توظيف التراث في المونودراما المسرحية
(نصوص د. علي حداد أنموذجاً)

أ.م.د. صباح عطية سويبج
كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

(خلاصة البحث)

يعد التراث العربي والإنساني عموماً منبعاً ثراً تنهل منه مجمل آفاق الثقافة – بمجالاتها الأدبية والفنية الراهنة-كونه مساخة من الخصب الإنساني الخلاق المفعم بطاقات دالة يمكن استثمارها وتجسيدها في المنجز الادبي والفني المعاصر، عبر مدرك من التخير الواعي والمناسب لحركية العصر، وقيم الترسيخ والتفاعل بين الماضي والحاضر.

لقد استثمرت الفنون – والمسرح من بينها – كثيراً من قيم التراث وتفاعلت معها في صنع خطاب جمال متميز، وخصوصيات أداء تعكس الرغبة المحترمة في التأسيس لهوية ثقافية تخصنا وتشير الينا.

ويقوم هذا البحث على استقراء موضوعي لجهد تأليف في مجال (المونودراما) قدمه أحد الكتاب العراقيين بحثاً عن آليات توظيف التراث في نصوصه التي قدمها في هذا المجال، جاعلين من ذلك منطلقاً لمقاربة فاعلية التراث وكيفيات توظيفه في النص المسرحي المعاصر.

تقديم:

التراث في المسرح كمتن وفنٍ وخطاب متميز، ولغة في المكان والزمان لا يمكن أنْ يؤسس شكلهُ العربي وخطابه الفني وجمالية تواصله خارج مرجعيات الحضارة العربية وفروعها التي تتطلب شروطاً منها: حضور الذاكرة العربية في البحث الميداني وفي المتون الدرامية وفي جميع مستوياتها الأدبية والفنية. وآخر الشروط الديمقراطية أي حضور حق المعرفة والاجتهاد

والابتكار والممارسة وفي تحقيق هذه الشروط كونها وحدة في التخطيط تبعد عنّا (... القلق التاريخي والحضاري المزمن الذي يراود بعض الباحثين العرب والمسلمين في بداية الهجمة الاستعمارية الإمبريالية التي حالت بدافع الغضب والاغتصاب في اتخاذ واستلهام التراث العربي كونه رصيد حضاري، وثقافي، وكيفية توظيفه في مناهضة التبعية الثقافية التي قامت على تسخير التبعية الاقتصادية المُستغلة للجسد والعقل العربي...)[1]. من هنا يجدر بنا كوننا باحثين أن نخصص الحديث عن علاقة التراث والمونودراما، وننبه إلى مقولة غياب النص في المسرح العربي، إذ أصبحت لاغية طالما أننا نمتلك كماً تراثياً ضخماً وإنَّ إشكالية الغياب والحضور للمسرح في شكله اليوناني أو أي شكل آخر، لا يمكن أنْ تشكل لنا عقدة تاريخية في إنتاج مسرحٍ عربي من قبل ومن بعد. فمهمتنا جميعاً هي تطويع المتون الدرامية التراثية والشعبية المكتوبة والمنقولة من قبل الجاهلية أو بعدها، لذلك أن تصحيح المسار الثقافي والفني بعيداً عن الأحكام المُسبقة سوف يساعدنا على التعرف على دينامية المتن القابل للتشخيص أو بالأحرى البحث عن الفعل الدرامي في مرجعيات التراث العربي والإسلامي.

إنَّ إشكالية توظيف التراث في المسرح ولاسيما المونودراما تتلخص في انعدام أواصر اللقاء الحميمية بين المسرح والثقافة التراثية والمتون القابلة للإعداد والتمسرح، ومعرفةٍ تعد الباحث، والمهتم، والفنان بالفكرة واللون والشكل، وهنا يجب أن نتنبه إلى أن (.. كل معرفة عن هذا التراث ذاته موقف أيديولوجي وهو بالأساس موقف طبقي..)[2]، فمفهوم المسرح من الممكن أن يتجاوز شكله اليوناني المنقول إلينا، إذ يمكن القول إن البحث في الأشكال المسرحية العربية والإسلامية التي عددناها زمناً أشكالاً بدائية بإيعاز خارجي تفرض الانتباه إليها وإلى دراسة وتوثيق تقاناتها وأسلوبها العجيب فهي تُعد المصدر الأساسي في إنتاج شكل وخطاب مسرحي جديد قد يلتقي كتجربة عربية لها بصمتها الخاصة (..إنَّ المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركون فيها، وغياب أحد هذين العنصرين

فقط هو الذي ينفي عن الظاهرة المسرحية كل العناصر الأخرى التي أُضيفت إلى الظاهرة خلال مرحلة متدرجة من تاريخ تطورها، النص والإخراج، والمؤثرات الفنية – الخ لا يؤدي غيابها إلى الظاهرة المسرحية نفسها بمعناها الأساس...)[٣].

تحاول بعض الدراسات العربية المعاصرة الجادة التي تنبهت إلى أهمية ودور الثقافة الشعبية والاجتماعية من خلال دراسة متونها المفتوحة الشفوية العالقة بالعقل الجمعي، إلاّ أنَّ هذه الدراسات لم تستغل نتائجها في الكشف عن المتون الدرامية والقابلة للتشخيص بعد تطوير تقاناتها لكي تصبح عرضاً مسرحياً متكاملاً، ويمكن القول إنَّ منجم التراث المسرحي العربي لم تلجه أدوات المسرح لمعالجة مخزونه من الأحداث الدرامية الرائعة، ولاسيما مفهوم التراث، إذ اقترن عند بعضهم بالمكتوب (المخزون) فتم على هذا الأساس عزل التراث، وقد عومل بالتهميش، إلاّ أنَّ الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية الثقافية أكدت أهمية الدور الوظيفي للثقافة الشعبية وضرورة المحافظة عليها.

