".

أثار "**صندوق العدة/ الأدوات**" الذي يعد أحد ميكانيزمات الحيل الدفاعية "**الرمز**" ذكريات الطفولة، والتي كان "فرويد" أول من ربط صدمات الطفولة بفقدان الذاكرة، أو ما أطلق عليه "**الذاكرة المكبوتة**"، يعتقد أن الذكريات تصبح أقوى عندما ترتبط بأشياء عاطفية، أو تحمل تجارب، أو مشاعر حب، أو سعادة، أو غيرها.

نستشعر هذه الحميمية العاطفية من حوار الشخصية المونودرامية بارتباط البطل بذكريات مع والده جعلت من والده مركز الثقة في الوجود والوجدان، فبقدر قدرة الأب على إصلاح الأشياء، لن تكون هناك أي صعوبات في حياة الابن– فهو المنطقة الآمنة ومصدر الثقة.

وتم استحضار ذات الحالة الشعورية المكبوتة داخل الابن "آدم" بقدرته على إصلاح الأمور مثلما كان يفعل الأب دائمًا، عندما تمكن من خلال المونولوج المونودرامي في إظهار قدرته على إصلاح الصنبور التالف.

"בסופו של דבר، סידרתי לה את הברז. זה לא היה קל. דפקתי את הראש בכיור، נפצעתי ביד، שברתי את הציפורן אבל הצלחתי" (גלציאנו، שפיץ פְלֶיר، 2023، صفحة ٢).

"في النهاية، أصلحت الصنبور لها. لم يكن الأمر سهلاً. لقد ضربت رأسي في الحوض، وأصابت يدي، وكسرت ظفري لكنني تمكنت من ذلك".

ينتقل النص إلى رصد حيلة دفاعية أخرى وهي "**الإزاحة Displacement**"، وهي ميكانزيم دفاعي يعني إزاحة الشحنة الوجدانية الداخلية عن موضوعها الحقيقي إلى موضوع خارجي بديل، أثار "**صندوق العدة/الأدوات**" الحنين لوجود الأب وافتقاده، والتي تم إزاحته من (شعور داخلي/ لاواعي) إلى موضوع (خارجي/ واعي) يتمثل في تكرار فعل الإصلاح لشقة الوالد المستأجرة، وعدم إرجاع صندوق الأدوات للعليَّة.

"וככה، אחת לחודש، שלושה-ארבעה שבועות، לפעמים כל כמה ימים، היא הייתה קוראת לי ואני הייתי. מגיע לתקן לה משהו: מאוורר תקרה בחדר שינה, מגירת ירקות במקרר, רצועה של תריס שנקרעה...לא ידעתי שאני מסוגל בכלל לעשות את הדברים האלה!" (גלציאנו، שפיץ פֶּלֶר، 2023، صفحة ٢)

"وهكذا، كانت تتصل بي مرة واحدة في الشهر، لمدة ثلاثة أو أربعة أسابيع، وأحيانًا كل بضعة أيام، وأكون عندها، هناك شيء عندها يستحق الإصلاح: مروحة سقف في غرفة النوم، درج خضروات في الثلاجة، قطعة ستارة ممزقة... لم أكن أعلم أنني قادر حتى على القيام بهذه الأشياء!".

النص المونودرامي يظهر لنا وصول الأحداث إلى ذروتها، حيث تبدأ زوجة "آدم" في الشك بسبب تكرار الذهاب إلى البيت المُستأجر من قبل "ميتال"، وعلمها بأن "آدم" لم يستطع طوال حياته أن يصلح أي شيء في بيته، فلماذا عليه التردد كثيرًا على شقة مستأجرة في حين يمكن لمن استأجرتها احضار متخصص في إصلاح الأعطال التي تظهر في البيت القديم.

