أثر التكعيبية على المونودراما المصرية المعاصرة " ياراجويا"

The effect of Cubism on the contemporary Egyptian Monodrama "Yaragoya"

صديقة عبد المنعم عبد الغني أحمد لاشين

أستاذ التمثيل المساعد – قسم الدراسات المسرحية- جامعة الإسكندرية

مقدمة

مما لا شك فيه إن التعرض لدراسة المونودراما هو أمر ليس جديدا على دراسات المسرحيين العرب، أو في الغرب. فقد تناولها العديد من الدراسين بالنقد والتحليل، وكذا التطرق إلى طرق الأداء التمثيلي فيها، والسينوغرافيا فضلا عن تقنيات الإخراج وتلك من العناصر التي تميزها.

وفي أثناء قراءاتي في هذا المجال استوقفتني مونودراما عادل البطوسي ياراجويا[1]، كما جذب انتباهي العنوان الفرعي لها " أول مونودرلما شعرية مزدوجة في تاريخ المسرح"!!! وشرعت في قراءتها في محاولة لفهم طبيعة هذه المونودراما. وطالعني في البداية قراءات بعض المسرحيين العرب التي قدم بها مؤلفها النص، ودارت التعليقات والتساؤلات حول ما إذا كانت تحمل الخصائص المتعارف عليها للمونودراما، أم هي شكل غير مسبوق في كتابة المونودراما الأمر الذي استدعي كثير من التساؤلات عند الباحثة حول ماهية هذه المونودرلما المزدوجة، وما هو الشكل الجديد الذي ذكره فنانو المسرح[2] عنه، وإلى أي مدى يتصل بالمونودراما بشكلها التقليدي؟ هل هناك مؤثرات ما من مدرسة فكرية أو فنية على كتابة تلك المونودراماو إن وجدت ما مدى تأثيرها على الكتابة في المونودراما المعاصرة . كل هذه التساؤلات وضعتها الباحثة نصب عينيها وهى تشرع فى قراءة المونودراما المزدوجة.

وما إن بدأت في البحث عن المادة العلمية التي سأعتمد عليها في كتابة بحثي حتى وجدت هناك بعض المسرحيين العرب للذين اهتموا بهذا النوع (المونودرلما المزدوجة أو التعاقبية) ومنهم المخرج والمؤلف العراقي ميثم السعدي، وكذا المخرج العراقي فاروق صبري والمؤلف العراقي صباح الأنباري.[3] ووجدت نفسي أمام جدل حول أسبقية هذا النوع من الكتابة والإخراج، ولذا لزم التنويه أن اهتمام هذا البحث سينصب في المقام الأول

حول ياراجويا كنص مسرحى له مواصفات خاصة، دون إقحام طبيعة الجدل الدائر حول تاريخها في هذا البحث.

الإشكالية:

ما إن انتهيت من قراءة المونودراما للمرة الأولي إلا وتبادر في ذهني فكرة "نسبية الحدث" ، فكل شخصية من الشخصيات تعرض الحدث من وجهة نظرها، يارا وجويا، هما الزوج والزوجة يستعرضا تباعا علاقتهما ببعضهما بعضا، تاركا للمتلقي في النهاية تحديد إلى أي من وجهتي النظر سينحاز!! إذ لم يقدم الكاتب انتصارا لوجهة نظر دون أخرى. وتتفق هذه الطريقة مع مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو[٤] التي تقوم شخصياتها بعرض الحدث كل من وجهة نظره. وتذكر نهاد صليحة في كتابها المدارس المسرحية" أن لويجي بيرانديللو في مسرحية ست شخصيات، كان متأثرا بامدرسة التكعيبية، أو أن أثر المدرسة يتجلى بشكل كبير في هذه المسرحية. تلك المدرسة المتأثرة بالنظرية النسبية. فبيرانديللو يفتت الواقع المقدم على خشبة المسرح إلى مستويات متعددة، تتصارع وتتلاحم، ويهدف إلى ربط تلك المستويات بالمتفرج بحيث يصبح هو نفسه أحد تلك المستويات التي لا تنفصل عن المسرحية. وحقيقة الواقع في أي جزء من جزيئاته هي تبلور دائم ومستمر من خلال علاقات متشابكة لانهائية ومن خلال نسبيات لا تتحدد أبدا لتصل إلى المطلق"[٥]. ومن هذا المنطلق تجلت إشكالية البحث، فإلى أي مدى تأثر الكاتب عادب البطوسي بالتكعيبية، وإن وجد هذا التأثر، كيف ظهر في تلك المونودراما. وبناءً على ذلك سوف تستعرض الباحثة في تمهيد غير مخل لكل من المونودراما التقليدية، وخصائصها، وتعريفها. وكذلك إلي سمات المدرسة التكعيبية، باعتبارهما أساسا نظريا للبحث. ثم سننتقل إلى تحليل النص المسرحي" ياراجويا" للوقوف على مناقشة إشكالية البحث، وإثبات أو عدم إثبات النقطة الجدلية بها.