مشكلة البحث: إنَّ تكوين الفعل الدرامي داخل المتون العربية كان يعتمد ولا يزال في أغلبه على دائرة الأذن أو بما نسميه (دراما السماع) إذ يتضح لنا ونحن نستقرئ خصائص تراثنا المكتوب والمنقول شفوياً كونه مصدرا للعروض أنّ التعامل فيه كان يتم على حساب المشاهدة، أي التشخيص فقد تم تغييب العرض المسرحي كونه عرض متكامل فوق الخشبة واكتفى بالسماع الذي اعتمد دقة اللغة الواصفة، ذلك أنّ طبيعة المعطى الثقافي في التعامل مع العروض إذ أنَّ خاصية (دراما السماع) التي ارتبطت بالمكان والزمان سرعان ما خرجت عنهُ لترتبط بالمكان الشعبي أي بالثقافة الشعبية، إذ أفرزت بحكم تعدد أماكن اللقاء والثقافات الشعبية أشكال عدة لعروض المونودراما المختلفة.

لذا نحن مطالبون باختيار تقانة هذه الأشكال في تقديم عروض ناجحة وجديدة لمسرح المونودراما، فهل جربنا – وقد حاول توفيق الحكيم أنموذج للمقلداتي – أن نكتب نصاً يستغل إمكانية المتن التراثي ويتطور إلى عرض مسرحي يختصر فن الحلقة والحكواتي والسامر وغيرها من الأشكال؟ وهل

استطعنا أنْ نوثق بعد، الاختيار لأساليب التشخيص الذكية التراثية المكتوبة والمنقولة لهذا النوع من الفن وهي المونودراما؟ وهل ضبطنا تحرك الممثلين التلقائي فوق المسرح المفتوح وسجلنا ما يستعملونه من الملحقات البسيطة والمهمة؟ وما يستعملونه من المساحيق الخاصة والملابس لانتزاع شخصيات يرغبون في تشخيصها؟ هذا التعامل الواعي ومن خلال الأسئلة المطروحة تكمن مشكلة البحث، ليدفع الباحث إلى عدم الفصل بين المكتوب والمنقول والمتوارث شفوياً والدعوة إلى نص المونودراما ذي التقانة العالية كتابياً التي تلائم العصر.

أهمية البحث: يمكن أن نحدد أهمية البحث بالنقاط الآتية:

١. القيام بالبحث الميداني لتجميع المادة ودراستها وتحليلها، فاختراق تراكم من القصص والحكايا والسير والطُرق والخرافات والأمثال والأساطير التي رافقت طفولة الإنسان العربي إذ يتطلب فهماً جيداً لطبيعة الموضوع ودلالالته ورموزه الظاهرة والخفية وارتباطها التاريخي والعاطفي من أجل إثارة هدفٍ اجتماعي منشود.

٢. استثمار تقانة المتن الأصلي في تطوير جمالية التواصل بين المتلقي والموضوع، لماذا لا يتم تفجير هذا التراث من الداخل واستنهاض فعله من خلال إعادة استقرائه وكتابته من جديد.

٣. تشخيص المحكي (دراما السماع) المونودراما الحديثة المختزلة ذات الثقافة النصية العالية التي تمنح فكر المتلقي العربي الخيال المنظور ينفتح على واقع النص في زمان ومكان معينين.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الكشف عن إمكانية توظيف التراث في نصوص المونودراما الحديثة والكشف عنها من خلال دراسة نصوص مختارة وتحليلها ضمن المنهج التاريخي الوصفي من أجل تحقيق أهداف هذا البحث بوصفه منهجاً أكثر دقة وملائمة لضرورات البحث.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بتحليل وتفسير نصوص المونودراما للكاتب والشـــاعر الدكتور علي حداد الصـــادرة عن دار الشـــؤون الثقافية ببغداد عام ٢٠١٣م وعنوانها (ثمة من يقف وحيداً على حافة الوقت)[٤].

تحديد المصطلحات:

أولاً: توظيف – لغة: معنى وظف في لســـان العرب... ووظف الشـــيء على نفسه، ووظفه توظيفاً، ألزمها إياه.

اصطلاحاً: هو (تقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة وإسقاط ملامحها على التجربة المعاصـرة من دون أن يطغى جانب على آخر..)[٥] وهو أيضـاً(.. تجربة يدغم فيها صـوت الحاضـر في الماضـي والماضـي في الحاضـر للتعبير عن تجربة معاصرة..)[٦].

ثانياً: التراث – لغة: إن كلمة تراث جاءت نتيجة قلب (الواو) (تاء) أي من (الوارث) إلى (التراث) لأنَّ التاء أجلد وأقوى وى تتغير أحوال ما قبلها. وتؤكد كل المعاجم اللغوية أن مادة مبدؤة (بالتاء) ومختومة (بالثاء) لا توجد باســـتثناء ثلاثة، الأولى (تفث) والثانية (تلث) والثالثة (توث)[٧] وبهذا تكون كلمة التراث قد تضمنت معناها اللغوي وما يتركه شخص لورثته.