هذا التصعيد في الأحداث يحدث **توتر نفسي** لدى البطل "آدم" كونه مضطر إلى مقاومة رغبته اللاواعية في الذهاب إلى بيته وبيت أبيه القديم، وفعل ما اعتاد

(ISSN: 2536 - 9555)

أن يفعله في طفولته في إصلاح الأشياء، لما يحدثه هذا (الفعل الواعي/ الشعوري) من شعور بالرضا والسعادة. وهو ما فعله "آدم" بالفعل، رغم محاولاته اليائسة في مقاومة الذهاب.

"בפעם הבאה שמיטל התקשרה, הזמנתי איש מקצוע. בשביל להרגיע את אשתי. אחר כך התקשרתי לשאול איך היה. מיטל אמרה שבסדר, "אבל לשולחן המתנדנד בסלון, אני רוצה שאתה תבוא".

"את יודעת שאני לא נגר"

"גם אמרת שאתה לא חשמלאי ולא אינסטלטור ולא שיפוצניק, ובינתיים אין שום דבר שלא הצלחת לעשות. בבקשה תבוא".

למחרת יצאתי מוקדם מהעבודה והלכתי אליה. לא, השולחן באמת לא היה יציב.

רגל אחת השתחררה והייתה יותר גבוהה. הייתי צריך לפרק את הרגל, לשייף, להדביק, להחזיר, ואפילו שמתי בורג עץ לחיזוק. כמו אבא שלי.

בסוף השולחן עמד יציב, כמו סלע.

מיטל הייתה המומה: "הפעם ממש התעלית על עצמך... אפשר לפנק אותך בקפה?"

"את יודעת, כשהייתי ילד, יום אחד שיחקתי כדורגל בסלון ושברתי את השולחן הזה. בדיוק את השולחן הזה. ההורים שלי כעסו עליי, אבל זכיתי להיות עם אבא שלי כשהוא תיקן אותו. כמו שעשיתי עכשיו"
(גלציאנו، שפיץ פְּלָיֶר، 2023، صفحة ٢).

"في المرة التالية التي اتصلت فيها ميتال، اتصلتُ بأحد المتخصصين. لتهدئة زوجتي. ثم اتصلت لأسأل كيف كان الأمر. قالت ميتال: لا بأس، لكن الطاولة تتأرجح في غرفة المعيشة، أريدك أن تأتي.

"تعلمي أنني لست نجارًا."

"لقد قلت أيضًا أنك لست كهربائيًا ولا سباكًا ولا مُصلحًا، وخلال ذلك لا يوجد شيء لم تستطع القيام به. أرجوك تعال".

في اليوم التالي تركت العمل مبكرًا وذهبت إليها. لا، الطاولة حقًا لم تكن مستقرة.

لقد فككت أحد أرجل الطاولة وكانت أطول قليلا. اضطررت إلى فكها وسنفرتها لتنعيها ووضع الغراء وإعادتها ووضع مسمار خشبي لتقويتها مثل والدي.

وفي النهاية أصبحت الطاولة ثابتة مثل الصخرة.

أصيبت ميتال بالصدمة: "لقد تفوقت على نفسك حقًا هذه المرة... هل يمكننا أن أدعوك لتناول القهوة"

كما تعلمون، عندما كنت طفلاً، في أحد الأيام كنت ألعب كرة القدم في غرفة المعيشة وكسرت هذه الطاولة. كان والداي غاضبين مني، لكن كان عليَّ أن أكون مع والدي عندما قام بإصلاحها. كما فعلت الآن".

هنا ظهر في المونولوج المونودرامي مثالا على عملية "**التكثيف Condensation**" وهو عرض مرضي ينشأ نتيجة اضطراب هدف التفكير حيث يقوم المريض بتجميع عدة مفاهيم مختلفة في مفهوم واحد. وقد استعمل فرويد وأتباعه هذا المصطلح للدلالة على الدمج الجزئي لفكرتين أو أكثر من الأفكار الطارئة، بحيث يؤدي مثل هذا الدمج أو التكثيف إلى إحداث نوع مميز من التشويه والخلط والإبدال، والتكثيف هو من الحيل الدفاعية التي يكون المحتوى الظاهر ليس إلا اختصار للمحتوى الكامن، فهي تحول (اللاوعي/ اللاشعور) إلى (وعي/شعور) (عواد، ٢٠١١، الصفحات ٢٤١-٢٤٢).