تمهيد

يعود أوَّل نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية إلى الفيلسوف و المفكر الفرنسي جان جاك روسو و كان ذلك عام ١٧٦٠ م، وهو نصه (بجماليون)، ولكن أول من أطلق مسمى مونودرلها على نصه (مود(Maud كان الشاعر ألفريد تينيسون Alfred Lord Tennyson في العام ١٨٥٥م. لاحقاً، بدأت نصوص المونودراما تتكاثر و يرتفع لها الصوت، فكتب تشيخوف نصه الشهير (مضار التبغ) ووصفه بالمونولوج في فصل واحد، وكتب الفرنسي جان كوكتو نصه (الصوت الإنساني)، وكتب يوجين أونيل نصاً مونودرامياً بعنوان (قبل الإفطار)، بينما كتب صموئيل بيكيت (شريط كراب الأخير) والذي اعتنى بالمونودراما ووجدها أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبثية والتي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل الاجتماعي. هذا الاحتفاء بفن المونودراما من قبل كتاب مسرحيين معروفين، فتح الباب لتقبل هذا النوع من الفن المبتعث من زمن الأغريق، والاشتغال عليه من قبل كتاب ومخرجين وبالذات من ممثلين، ويتجلى الاهتمام بهذا الفن عالمياً بتخصيص مهرجانات تلتقي فيها الفرق التي تقدم عروض المونودرلها، وأشهرها مهرجان ثيسبيس العالمي للمونودراما في ألمانيا الذي يقام سنوياً.

على المستوى العربي، يعد مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما[٦] هو الأشهر خاصة بعد حصوله على التصنيف الدولي من الهيئة العالمية للمسرح، ولكن ثمة مهرجان في كل بلد عربي للمونودراما، ففي سوريا هناك مهرجان اللاذقية للمونودراما، وفي الكويت مهرجان للمونودراما، وكذلك في بغداد ومصر والمغرب وعكا الفلسطينية و في السعودية.[٧]

والجدير بالذكر أن هذه الدراسة تحاول أن تجد ثمة ربط بين ما قدمه عادل البطوسي في مونودرلهتهياراجويا كشكل جديد متجاوزا فيها كل أعراف المونودرلها التقليدية، الأمر الذي ، جعل من المحتم العودة إلى التعريف بخصائص المونودرلها التقليدية من ناحية، ثم التعريف بخصائص التمدرسة التكعيبية للوصول إلى ربط منطقي بين ما فعله البطوسي وبين تلك الخصائص الثابتة للتكعيبية، سواء قصد المؤلف هذا المنحى أم فرضته عليه توجهات الإبداع.