اصـــطلاحاً: يرى بعض الباحثين أنَّ التراث هو (..اســـتلهام مجموع ما ورثناه أو أورثناه إياه الأســـلاف من عادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبية وفنية عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها من قبل الفنان المسـرحي شـكلاً ومضـموناً بروح جديدة ورؤية معاصـرة، تتلاءم والمستوى الحضـاري وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شـــأنها أنْ تخلق هوية أصـــيلة للمســـرح العربي..)[٨] إذن يمكننا أنْ نؤكد أنّ التراث هو الإرث الروحي الذي عاشـــه الشـــعب، فالأدب الشـــعبي ليس مجرد تعبير يحتفظ به الشـــعب لنفســـه بل هو صـــرخة عالية تدعونا أن نســـتمع إليها وأن نتفهمها وأن نتعاطف معها إذ من خلاله نسلط الضوء على ما هو سلبي وإيجابي.

ثالثاً: المونودراما: في معجم المعـاني الجـامع (معجم عربي – عربي) هي مسـرحية كُتبت ليؤديها شـخص واحد. والمونودراما منحوتة من كلمتين حسـب

قواعد معظم اللغات الأوربية، فصدرها يعني أحادي المفرد أما عجزها فيحتمل معاني عدة ومتغير من كلمة إلى أخرى حسب قاموس المورد (طبعة ١٩٨٧) تعني مسرحية وتعني الفن، والأدب المسرحي، وتعني حالة، أو سلسلة أحداث. في حين يدلنا قاموس وبستر (طبعة لبنان، ١٩٨٨) إلى أنّها من أصل إغريقي بمعنى (Deed)، عمل، صنيع، وكلمة (Mono) تعني قصيدة ينشدها صوت واحد. ويمكننا أن نؤكد أنَّ المونودراما ارتبطت منذ بداية الفن المسرحي عند الإغريق مع أول ممثل في التاريخ هو (ثيسبس) (Thespis). والمونودراما من دون إشراك الآخرين معه وتُقدم أحياناً في الهواء الطلق.

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما: المونودراما كونها فن ارتبط بالمسرح الإغريقي كان عبارة عن طقوس دينية تعبدية تعتمد على قدرات الممثل الواحد كما هو الحال مع أول ممثل في التاريخ. ثم تطور هذا الفن المسرحي إلى ممثلين عدة ودخلت مجاميع غنائية عدة تجوب المسرح الدائري طولاً وعرضاً، تنشد الأغاني الملحمية لأحداث القصة على مدى أيام عدة تتجاوز فيها عامل الزمن، وكان ذلك على يد أساطين الدراما اليونانية أمثال (أسخيلوس، وسوفوكليس، وأرستوفانيس). والمونودراما فن قديم قِدم (ثسبس) (Thespis) الممثل الأول في التاريخ، وحديثاً مع تطور الفنون الأدائية، إذ توسعت دائرة ضوئها في القرن العشرين. ويصفها بعض الباحثين أنها(.. خطبة أو مشهد مطولٌ يتحدث خلاله شخص واحد، وهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد وهو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب وعناصرها الأخرى. وأحياناً يستعمل رديفٌ آخر هو عرض الممثل ـــ الواحد..)[٩] وهذا الممثل هو الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، وأحياناً يستعين النص المونودرامي بعدد من الممثلين ولكن عليهم أنْ يظلوا صامتين طوال العرض، وإلاّ انتفت صفة المونو. ويعد الكثيرون أن أصل هذا النوع يعود إلى ما قدمه الممثل والكاتب المسرحي (جوهان كريستيانا براندز) عام (١٧٧٥م-١٨٨٠م) لكنه لم يلقَ رواجاً كبيراً. أما أول نص مسرحي يُصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية يعود إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي (جان جاك روسو) وذلك

عام ١٧٦٠م وهو نص (بجماليون)[١٠]. وفي عام ١٩٥٥م أطلق الشاعر (الفريد تينسون) مسمى مونودراما على النصوص التي تحوي ممثلاً، بعدها بدأت نصوص المونودراما تتكاثر ويرتفع لها صوت، فكتب (أنطوان جيخوف) نصه المشهور (مضار التبغ) ، والفرنسي (جان كوكتو) في نصه (الصوت الإنساني) وكتب (يوجين أونيل) مونودراما بعنوان (قبل الإفطار) بينما كتب (صموئيل بكيت) نص (شريط كراب الأخير) الذي يعدّه المؤلف أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبثية التي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل الاجتماعي. ومع تصاعد التيار الرومانسي الذي نادى بالثورة على التقاليد والأنظمة الموروثة ففي هذه المدة نمت بذور المونودراما مرةً أُخرى كونها شكلٌ أدبي جمالي ودرامي ينماز عن أشكال المسرحية أنها مكثفة ومطولة حتى وإنْ احتوت على وقفات بداخلها وهذا يعود كونها لمثلٍ واحد إلى جانب ملامح الأشكال الأخرى من سينوغرافيا وحركات وتنويعات صوتية.

إنَّ الزمن في هذا النوع المسرحي من المونودراما يتخذ شكلاً آخر ومغاير للشكل التقليدي الذي يحوي حواراً، فهو بين الحاضر والماضي، وبين ما يحكيه وما يتذكرهُ ليتخذ بعداً ملحمياً، كذلك المكان، على الرغم من وجود الشخصية على خشبة المسرح، إلاّ أنَّ هناك مستويات مكانية عدة نتيجة لتنقلها في الحكاية، معتمدة على لغة السرد وليس الحوار لأنه نابع من شخص واحد. ومن خلال تسليط الأضواء على المونودراما اتضحت لنا سماتٍ عدة انماز بها الشكل الفني، يمكن أن نوجزها بالنقاط الآتية:

١. تنماز بالفردية والتركيز على الفرد، فبداية من تواجد الممثل وحده على خشبة المسرح أو ساحة العرض نجدهُ مواجهاً للجمهور ويسرد حواراً، أو يؤدي أداءً صامتاً لكنه ملزم بملأ المسرح وإقناع الجمهور بما يُقدم.
٢. العزلة، فمن الحوار الأحادي إلى عزلة الشخصية، فهي وحدها (الممثل) على خشبة المسرح تحتويه، فالأمر شخصي وذاتي مع هذه النفس القائمة على خشبة العرض المسرحي فكل ما يحدث من جانبٍ واحد، الشخصية المسؤولة عن الحكاية وأبعادها الفنية.