لقد كثَّف البطل المونودرامي الهدف (اللاواعي/ اللاشعوري) وهو الشعور بالسعادة واستحضار ذكريات الماضي عندما كان يقوم بإصلاح الأشياء مع والده، بفعل (واعي/ شعوري) وهو مقاومة مشاعر التوتر التي يشعر بها بسبب

(ISSN: 2536 - 9555)

غيرة زوجته، والذهاب إلى المنزل لاسترجاع نفس مشاعر المتعة مع والده كما كان يحدث في الماضي.

"ואז אני גם קלטתי משהו - אם אני רוצה זמן איכות אתו، אני צריך "בטעות" לשבור דברים בבית". (גלציאנו، שפיץ פֶלֶר، 2023، صفحة ٣).

"ثم أدركت أيضًا شيئًا ما– إذا كنت أرغب في قضاء وقت ممتع معه، فلا بد لي من كسر الأشياء في المنزل "عن طريق الخطأ"".

تتصاعد الأحداث أكثر فأكثر، عندما يسترسل البطل في الحكي، ليقص لميتال والجمهور قصة الرحلة التي ذهب فيها مع والده ووالدته وأخيه إلى تل أبيب، وفي الطريق تعطلت الحافلة، ليشاهد والده في محطة الوقود يقبل أحد السيدات التي سبق وراها مع والده في العمل، في مشهد صادم وصفه بأنه "فعل مشين".

هذه **الصدمة النفسية** التي ارتبطت بذكرى قاسية ومشينة في عقل "آدم" لا تقبلها الذات، جعلت عقله يتحول من دائرة (الشعور/ الواعي)، إلى (اللاشعور/ اللاوعي)، فنجد استحضار ثاني للحيلة الدفاعية "**الكبت Repression**".

من خلال "**التداعي الحر**" يظهر النص ملامح **الصدمة النفسية** التي تعرض لها "آدم"، وتتمثل في حادثة خيانة والد "آدم" خلال الرحلة التي قاموا بها إلى إيلات، مع أحد زميلات والده في العمل، مشهد تقبيل والده لهذه المرأة هو المشهد الأساسي الصادم لآدم.

"רגע، יכול להיות שזה אבא שלי? ומי זה שם לידו? זה לא גבר, זאת אישה. הם לא רבים. הם מתנשקים. התקרבתי עוד קצת. זכרתי את האישה הזאת מאחת הפעמים שביקרתי את אבא שלי בעבודה. היא הייתה מאוד נחמדה אליי.

ברחתי חזרה למזנון. אמא שלי ראתה אותי עם כל היד שלי מלאה בגלידה וכעסה עליי. אבל לא יכולתי להגיד לה מה קרה". (גלציאנו، שפיץ פֶּלֶר، 2023، صفحة ٣)

"لحظة، هل يمكن أن يكون والدي؟ ومن هناك بجانبه؟ إنه ليس رجلاً، إنها امرأة. إنهم ليسوا كثيرين. إنهم يقبلون بعضهم. اقتربت قليلا. تذكرت هذه المرأة، في إحدى المرات التي زرت فيها والدي في العمل. كانت لطيفة جدًا معي.

ركضت عائداً إلى الكافتيريا. رأتني أمي ويدي مليئة بالآيس كريم وغضبت مني. لكنني لم أستطع أن أخبرها بما حدث".