أولا: المونودراما Monodrama

هناك عدد من التعريفات للمونودراما إلا أنها جميعها اتفقت على أنها شـــكل فني قديم قدم المسـرح، إلا أنها لم تتبلور- باعتبارها فنا قائما بذاته- إلا مع جان جاك روسـو، حيث تعود البداية الحقيقية للمونودراما إليه عندما كتب مسرحية منودرامية بعنوان "بجماليون" في عام ١٧٦٠ ، وتوالت بعدها الأعمال و الحركات المسـرحية. كما أنها تعد مسـرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشـبة المسـرح، فقد يسـتعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض. "[٨]

إشكالية المصطلح:

على الرغم من وجود عدد من التعريفات للمونودراما، إلا أنه لا يوجد تعريف واضح ومحدد لها، يمكن أن يميزها باعتبارها صنفا مسرحيا مستقلا، فبعض التعريفات تنطبق على تعريف المسرحية التي يقوم بآدائها شخص واحد مثل مسرحية صمويل بيكيت " شريط كراب الأخير" ، ومنها ما ينطبق على المونولوج مثل مونولوج الكينونة لهاملت في مسرحية شكسبير:

يعرفها عباس الحايك على أنها:" فن من الفنون الدرامية وهو من اشـكال المسـرح التجريبي التي تطورت وأتسـعت رقعتها خلال القرن العشـرين والقائمة على ممثل واحد يسرد الحدث . وكذلك، هي" خطبة أو مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد، وهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد. وهو المسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب عناصـر المسـرحية الأخرى، وفي بعض الأحيان يسـتعمل تعبير رديف هو عرض الشخص الواحد One Man Show، أو الـــ solo play عند الألمان. والمونودراما بهذا المعنى تختلف عن المونولوج Monologue كما تشـرحه الموسـوعة البريطانية Encyclopedia Britannica وهو " حديث مطول لشخصية مسرحية."[٩]

وهناك تعريف آخر ذكرته الكلتبة المسـرحية ملحة عبد الله[١٠] فيما يتعلق بالمعني اللغوي للمونودراما " إن التعريف اللغوي للمونودراما يتكون من مقطعين (الصدر "مونو" onoM وهي كلمة يونانية تعني واحد) وعجزها مكون من كلمة دراما

amarD (وهي كلمة يونانية مشتقة من " درآون" وتعني الفعل). وبهذا اتخذت صفتها في اللغة العربية والإنجليزية (درلما للفاعل الواحد)وهذا المعني اللغوي لا يفي بمقتضيات الصفات المميزة للمونودراما ، وذلك لأن هناك فعل واحد قد تلعبه عدة شخصيات ، أو شخصية واحدة تلعب أفعال عدة على غرار مسرحية "مازالت اللعبة مستمرة" تاليف د مصطفي يوسف وإخراج أشرف عزب ، ومسرحية "المسخ" التي قدمت على مسرح الشباب بالقاهرة لنفس المخرج، وفي مسرحية دموع البحيرة والتي قام فيها المخرج بتفتيت الفعل والشخصية الواحدة إلى عدة شخصيات تحمل نفس الاسم". وأعتقد أن الكاتبة هنا تقصد "دراما الفعل الواحد" وذلك حسب الترجمة الحرفية للمصطلح، أما فكرة الفاعل الواحد فهي قد تكون ظهرت باعتبارها ناتجا عما تميزت به المونودراما بوجود الشخصية الفردية التي تسرد الحدث.

كما ورد تعريف كلمة المونودراما في المعجم المسرحي على أنها " مصطلح مسرحي يعني درلما الممثل الواحد، من الكلمتين اليونانيتين Mono (وحيد)، و Drama (الفعل)، وفي بعض الأحيان يستخدم تعبير مشابه هو عرض الشخص الواحد One man Show" ١١

ويختلف سامي عبد الحميد مع التعريف السابق حيث يرى ١٢ بأن: " ماري الياس وحنان قصاب حسن في (المعجم المسرحي) أخطأتا حين عرفتا (المونودراما) بأنها (دراما الممثل الواحد) والصحيح هو (دراما الشخص الواحد) وهي تختلف عن مصطلح (عرض الممثل الواحد one man show — فالأول يخص الفعل للدرامي والأفعال للثانوية التي تصب في مجراه لشخصية واحدة تكشف في مسار أحداث المسرحية صراع الشخصية مع نفسها ومع الأخرين عبر زمن معني من حياتها كما في مسرحية (أغنية التم) لانطون تشيكوف" وذلك لأن (دليل اوكسفورد للمسرح والعرض The oxford companion to theatre and performance لم يعرّف المونودراما بينما عرّف المونولوج Monologue ؛ لاعتقاد المعد (دنيسي كندي) بأن ذلك المصطلح لا يحتاج إلى تعريف فهو واضح، حيث تعني ترجمته الحرفية (دراما الفرد الواحد).