٣. التركيز على الماضـــي بما يحويه من حدث ومحاولة اســـتحضـــاره بلغةٍ خاصة للمونودراما.
٤. الصراع النفسي، بما أن الحدث المتصاعد يكون من خلال فردٍ واحد يجادل ذاته، فبهذا يكون داخلي نفسي.
٥. الاهتمام بالخلاص الفردي على الخلاص الجماعي لهذا نجد المونودراما تغرق في الذات متناسيةً المحيط الواقعي.

إجراءات تحليل النصوص:

أولاً: مونودراما " دكتاتورية الجسد "

عالمنا اليوم يتجه نحو التغيير والتداخل والتشـابك مسـتثمراً فرصـة هذا التغير للعمل على تفكيك الأنســاق المطلقة والشــاملة وإعادة إنتاج المعنى على وفق رؤى جديدة تؤمن بالانفتاح.

إنَّ النص المســـرحي الحديث يكاد لا يعترف بالحدود الفاصـــلة بين الأنواع الأدبية لذلك ولدت إشـــكاليات عدة في التســـمية وفي تحديد النوع مما فرض ظهور إشكالية أخرى هي إشكالية القراءة المستبعدة عن التراث التقليدي لنظرية الأنواع الأدبية، كون النص الجيد قادراً على العطاء المســـتمر لقراءات ومشـــاهدات عدة، من هنا يبقى النص المســـرحي (المونودراما) منفصـــلاً عن القارئ والمشـــاهد ومتصـــلاً به في الآن نفســـه إذ يبقى فاعلاً ومنفعلاً ومؤثراً ومتأثراً وتصبح عملية إنتاج النص المونودرامي عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، ذلك أنها الأدوات الأســـاس للإنتاج مع النص الماثل للعرض كون المتلقي هو الأداة الثانية في تفســـير النص وتـأويلـه، وتبقى عمليـة القراءة والمشاهدة هي عملية أخذٍ وعطاء، أخذٌ من النص، وعطاء لهُ من قِبل المخزون الأدبي والثقافي للمتلقي.

ومن خلال تسـليط الضـوء على نصـوص الدكتور علي حداد (ثمة من يقف على حافة الوقت) تتكشـف لنا خفايا هذا الفن المسـرحي (المونودراما) من خلال الوســـائل التي اســـتعملها المؤلف كونها تقانات كتابية جديدة تم توظيفها

للمونودراما وإعطائها زخماً فنياً كاشفاً عن الحوار الذاتي المباشر ليدخل في عالم الصراع الداخلي من خلال كينونة الإنسان نفسه كما هو في الشخصية المنقسمة إلى نصفين النصف الأعلى وأطلق عليه المؤلف اسم (سامي) بما يحمله من فكر وديمومة وحياة تتحاور مع النصف الأسفل لهذا الجسم الإنساني إذ أطلق عليه تسمية (سافل) أو الحضيض بما يحمله من أحشاء وأعضاء تناسلية وأطراف سفلى وغيرها. وتسبق هذا الصراع الجسدي الفكري الروح التي هي الأخرى تتباهى بالسمو والعلو والرُقي على هذا الجسد المتهاوي، إذ تقول (هذه أنا، وأنا الروح، وذاك هو الجسد. وأنا الروح، وشعلة من ضياء أزلي أسيرُ نحو الخلود الأبدي مطمئنة وأدعُ الجسد يتخبط في هاوية الفناء حتى يتلاشى، وارتفع إلى معارج سماوية، وأدع الجسد يسقط إلى أسافله حتى يتعفر بتراب مباذله، وهذه أنا الروح.. أنا الروح..)[١١] هكذا تسمو هذه الروح على الجسد لتركه يتهاوى ويتصارع مع ملذاته الدنيوية للحضيض.

يشير الكاتب إلى هاتين الشخصيتين المتحاورتين المتناقضتين بصوت شخصية واحدة منقسمة على جزأين كما في الحوار الآتي:

(سافل: أنت.. هيه.. أنت يا سامي يا صاحبي الذي فوق.

سامي: ماذا.. ماذا تريد يا سافل ألم تنم بعد..)[١٢] ويستمر الحوار الأحادي بينهما ويحاولان أن يصلا إلى حل لهذه الحالة التي يعيشانها ومن أجل وجودهما في هذا العالم. ومن خلال هذا التناسق الحواري الذي يقدمه المؤلف في هذه المونودراما يتجاوز الجملة إلى مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الرسالة التي يرسلها الكاتب إذ يؤكد على طرح جملٍ قابلة للوصف اللساني، لذا فهو يتناول كل جملةٍ على شكل متوالية من الجمل، وذلك أن المونودراما هي وحدة لغوية ثقافية فنية يتحقق بواسطتها الانسجام والوحدة الفنية. ومن خلال قراءة النص نجد الدكتور علي حداد يؤكد على أهمية الدلالة التي أشارت إلى ثلاث وظائف: أولها: الوظيفة التجريبية التي تبرز في المضمون الفني وطريقة التعبير في الطرح للموضوع الحديث وتقاناته المسرحية، إذ لم يغفل عنها المؤلف في أغلب نصوصه المونودرامية. وثانيهما: الوظيفة التواصلية التي