هذا الحدث الذي مر به "آدم" هو حدث جلل قد أدى إلى جرح عميق في النفس بشكل مفاجئ، ولكن تأثيره يمتد لفترة طويلة. عندما يجرح إنسانًا شخصًا آخر ويسيء معاملته، يمكن أن تفقد الضحية الثقة الأساسية في الناس بشكل عام، وأنهم كلهم سيئون، وما يصاحب ذلك من عزلة اجتماعية، ويصعب الكشف عن الأحداث الصادمة نفسيًا في حياة الشخص المصاب بالصدمة، وتعرف **الصدمة النفسية** وفقًا لـ فرويد بأنها "رد فعل نفساني على حدث ما يهدد حياتك أو سلامتك أو حياة وسلامة الأشخاص من حولك، ويشمل الحدث الصادم هنا التعرض للعنف، للحزن على فقد شيء أو شخص، التعرض لحادث، الاضطهاد، انتهاكك الحقوق الإنسانية، والتهجير القصري" (health، ٢٠٢١، صفحة ١).

المعاناة من صدمة نفسية هي استجابة طبيعية إثر حدث مهم، وتُخلف ما يسمى بـ "**اضطراب ما بعد الصدمة النفسية Post-traumatic Stress Disorder (PTSD)**"، وهو "**اضطراب نفسي ناشئ من الاستجابة للتعرض لمشاهد صادمة أو مواقف ضاغطة ينتج عنها ضغط وكرب نفسي للفرد يتصف بالخوف الشديد والقلق والشعور بالعجز**" (حنور، ٢٠٠٩، صفحة ٢٦١)، **تظهر بعض الاضطرابات التي تدل على الإصابة به ومنها: التصرف بالتجنب**

(ISSN: 2536 - 9555)

(بالتفادي)، الأفكار السلبية وإحساس عدم القدرة على الثقة بأحد، الاستثارة المفرطة (سلمان، ٢٠١٧، الصفحات ١٠-١٣) .

ظهرت معاناة البطل بعد الحدث بصورة جلية في النص المسرحي، فنجده يعترف للجمهور بأن الأمور بعد هذه الرحلة لم تعد كسابقيها، حتى عندما سأله والده هل يريد أن يساعده في إصلاح شيء في المنزل رفض أن يكون مساعده المخلص لأول مرة **(التجنب/ التفادي)**، وانقسام مشاعره داخله فجزء منه يريد أن يساعده للاستعادة احساس المتعة الذي يشعر به مع والده/ وجزء منه يريد أن يسقط عليه شيء ويقتله **(المشاعر السلبية)**، ومن وقت الصدمة وهو لم يحاول التعامل مع مفك البراغي حتى وصلت "ميتال" **(الاستثارة المفرطة)**.

وفقًا لنظرية التحليل النفسي "اضطراب ما بعد الصدمة" يجعل الفرد يشعر بالارتباك الذي يسبب له الفزع والانهاك، لأن ردود الفعل تكون مؤلمة، ولذلك يلجأ الفرد إلى كبت الأفكار الخاصة بالحادث الصادم أو قمعها عمدًا، غير أن حالة الإنكار التي عرضناها بالتفصيل في النص لا تحل المشكلة، لأن الأحداث الخارجية تُعد بمثابة تحقيق لإحدى رغبات الفرد المكبوتة، التي تكشف عن خيالاته اللاشعورية (قاسم، ١٩٩٨، صفحة ١٣٥).

تنتهي أحداث النص المونودرامي بقدرة البطل في التفكير بما حدث دون الشعور بالكرب، أو الضيق. فيتقبل البطل ما حدث، ويمكنه التعبير عن مشاعره وفهم حقيقة مشاعر والده تجاهه من خلال وصفها بالكلمات، والشعور بالأمان لأنه يستطيع الآن التحكم في مشاعره وليس عليه تجنب هذه الذكريات، وينقل النص تلك الحالة الشعورية من (اللاوعي/ اللاشعور) إلى (الوعي/ الشعور).

"אתם יודעים מה הכי דפוק؟ שבכל פעם שהצלחתי לתקן משהו אצל מיטל، בדירה הישנה של ההורים שלי، הרגשתי קצת אבא שלי، והבנתי כמה אני מתגעגע אליו. וגם לילד הזה שהייתי.