وتتفق الدراسة مع تعريف (دراما الفرد الواحد) وذلك لأن أصل كلمة درلما Drama من الفعل اليوناني Dran وللذي يعني فعل، وهي تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. والمعني الإنجليزي لها يدل على دراما المسرح كنص، وتاريخ، وجماليات في مقابل كلمة Performance التي تعني العرض والأداء ومن هنا جاء مسمي الفنون الدرامية.[١٣] أما الدراما بالمفهوم الفرنسي Ie Drama فهي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة في الحياة الواقعية، وفيها خلط بين الجد والهزل.[١٤] وقد أشارت الباحثة – في بحث سابق لها حول مفهوم الدراما– أن "القاسم المشترك في تلك التعريفات لمصطلح الدراما يتمثل في الكتابة للمسرح بشكل عام، إما تاريخ أو مسرحيات، أو جماليات. أي أنه تعامل مع النص وليس العرض"[١٥].

ومن ثم فإن الدراسة ترى إن التعريف المحدد لها هو " مسرحية الممثل الواحد"، فخصائص المونودراما لا تختلف عن خصائص المسرحية من حيث عناصر البناء الدرامي لها حيث " تقترب المونودراما من المسرحية العادية في تقنية الكتابة "من الوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية وحبكة رصينة وحدث صاعد وذروة وحدث متهاو وتقترب في الرؤى الإخراجية واشتغالات السينوغرافيا وفي تقنيات أداء الممثل، إلا أنها تمتلك خصائصها التي تفترق فيها عن المسرحية متعددة الشخصيات "[١٦]

واتفقت معظم الكتابات على الخصائص التي تميز المونودراما أوجزتها نهاد صليحة في كتابها "التيارات المسرحية المعاصرة"[١٧] يمكننا أن نوجزها فيما يأتي:

أولا : التركيز على الفرد ، وهذا منظور تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع ، وبالتالي ينعدم الحوار ، ويقيم الممثل الجدل مع نفسه.

ثانيا : العزلة ، لأن ظهور الممثل الواحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية ، و مهما لمستخدمت مؤثرات صوتية .

ثالثا : تعتمد الحركة الدرامية فيها على تطور الصراع النفسي المركز بين ما كان و ما كان

يمكن أن يكون ، وبين التوقع و التحقيق ، وغالبا ما تتمتع بالكثافة الشعورية للنابعة من تركيز الحدث في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول فترة العرض.

رابعا: عدم القدرة على الفعل لأنه قائم من جانب واحد ، مما يجعل التركيز ألما على الماضي بما يرويه من حدث و أيضا الحلم فما يريد أن يفعل .

خامسا: الصراع النفسي من أهم سمات المونودراما لأن الحدث المتصاعد يكون من خلال فرد واحد يجادل ذاته و بهذا فالصراع داخلي نفسي .

سادسا: الاهتمام بالخلاص الفردي على الخلاص الجماعي ، لهذا تغرق في الذات متناسية المحيط الواقعي فهي رسالة للخلاص الفردي، وانغلاق النفس على ذاتها .

سابعا: تفتقر المونودراما للحس النقدي ، فهي في الأغلب تعرض هم الفرد دون الالتفات للمجتمع و حينما تنظر للمجتمع تراه من منظور ذاتي ومن ثم فهي لا تطرح إمكانية التغيير الاجتماعي.

ثامنا: أقصى إنجاز يمكن تحقيقه في المونودراما هو تعرية البطل الفرد، دون طرح حلول لعلاج مناطق الضعف في نفس البطل.

هذه هي الخصائص، أو الملامح الفنية والفكرية التي حددها الدارسون فيما يتعلق بالمونودراما، فهل ثمة علاقة بينها وبين التكعيبية هذا ما ستحاول تلك الدراسة الإجابة عنه من خلال عرض للتكعيبية وفلسفتها

ثانيا: التكعيبية[١٨] Cubism

من المتعارف عليه أن التكعيبية بدأت في الفن التشكيلي، ثم انتقل تأثيرها إلى الأدب في مرحلة لاحقة. ولفهم خصائص التكعيبية في الأدب علينا –بداية– فهم فلسفتها في الفن التشكيلي.