تتصـــل بالبعد الاجتماعي والأخلاقي بين الأشـــخاص لوظائف اللغة التعبيرية، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضـــعه وأحكامه وتشـــفيره. وثالثهما: الوظيفة النصـــية الإبداعية التي تتركب منها اللغة إبداع النص المونودرامي كونه وحدة دلالية. وفي نهاية المطاف نرى أنَّ النصـف الأسـفل للجسـد الإنسـاني هو الذي ينتصـر (سـافل) (.. لقد انتهت اللعبة وخسـرت أنت الرهان وعليك أن تعترف بهزيمتك أمامي، .. لم يكن هناك قتيل.. ولم تكن هناك جثة، كل ما شـــاهدته لم يحدث حقيقة إنه محض تهيؤات، أنا أوحيت لك بها وجعلتك تصـــدقها لاؤكد لك أنّي قادر على وضـــعك تحت ســـطوتي وطوع رغبتي. تلك هي الحقيقة، أيها الشـاعري، الرقيق السـاذج الطيبة، إن ممالك، ودولاً وأنظمة، ورؤوسـاً تسـلقت ظهر التاريخ وتحكمت فيها كلها، تتحرك بمشيئتي، وستظل كذلك في المستقبل إلى أنْ يلف الوجود عباءته على جسده..)[١٣]. بينما نرى إنَّ الجسد مكمل بعضه بعض الآخر إذ نســـمع صـــوت الروح يعلق على الحدث (تلك الروح.. وذاك الجسد، ستظل تبحث عن شعلة نورانية باهرة التجلي..)[١٤].

ثانياً: مونودراما " مخلوقات الغواية النبيلة "

من خلال هذه الحالة الغرائبية التي اتصـفت بها نصـوص الدكتور علي حداد نرى هذه المونودراما قد ارتبطت هي الأخرى مع ســـابقتها بفن التقانة الإخراجي في كتابة النصوص القصيرة وهو فن الترقب المسرحي، فن يتطلب حذقة ودراية بفنون الإبداع الأدائية ولاســـيّما أن مؤلفنا كان أســـتاذاً في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد وعلى اتصـــال دائم مع الأعمال والتقانات الفنية الحديثة فهذا النص ينضـــوي تحت إطار الفنتازيا التي ســـلكها الكاتب مع المونودراما السـابقة فهو الآن صـراع بين الرأس والجسـد الإنسـاني، إذ يعتمد أســـلوب المقاطع اللغوية التي لها وحداتها الدلالية والمنســـجمة والســـياق العام لتشكل نصاً مونودرامياً معيناً ينماز عن بقية النصوص الإبداعية. (الرأس: حين خلق الإنســان، أي جزءٍ خلق منه أولاً، الرأس أم الجسـد؟. ترى هل ابتدأ الخلق من قمة الرأس أم من أخمص القدمين؟ أظن أن الرأس هو الذي خُلق أولاً، ولكن ما أهمية الأسئلة التي أهذي بها؟ لم يتح لأحد أن يعيش جسداً بلا رأس، أو رأساً

بلا جسد. لقد لزم أحدهما الآخر، وتنفسا الوجود معاً، الرأس والجسد (يتحسر) أنا وحدي الرأس الذي غادره جسده تاركاً إياه معلقاً في فراغ...)[١٥] ونرى المؤلف من خلال وحداته اللغوية ودلالاتها السابقة في نصوصه المونودرامية بأنه يضيف أفكاراً جديدة منها أن نص المونودراما هو شفرة يقوم المتلقي بفكها لتتفاعل اجتماعياً في سياق معين وتتشكل من خلال ثلاثة عناصر دلالية مهمة هي أولاً: المجال وثانياً: العلاقة وثالثاً: المنحى فالمجال (Mode) يتخذ فيه نص المونودراما وظيفته الدلالية من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم إلى تبليغه. والعلاقة (Tenor) التي تقوم بين المتكلم والمشاهد، ثم المنحى (Mode) الذي يشير إلى الأداة الرمزية التي لا تخلو منها نصوص الدكتور علي حداد الإبداعية، كما هو في هذا الحوار(.. لقد صحوت على ضجة غريبة في غرفة نومي، أصوات وطنين، وخفق أجنحة صغيرة، فتحت عيني ببطء، فتحتهما على كل سعتهما. والتوى لساني كالخرقة المُبللة.. لقد كانت غرفتي ملأى بمخلوقات صغيرة طائرة، ومختلفة الألوان والأشكال، فيها الخُضر، والبيض، والزرق والمشعة بألوان قوس قزح. وفيها الكبيرة بحجم طيور الحب، والصغيرة بحجم الفراشة.. أصابني الإعياء فسقطتُ أرضاً. إذ تجمعت المخلوقات العجيبة.. ورأيتها تغادر الغرفة ولكن ليس إلى خارجها بل لتدخل إلى أذني، إلى أعماق رأسي.. صرتُ أرى الأشياء بعدسات مكبرة.)[١٦] إن الحكاية الخرافية لا تستمد حوادثها من الواقع الذي تعيشه، فالإنسان لم يكن مقتنعاً بهذا الواقع ولذلك فقد صور لنفسه عالماً يُحبه ويرتاح له، وهنا تدخل الأداة الفنية المسرحية لدى الكاتب لتطويع المحكي الشعبي داخل إطار فني إذ يتفاعل الحدث الدرامي ويتحرك في داخل واقع متخيل، خرافي، أسطوري حيث يوجه خطابه ليتم في النهاية استحضار مواقفه ضمن المحكي الاجتماعي ومن خلال رموز ودلالات للمتخيل الشعبي العجيب، ومن دلالات ورموز تتحرك خلف أقنعة الحيوانات والجماد والنبات كما في الحوار الآتي: (هو.. كنتُ أستمع لأحد المحاضرين، وكان يتحدث في موضوع اجتماعي، راح يسترسل بادعاءات فارغة وتجارب سقيمة ولغة تخلو من المحتوى " يرتدي