אתם יודעים? אני הבאתי את הארגז לפה כי חשבתי להיפטר ממנו، שאני אשאיר אותו פה، אבל במחשבה שנייה אני אשמור אותו، למזכרת. ואולי הגיע הזמן שאני אקנה לי ארגז כלים חדש، משלי. אני אלך הביתה עכשיו. אני צריך לנסות לתקן שם משהו.

תודה، אתם עזרתם לי מאוד. תודה." (גלציאנו، שפיץ פֶּלֶר، 2023، صفحة ٤).

"هل تعرفون ما هو الأسوأ؟ أنه في كل مرة تمكنت من إصلاح شيء ما عند ميتال، في شقة والدي القديمة، كنت أشعر قليلاً مثل والدي، وأدركت كم أفتقده، وأفتقد لهذا الطفل.

أتعرفون؟ لقد أحضرت الصندوق إلى هنا لأنني اعتقدت أنني سأتخلص منه، سأتركه هنا، ولكن بعد التفكير مرة أخرى سأحتفظ به، كتذكار. وربما حان الوقت بالنسبة لي لشراء صندوق أدوات جديد خاص بي. سأعود للمنزل الآن لابد أن أحاول إصلاح شيء هناك.

شكرًا لكم، لقد ساعدتموني كثيرًا، شكرًا".

إن النص المسرحي "שפיץ-פֶּלֶר سبيتز بلاير/ الكماشة" امتاز بامتزاج التكوينات السيكولوجية اللاواعية لتتفاعل وتكون بنية النص المونودرامي، حيث تنصهر في مكبوتات النفس اللاواعية الصدمة النفسية، وتظهر على شكل إنكار تارة، ونسيان تارة أخرى. وكأن البطل المونودرامي يعاقب والده في أغوار نفسه بالنسيان، ويحاور أوجاعه بالإنكار. تراكم الأوجاع في اللاوعي انعكست على الحياة الواقعية الشعورية في شكل عجز البطل عن إصلاح الأشياء المادية والمعنوية، فعاش البطل المونودرامي في عالم مختلف عن عالمه المفترض أن يعيشه بشكل أفضل، متأثرًا بأوهام عقله ومساراته اللاواعية، اتضحت هذه المسارات عبر خطاب البوح الذاتي وهو أسلوب الكاتب في سرد وتكثيف الأحداث وعرضها من وجهتي النظر (الأب تارة، والابن تارة).

(ISSN: 2536 - 9555)

وفقًا لتقنيات التكرار والاستباق والاسترجاع والاستدعاء رسم الكاتب صورة لشخصية البطل بإحباطها، وصدماتها، وانطوائها على ذاتها. وهذه التقنيات تعمل على دعم العقل الدرامي وتحريكه وتنشيط بنية اللاوعي، وتفاعلها مع مسارات البنية الحكائية للنص المونودرامي، وأحداثه باختراق الأزمنة ما بين الحاضر، والمستقبل. فالزمن الحاضر هو الزمن النفسي، والزمن الماضي مسترجع الذكريات. إن تمازج الأزمنة وتداخلها مع دواخل الشخصية المونودرامية تشكل البنية الدرامية الجمالية للنص، فكما يقول جيرار جينيت "أن أن يروي كثيرًا أو قليلاً مما يرى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية" (جينيت، ١٩٩٧، الصفحات ١٧٧–١٧٨).

دلالة المكان وسلطته امتزجت مع عنوان النص المسرحي ليجعل منها المؤلف ذروة فعله الصاعد في النص الدرامي، ومستهلا لنصه المونودرامي، يكشف به عن مقاصده وصدمته النفسية، وأفعالها اللاشعورية.