إن التكعيبية جاءت رداً على الرؤية البصرية في التصوير التي لجأ إليها الانطباعيون، و لم تعتمد المدرسة على الواقع كما هو، بل غيرت في الرؤية البصرية للأشياء بتحطيمها وتجريدها. كما أن التكعيبية جاءت نتيجة التطور الهائل العلمي الذي حدث في البصريات، واختراع المكبرات (الميكروسكوب)، والعدسات حيث ظهر أن للأشياء زاوية أخرى لا

يستطيع الإنسان رؤيتها إلا من خلال (الميكروسكوب)؛ إذن التكعيبية جاءت نتيجة تزامن التطور العلمي، وتمشيًا معه، وبالتحديد التطور العلمي للمادي."[١٩] ومن ثم فهي " تطور طبيعي لما تم عند الانطباعيين من بناء معماري، وتحليل هندسي، وتركيب إنشائي..للوصول إلى الحقيقة الفنية بعيدا عن الطبيعة"[٢٠].

وبذلك فهي –من حيث الأسلوب– تعد مدرسة ترتكز على المتغيرات العلمية والاكتشافات الحديثة، فلا مجال لمخاطبة المشاعر، والعواطف. فهي تعتمد على إعمال العقل، والتفكير، وتركيب العلاقات، واستنتاج أشكال جديدة، مستوحاة من الواقع ولكنها ليست نقلا حرفيا عنه. " فلقد اهتمت التكعيبية بـــ " بفكرة وحدة الصورة المرسومة على سطح ذي بعدين، وبتحليل الأحجام وعلاقتها. وحقق ذلك التكعيبيون بتعمدهم إهمال رسم الأشياء كما هي، والسعي لإيجاد التكوين الكلي للشيء المراد تصويره، ومع توضيح وضعه في الفراغ وفي سعيهم لتحقيق هذا، فإن التكعيبيين قد جعلوا الصورة تحمل فكرة الشيء المرسوم وذلك برسمه من جهات متعددة في وقت واحد"[٢١]

المؤثرات العلمية في المدرسة التكعيبية:

تأثر التكعيبيون بالمتغيرات التي أعقبت الحرب العالمية الأولي – شأنها في ذلك شأن المدارس التي جاءت باعتبارها ثورة على التقاليد المتعارف عليها، مثل الدادية والمستقبلية، وغيرها من حركات التمرد الفنية– " فالظروف الجديدة في ظل الثورة الصناعية والانفجار التكنولوجي كانت قد هيأت المناخ الملائم لانبثاق مدى أوسع من المستويات الاقتصادية–الاجتماعية للسكان، الأمر الذي أدى في ظل نظم السوق الحرة إلى توسيع الهوة بين الطبقات الاجتماعية وتصعيد تمايزها الطبقي مما برر ظهور حركات التحرر. وكان نتاج تلك الفترة للتاريخية شيوع أفكار التحليل النفسي الفرويدية التي وفرت الإمكانات الفكرية لتفسير الذات الإنسانية الفردية والجمعية بكونها تتمحور حول جملة من الصراعات والمتناقضات السيكولوجية والعاطفية المتعايشة مع بعضها البعض، الأمر الذي وفر بدوره الفرصة الأكبر لتحول التصور الفني من التوصيف المظهري للأشياء إلى استقراء بواطنها. فيما عززت من

هذا الاتجاه تطورات علمية مادية عميقة مثل نشر نظرية أينشتاين النسبية واكتشاف أشعة أكس وتطورات تكنولوجية مختبرية أخرى أثبتت بأن رؤيتنا للعالم الديناميكي (المتحرك أو غير الثابت) من حولنا لم تعد فقط (فحسب) رؤيا بصرية مجردة لإدراك المحيط الفيزياوي، بل أضحت رؤيا مركبة متعددة ومتباينة بتباين ثقافات الشعوب والأفراد واختلاف تجاربها ونظرتها للأشياء. "[٢٢]

وتري تلك الدراسة إن المؤثر العلمي الأكبر على التكعيبية تمثل في مفهوم نظرية النسبية، تلك التي ألغت فكرة الثبات الزماني أو المكاني، وطرحت رؤية مغايرة للعالم، وثوابته.