قناع رأس حمار ويقلد صوت ذلك المحاضر "[١٧] إذن أين تكمن معطيات الفعل الدرامي للمونودراما الشعبية؟ إنها في تحديدنا تستند إلى طبيعة المحكي الشعبي والتاريخي قبل الكتابة للنص مما يساعدنا على استقراء حكمة المتن الشعبي من جميع جوانبه الأدبية والفنية علماً أن هذا المتن النصـــي الشـــفوي، أو الموثق يشـــكل في البدء بؤرة تتجمع حولها معطيات تتطلب من المؤلف اســـتيعاب المتخيل الشعبي وهذا حاصل مع نصوص المونودراما للدكتور علي حداد، إذ يتناول الحكاية المجردة والبعيدة أبعادها الزمانية والمكانية المحصـــورة حتى يحيلها إلى مجال المتن المحكي المفتوح على فضاءات التمسرح نحو نصوصه الســـابقة، فإن فكرة الحدث الدرامي لديه تصـــبح محور العمل الفني في النص المُعد (المونودراما)، لذلك أنَّ الفضـاء الدرامي الكلي يتم عن طريق فعل الكتابة المســـرحية داخل فضـــاء النص أي فعل اللغة الدرامية وفعل الحدث وفعل الشخصية.

ثالثاً: مونودراما " الصافي في قصيدته الأخيرة "

في إشارة للكاتب الدكتور علي حداد حول هذا النص المونودرامي الذي يكون بطله الشاعر العراقي الصافي النجفي نفسه، إذ يشير (يستفيد هذا النص من تأملات طويلة قضيناها مع الصافي النجفي وشعره، هذا الشاعر العراقي الذي ولد في عام ١٨٩٧ وتوفي متأثراً بجراح رصاصات مجنونة أُصيب بها في بيروت عام ١٩٧٧م، رصاصات لم تحترم شيخوخته ولم يدرك مطلقها أي إنسان أصاب. وأي شاعرية وحياة متميزتين انتهك..)[١٨] جسّد المؤلف هذه الشخصية لتتصارع مع الحياة لا يأنسه فيها سوى دواوينه الخمسة وقطة (وحيدة) التي أطلق عليها اســـم غربته وحيداً مع صـــراعات الموت والحزن والأسى داخل فندق مظلم تحيطه أصوات الرصاص والتفجير والرعب. لكنه يبقى ذلك الإنسان والشاعر والعبقري الذي وصفه الدكتور جلال الخياط في مقدمة دواوينه (إنه الرفض العفوي أســـاس حياة الصـــافي النجفي وعطائه الشعري فهو يحيل حياته، بما فيها من تفصيلات دقيقة مادةً لشعره ليكون سجلاً عامراً لمذكرات شخصية يومية ولمشاعر وأحاسيس إزاء ما يلتقيه أو يعتريه،

يضـــيق بتقاليد وقيود، ويكره الزيف والنفاق، ويمنح لنفســـه حرية مطلقة، ولا يحترم غير مزاجه، فيحرره من جمود وتصـــنع، ويخلص له، ويبالغ في ذلك الإخلاص.. هكذا يمثل شـعر الصـافي ذاته بلا تمويه أو تضـليل..)[١٩] وللغربة مكاناً واسـعاً في حياة الصـافي النجفي، إذ تركت بصـماتٍ واضـحة فمن النجف إلى بغداد فطهران فالكويت فدمشق فبيروت لتستقبله الرصاصات اللعينة وتنهي شـــعاعه الفكري، لكنه لم ينطفئ فقد بقي يصـــدح إلى يومنا هذا وللأيام القادمة، فهو القائل:

(.. وجربت أنواع التغرب كلها
فمن غربة الدار والقوم والعمر
إلى غربة في الزي والذوق والهوى
إلى غربة في الخلق والدين والكفر
فأبصرت طعم الكل مراً وقاسياً
ولم أرَ أقسى قط من غربة الفكر..)[٢٠].

إنَّ نصـــوص (المونودراما) لدى الدكتور علي حداد لا تخلو من الأداة الرمزية التي ارتبطت بالعناصـــر الثلاثة الســـالفة الذكر، ففي هذا النص يتخذ الوظيفة الدلالية والعلاقة التي تقوم بين المتكلم والمشـاهد فضـلاً عن اسـتعمال رمزية النص وتضميناته وإشاراته وأصداء لثقافات عدة تكتمل فيها قائمة التعدد الدلالي. ولا يعني له معانٍ عدة وإنما هو يحقق للمعنى تعددية، ولهذا فإن النص يتجاوز المجتمعات ويخرقها وهذا يضـــمن خلوده، لأنه لا يفرض معنى وحيداً على أنـاس مختلفين، وإنمـا لكونـه يوحي بمعـانٍ مختلفـة لحـالـة واحـدة كحـالـة الحرب التي كان الصـــافي النجفي شـــاهداً عليها وأحد ضـــحاياها إذ يصـــفها (مخاطباً قطته) (.. الحرب يا عزيزتي اختراع إنســـاني شـــرير... الحربُ لعبة القوي الغاشـم وميزة الضـعيف المسـكين، ضـحكة المتسـلط البلهاء، ودمعة المنكسر المستباحة، ليس في الحرب من رابح إلاّ الموت والخراب، الكل خاسر لإنسـانيته ومعانيها... ولكننا، معشـر البشـر السـادر في رعونته، نتقاتل خنوعاً لرغبة شـريرة، تعلو أكتاف من نوليه أمر سـياسـتنا..)[٢١]. لكنه لا يسـتسـلم فهو