الشخصية المونودرامية تتخذ الصيغة الذاتية المباشرة للكشف عن خفاياها السيكولوجية اللاواعية، وتداعيات أزماتها الماضية، وفق تنظيم الحكاية وتسلسلها الزمني، كما توجها صراعاتها النفسية، فتخلق المسافات الزمنية في رواية الأحداث لما تشكله المتناقضات النفسية من تشويش واضطراب، فالشخصية المونودرامية ذات بنية لا واعية متحولة تنتقل من شخصية لأخرى، لتتخذ في زمن ما (دور الأب الحنون والمثل والقدوة تارة، والابن المحب لأبيه ولما يتعلمه منه تارة أخرى)، ثم تنقلب الأدوار إلى (دور الأب الخائن تارة، والأبن المصدوم تارة أخرى)، وتنتهي الشخصية المونودرامية لتلعب دور (الأب الوفي للحظات المتعة الصغيرة مع ابنه تارة، والابن المتسامح مع ابيه تارة أخرى) يحكمها في ذلك المنبهات السيكولوجية، والتوهمات العقلية، والازدواجية والتشظي الذاتي.

إن تقنية الصوت الخارجي المتمثل في شخصية "ميتال" استخدمت كمحرك للشخصية الرئيسية، وجعلتها قادرة على مواجهة مخاوفها، لتكون هي مسافة ما وراء الوعي أو شبه الشعور، والتي كانت بمثابة مرآه للبطل يرى فيها حقيقة ذاته وقدراته، وتساعده في التغلب على اضطراب ما بعد الصدمة. فهي بمثابة الذاكرة المضادة، الفعل السلوكي المقاوم للخيالات النفسية والحيل الدفاعية الذي استخدمها البطل ليتغلب على آثار الصدمة، لتستوعب الشخصية المونودرامية تضاد الذاكرة، واضطرابها بين مستوى القبول والرفض.

نهاية النص المونودرامي تُحيلنا إلى عنوان النص "שפיץ–פֶּלֶיר سبيتز بلاير"، فترسمها حالة السكون النفسي والوجداني التي أثارها محفز تمثلت في "صندوق الأدوات"، الذي كان في البداية رمز لأفضل الأوقات التي يقضيها الابن مع ابيه في اصلاح الأشياء حتى إنه وصل إلى درجة من الاقتناع والثقة أن أبيه قادر على اصلاح حياته ذاتها، إلى صندوق البنادورا الذي يحمل بداخله كل الشرور، ويذكره بالجرح الذي تركه ابيه في قلبه بعد صدمة خيانته لامه، ليتحول عبر البنية الدرامية إلى الجسر الذي عبر به البطل من جحيم الفقد إلى سلام القلب عندما أوصى أبيه أن يرث ابنه آدم "صندوق الأدوات"، وهو يعلم أنه قادر على اصلاح ما أفسده هو في حياته بفعل الخيانة.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة التي تركزت حول مونودراما ما بعد الصدمة في مسرحية "**שפיץ–פֶּלֶיר سبيتز بلاير/ الكماشة**" **(٢٠٢٣) للكاتب "ליאור גלציאנו ليئور جلتسيانو**"، والتي أولت اهتمامًا خاصًا بتقديم قراءة لسردية درامية عن موضوع نفسي هو تأثير ما بعد الصدمة على الإنسان، وقدرته على تجاوز ذكرياته المريرة، من خلال نص مونودرامي يعتمد في الأساس على ممثل واحد. وخلُصت الدراسة للنتائج التالية:

(ISSN: 2536 - 9555)

١- شكلت بنية اللاوعي منطلقات البطل المونودرامي، وسلوكياته المضطربة عبر ثنائية القبول والرفض، وتجلى ذلك عبر البنية السردية للنص المونودرامي.

٢- أوضحت البنية السردية تفاعلات الذاكرة الواعية والذاكرة اللاواعية، وذلك من خلال انتقال الخطاب بين الأنا والآخر، وبين الماضي المؤلم والصادم، والحاضر المرفوض، وتحولات الشخصية المونودرامية بين النسيان والتذكر.

٣- شكل اضطراب ما بعد الصدمة إنتاج فعل التمرد الذاتي داخل النص، ومشاعر الرفض والنسيان والإنكار التي صاحبت البطل المونودرامي لإقصاء الأب وعزله وتجنب ذكرياته.