يتحدى الحرب(.. سأخنقُ رصاصك، سأملأ حنجرة الموت بصهيل أشعاري، أنا قادم إليك.. أيتها الحرب بجناحين من زهو القصـــائد المُغرّد، ســـأخرج إليك، وسأقتلك بعدة شعري، وذخيرة إنسانيتي حتى تخمد أنفاسك تماماً..)[٢٢] يتحدى الصافي النجفي بالفكر والشعر والوعي الإنساني آلة الحرب والدمار. في إطار هذا التعامل الفني تصـــبح المونودراما أداة تمثل قيمة إنســـانية ســـامية تنماز بأبعادها الثقافية والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والنفسية.

رابعاً: مونودراما " رسالة الأوجاع البغدادية

إنَّ استلهام التراث العربي يقتضي من الكاتب أن يستوحي ثقافة الأشكال التعبيرية للمسرح الجديد (المونودراما) والعمل على تطويرها، وهذا النوع من الإبداع هو الأكثر اتصـــالاً بالمتلقي إذ يتطلب تطوير فضـــاءاته المســـرحية واستغلال عالمه العجائبي والإبداعي وفق كتابة سينوغرافيا جديدة لمنونودراما. في هذا النص دخل كاتبنا الدكتور علي حداد إلى بوابة جديدة للإبداع الفني وهي الولوج إلى عمق التاريخ العربي ومحاكاة شـخوصـه بطريقة تجعل من المتلقي يفسـر ويؤول عدة معانٍ وتحليلات للماضـي والحاضـر. إن الانتماء التاريخي لنصٍ ما لا يكون أبداً في خطٍ مستقيم، فالنص دائماً يتشظى وفقاً لتفسير وتحليل المتلقي، إذ تنتهي إلى نصٍ جديد. أراد المؤلف بهذه الدراما أن يُحرك ساكناً من بين طيات التاريخ المنسـية. فأبو حيان التوحيدي الآن في عصـرٍ جديد يختلف عن حياته الماضـــية، ليرى ماذا حصـــل بأحفاده في بغداد. (لقد ظلت بلادنا تتدحرج من هاوية إلى هاوية لا قرار لها.. عادت بغداد لتمســـي العاصـــمة الوحيدة التي ينتابها الاحتلال في العصـــر الحديث.. لقد عبث بها اللصـــوص والسُـــراق ومن لا ذمة له ولا دين ورجع إليها (عيارون) ليس لهم من تراث أسلافهم أي شيء فلا كرامة ولا شهامة ولا صحوة ضمير.. لقد أحرقوا بغداد وأمعنوا في تدمير معالمها ومساجدها ومقدساتها..)[٢٣] في هذه المحاكاة للتاريخ العربي ولتاريخ بغداد خاصـــة يؤكد المؤلف على حجم المعاناة والألم من خلال رسم المونودراما ذات بنية مستقلة وتواصلية وإن هذا النص هو دليل يتألف من العمل المادي كرمز حسـي لمدينة بغداد التي تمثل المعنى الكلي الصـوري للألم

والمعاناة. الدكتور علي حداد كمؤلف يحقق الطابع المزدوج للنص الذي ينطلق من فرضية أن القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن لغة الإبداع الفني المسرحي. ومن خلال النمو الدرامي لهذه المونودراما نرى المؤلف انتهج أسلوب (المؤلف المخرج) أي أنه استعمل الأسلوب الإخراجي الوصفي لمتطلبات النص المونودرامي وكيفية الأداء على خشبة المسرح أو الفضاء المكشوف، فهو يصف الحركة المنسجمة مع أهمية الحوار من خلال حالة الترقب وهي (شد رغبة ما قدماً) التي تستعمل في السيناريو السينمائي أكثر من استعمالها في المونودراما.

وتصل الرسالة إلى أبي حيان التوحيدي أنّ بغداد ليست كما كانت في زمنه (.. تلك هي حالنا في الزمان الذي جئتك منه يا أبا حيان. لقد أصبحنا في دارٍ والجها خاسر، ونائلها قاصر، وعزيزها ذليل، وصحيحها عليل، والداخل إليها مخرج، والمطمئن فيها مزعج، والذائق من شرابها سكران، والواثق بسرابها ضمآن، وليس لها من فضيلة إلاّ دلالاتها على نفسها، وإشاراتها إلى نقصها..)[٢٤].

نتائج واستنتاجات البحث: من خلال البحث يمكننا أن نوجز ما توصلنا إليه من نتائج واستنتاجات نوجزها على النحو الآتي:

١. إنَّ استلهام التراث الشعبي يقتضي من الباحث المهتم باستلهام تقانة الأشكال التعبيرية المسرحية والعمل على تطويرها وأهمها نصوص المونودراما.
٢. إنَّ تجربة كتابة نص المونودراما هي تجربة جديدة ظهرت في القرن العشرين كفن متطور يلبي حاجات المتلقي الفكرية والسياسية.
٣. كان للمونودراما جذوراً تاريخية مع الإغريق وصولاً إلى العالم العربي مع شخصيات الراوي والحكواتي وطرق الساخرين والمكدين فلماذا لا تكون هناك تقانة حديثة لهذا الفن.
٤. إننا في استقرائنا للتراث بالحس المسرحي نجد ما يدفعنا إلى رصد العديد من طرق التشخيص في المسرح المفتوح إذ يتشكل لقاء شعبي لهُ أثره العاطفي والنفسي في إثراء عملية التواصل مع الجمهور المتلقي.

٥. إنَّ الحكواتي والراوي والمدّاح يمكن أنْ نطلق عليه مسرح المونودراما الذي يُحافظ على علاقته بالمتلقي لذا ينبغي تطوير هذه النماذج في قالب فني حديث.
٦. من خلال التراث يمكن تطوير فضاءات الكتابة النصية لمونودراما واستغلال العجائبية والغرائبية في المحكي والمكتوب لإيجاد نص سينوغرافي جديد.
٧. يمكننا البحث المتواصل عن الفعل الدرامي الإبداعي في المتون التراثية والتاريخية المبعثرة بين طيات الكتب والإفادة منها إبداعياً.
٨. البحث عن فضاء النص والعرض المسرحي في إطار المونودراما والتأكيد على الهوية الثابتة.
٩. التأكيد على من يمتلك الخبرة والدراية في كتابة المونودراما الحديثة لتطوير النشئ الجديد والإفادة من خبراتهم الإبداعية في جميع نواحي الحياة.

الهوامش:

(١) الصغير، المسكيني، التراث والثقافة الشعبية، الفصول الأربعة، ص٨ ع٤. ١٩٩٨.
(٢) المصدر نفسه ص١١.
(٣) ونوس، سعد الله. رسالة اليونسكو بيوم المسرح العالمي ١٩٩٦. دمشق.
(٤) حداد، د. علي، " ثمة من يقف وحيداً على حافة الوقت " خمسة نصوص من المونودراما. دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠١٣.
(٥) رحاحلة، أحمد زهير. توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي المعاصر. الكويت، وزارة الإعلام، م١٧، ع٤، ص٧٤، ١٩٩٦.
(٦) زايد، علي عشري،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي- القاهرة ١٩٩٧. لسان العرب، باب حرف الواو، ج١٥، دار صادر للطباعة والنشر. بيروت ١٩٦٥. ويُنظر: المعجم الوسيط ج١-٢، إبراهيم مصطفى وآخرون.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، باب حرف الواو، ج١٥، دار صادر للطباعة والنشر. بيروت ١٩٦٥. ويُنظر: المعجم الوسيط ج١-٢، إبراهيم مصطفى وآخرون.
(٨) عيسى، د. يحيى سليم ود. عدنان علي المشاقبة. آليات وكيفية توظيف التراث في المسرح الإماراتي. Attachments،Lists،Academic.ju.edu.jo
(٩) صليحة، د. نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، ص١٠٧، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.
(١٠) نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ص٢١٨، ت: د. نهاد صليحة، الدار المصرية – القاهرة.

(١١) حداد، د. علي ، ثمة من يقف وحيداً لى حافة الوقت، خمسة نصوص من المونودراما، ص٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠١٣.
(١٢) المصدر نفسه، ص١٠.
(١٣) المصدر نفسه، ص٢٨-٢٩.
(١٤) المصدر نفسه، ص٢٩.
(١٥) المصدر نفسه، ص٣١.
(١٦) المصدر نفسه، ٤١.
(١٧) المصدر نفسه، ص٤٦.
(١٨) المصدر نفسه، ص٦.
(١٩) المصدر نفسه، ص٦-٦٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ص٩٤.
(٢١) المصدر نفسه، ص٨٠-٨١-٨٢.
(٢٢) المصدر نفسه، ص١٠٠-
(٢٣) المصدر نفسه، ص١٥-١٦.
(٢٤) المصدر نفسه، ص١٨٠-١٨١.

المصادر:

١. الصغير، المسكيني، التراث والثقافة الشعبية، الفصول الأربعة ع٤. ١٩٩٨.
٢. ونوس، سعد الله. رسالة اليونسكو بيوم المسرح العالمي ١٩٩٦. دمشق.
٣. حداد، د. علي، " ثمة من يقف وحيداً على حافة الوقت " خمسة نصوص من المونودراما. دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠١٣.
٤. رحاحلة، أحمد زهير. توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي المعاصر. الكويت، وزارة الإعلام، م١٧، ع٤، ١٩٩٦.
٥. زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي- القاهرة ١٩٩٧.
٦. ابن منظور، لسان العرب، باب حرف الواو، ج١٥، دار صادر للطباعة والنشر. بيروت ١٩٦٥.
٧. ويُنظر: المعجم الوسيط ج١-٢، إبراهيم مصطفى وآخرون.
٨. عيسى، د. يحيى سليم ود. عدنان علي المشاقبة. آليات وكيفية توظيف التراث في المسرح الإماراتي. Attachments،Lists،Academic.ju.edu.jo
٩. صليحة، د. نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، ص١٠٧، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.
١٠. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت: د. نهاد صليحة، الدار المصرية – القاهرة.

Employment of heritage in melodrama
Texts by Dr. Ali Hadad

Assist prof. phd. Sabah A. Soweby
College of Art
Baghdad University

(Abstract)

Arabic humanity heritage had considered as a treasure of artistic, literary aspects, which is full of energies to embody investment by suitable historical ideology .

Theatre, art can be used, corresponded to make special essay reflecting a desire to establish cultural notification .

In This research, we depended completely on the analysis of Monodrama scripts for Dr, Ali Hadad as good example to be followed in writing and using modern technologies.