٤- سلطة المكان هي المحرك الأساسي في إزاحة البنية الواعية للشخصية المونودرامية إلى البنية اللاواعية، وذلك عبر الحضور الرمزي للأب وذكرياته من خلال "صندوق الأدوات".

٥- تقنية الصوت الخارجي "ميتال" كانت الطريق للولوج إلى أغوار البنية اللاواعية للبطل المونودرامي، ونقطة التحول الدرامي التي دفعت الأحداث لتذكر الصدمة النفسية، وكانت بمثابة المرآة التي عكست المعاناة النفسية للبطل.

٦- امتزاج الآليات الدفاعية للبنية اللاواعية للبطل المونودرامي عكست صورة حقيقية لاضطرابات ما بعد الصدمة كما عبر عنها "فرويد" في مدرسة التحليل النفسي.

٧- نهاية النص المونودرامي جاءت واضحة لا تحتمل اللبس، وهي من سمات النصوص المونودرامية، فالكاتب لا يترك الشخصية في حالة سلبية، فضلاً عن الجمهور الذي يقف في المواجهة مع هذه الشخصية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العبرية

١ – المصادر :

גלציאנו، ל .(2023) .*שפיץ פֶּלֶיֶר* .אתר מחזאי ישראל.

٢ – المراجع العبرية

١. הארץ. (١٤ בדצמבר 2003). פסטיבל "תיאטרונטו" חוזר לאחר הפסקה של שנתיים. *הארץ*.
https://www.haaretz.co.il/misc/2003-12-14/ty-article/0000017f-f031-df98-a5ff-f3bd9af80000

٢. וואלה תרבות. (١١ ٤، ٢٠٢٣). *פסטיבל תיאטרונטו ה-32: "אשמה" ו"הנשיקה" הן הזוכות הגדולות*.
https://e.walla.co.il/item/3571665

٣. טל פרי. (١٣ במרץ 2012). אילו הצגות ישתתפו השנה בפסטיבל התיאטרונטו? *גלובס*.
https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000732744

٤. יואב בירנברג. (١١-٤-٢٠٢٣). פסטיבל תיאטרונטו הוכיח שוב את הכוח שיש לשחקן יחיד על במה חשופה.
https://www.ynet.co.il/entertainment/article/sjh6ghbfn

٥. יואב בירנברג. (٢٢ בפברואר 2021). גילה אלמגור תנהל את פסטיבל תיאטרונטו במקום יעקב אגמון ז"ל.
https://www.ynet.co.il/entertainment/article/Hyn8DhJfd

٦. ליאור גלציאנו. (٢٠٢٣). *אתר מחזאי ישראל*.
https://dramaisrael.org/playwright/galatziano

٧. מעריב. (٨ בינואר 1990). ١٥ בכורות של הצגות יחיד. *מעריב*، ٤٣.

٨. מרב יודילוביץ'. (١٦ בנובמבר 2008). החל מהשנה: תיאטרונטו גם לילדים. *ידיעות אחרונות* .

٩. מרב יודילוביץ. (٣١ באוקטובר 2005). התיאטרונטו חוזר לאגמון. *ידיעות אחרונות*.
https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3162218,00.html

١٠. ציפי שוחט. (١٩ בפברואר 2008). לראשונה ביפו: התיאטרונטו.

(ISSN: 2536 - 9555)

https://www.haaretz.co.il/gallery/theater/2008-02-19/ty-article/0000017f-f859-ddde-abff-fc7d71f00000

١١. ציפי שוחט. (٢٥ בפברואר 2007). עיריית עכו תקציב 550 אלף שקל לתיאטרונטו.
https://www.haaretz.co.il/gallery/2007-02-25/ty-article/0000017f-e199-d75c-a7ff-fd9d173a0000

١٢. שוש אביגל. (٢٣ במרץ 1990). תיאטרונטו -חגיגה של הצגות יחיד. *חדשות של שבת*، ١٤٧.

ثانياً: المصادر والمراجع العربية

١. ابراهيم حمودة. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الدرامية. القاهرة: دار المعارف.

٢. إبراهيم خليل. (٢٠٠٢). في النقد والنقد الألسني. عمان: مختارات أردنية: دراسات نقدية.

٣. أبو الحسن سلام. (٢٠٠٨). المونودراما وفنون مابعد الحداثة. الحوار المتمدن.

٤. جمال ولد الخليل. (٢٠١٧). النقد الثقافي والتحليل النفسي. مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية، ١٠٦-١٢٠.

٥. جيرار جينيت. (١٩٩٧). خطاب الحكاية . المغرب: المجلس الأعلى للثقافة.

٦. حسام الخطيب. (١٩٧٣). أبحاث نقدية ومقارنة. دمشق: دار الفكر.

٧. د. صلاح فضل. (٢٠٠٧). في النقد الأدبي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٨. د. فرج عبد القادر طه. (١٩٨٩). معجم علم النفس والتحليل النفسي (الإصدار الطبعة ١، المجلد الجزء). بيروت: دار النهضة العربية.

٩. رقية وهاب مجيد بيرم. (٢٠٢١). بنية اللاوعي للشخصية المونودرامية في نصوص المسرح العراقي المعاصر. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩(عدد ١)، ١٢٨-١٤٩.

١٠.رمضان سلمان. (٢٠١٧). الاضطرابات الناتجة عن الصدمة النفسية والاضطراب المجهد بعد الصدمة النفسية . هنوفر: المركز الطبي للشعوب والمجموعات العرقية والمدير العام لمشروع "مي مي MiMi" الصحي.

١١.سميرة أبو طالب. (٢٠١٧). المونودراما مسرح الثوابت المتحولة. المؤتمر الدولي التاسع للدراسات السردية: قضايا التجريب في الأدب والنقد (الصفحات ١٠٨-١٣٠). الإسماعيلية: جامعة قناة السويس- الجمعية المصرية للدراسات السردية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

١٢.شكري عزيز الماضي. (١٩٩٣). في نظرية الأدب. بيروت- لبنان: دار المنتخب العربي.

١٣.عباس الحايك. (٢٠٠٩). المونودراما: خصائصها وإشكالية التلقي. قوافل، ١٠.

١٤.عبد القادر بلغربي. (٣ ٣، ٢٠٢٤). أزمة المونودراما بين المتن والهامش. مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، مجلد ١٢، صفحة ٩٨١.

١٥.عزيز ملا هذال. (٧ ١٢، ٢٠٢١). التداعي الحر: تقنية استنطاق اللاوعي. https://annabaa.org/arabic/psychology/29379

١٦.قاسم حسين قاسم. (١٩٩٨). الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية. صنعاء: مكتبة الجيل الجديد.

١٧.قطب عبده خليل حنور. (٢٠٠٩). اضطراب ضغط ما بعد الصدمة وعلاقته بالاكتئاب والوسواس القهري واضطرابات النوم لدى طلاب الجامعة المعرضون للصدمة. المجلة المصرية للدراسات النفسية، ٢٥٧-٢٩٢.

١٨.ماري إلياس. (١٩٩٧). المعجم المسرحي. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

١٩.محمد فؤاد جلال. (٢٠١٨). مبادئ التحليل النفسي. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

(ISSN: 2536 - 9555)

٢٠.محمود سليمان. (٢٠١٦). فن ولوج الذات أو مسرح المونودراما. مجلة العربي(٦٩٦).
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/19767
٢١.محمود سليمان. (١ ١١، ٢٠١٦). فن ولوج الذات أو مسرح المونودراما، ٦٩٦
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/19767
٢٢.محمود عواد. (٢٠١١). معجم الطب النفسي والعقلي. الأردن– عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.
٢٣.ناهد صليحة. (١٩٩٧). التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثالثاً: المراجع الإنجليزية

1. embrace multicultural mental health . *الصدمة النفسية*. (٢٠٢١) .
2. *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Fifth ed) .(١٩٩٥) . Oxford University Press.