وهذا يتفق بدوره مع ما طرحته نهاد صليحة في تعريفها للتكعيبية " هي محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة إلى مستوياته المتعددة، وتحليل العلاقات المتشابكة التي تربط كل مستوي بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة"[٢٣]

ومفهوم النسبية –نفسه– هو ما يربط التكعيبية بالمسرح، وخرج بها من الفن التشكيلي إلى الفنون الأخرى وتؤكد نهاد صليحة ذلك بقولها: "وبرزت التكعيبية في المسرح على يد الإيطالي "لويجي بيراندللو" في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ، و يمكن اعتبار المسرحية درلسة في نقد مظاهر الشخصية الإنسانية نخلُص منها إلى أن أي حدث في الواقع إنما يتم على مستويات متعددة من التجربة بحيث يصبح معناه دائما نسبيا" [٢٤]

ألما فيما يتعلق بالمونودرلما فقد ذكر المؤلف العراقي "ميثم السعدي" [٢٥] تأثره بالمدرسة التكعيبية، ولكن منطلق التكعيبية عنده من تفتيت الحدث ثم تجميعه مرة أخرى عبر إقلمة مشروعه "ثنائية العرض المونودرامي المزدوج"للذي تطور إلى ما أطلق عليه مؤخرا "ثنائية العرض المسرحي"، فهو قام بعرض مونودرامتين مختلفتين في مهرجان بجاية بالجزائر عام ٢٠١٤، وتقسيم خشبة المسرح إلى قسمين كل منهما منفصل تمام الانفصال عن الآخر بإخراجين مختلفين، ومن ثم سينوغرافيا مختلفة لكل عرض على حدة، ونصين

مختلفين، وممثلان موجودان في اللحظة نفسها على خشبة المسرح. أستطيع القول هنا إن مشروع ميثم السعدي الاعتماد الرئيس فيه على عرض مونودرامتين مختلفتين في الوقت ذاته. وكأنهما عرضين مسرحيين منفصلين- متصلين، ويبرز تأثير التكعيبية فيه عن طريق تركيز المتلقي في العرضين اللذين يعرضا في الوقت نفسه على خشبة المسرح. وهو الأمر الذي اختلف قام الاختلاف مونودرلما ياراجويا حيث اختلاف التجربة عما وما تبقي من تشابه هو فكرة الازدواجية فحسب.

العلاقة بين المونودراما والتكعيبية:

في إطار التمهيد السابق، فإن الدراسة تري إن كل من الخصائص التي ميزت المونودراما تختلف اختلافا جذريا مع التكعيبية على مستويات متعددة منها:

أولا: الفلسفة التي تحكم المونودراما من حيث رؤية العالم من وجهة نظر أحادية، والإغراق في للذات وتناسي المحيط الواقعي تنتفي مع رؤية العالم بأوجهه المتعددة في التكعيبية.

ثانيا: تقليص فرصة الجدل التي تطرحها المونودرلما التقليدية، فيما تتعرض اللوحات التشكيلية لجدل متنوع باختلاف رؤية كل شخص.

ثالثا: لا تطرح المونودرلما التقليدية إمكانية لتغيير الواقع، بتفتيته وإعادة تركيبه وتكتفي بمجرد السرد الذاتي للشخصية المحورية النمطية، في حين تعتمد التكعيبية على العكس، حيث تعيد تركيب الواقع وتستنتج دلالات مغايرة للصور النمطية الواقعية.

رابعا: تعتمد المونودراما على محاولة الدفع بالمتلقى باتجاه الكثافة الشعورية التي تجعل دور العقل يأتي في المرتبة الثانية بعد المشاعر لأن إمكانية التغييب العقلى مستحيلة، في حين تعتمد التكعيبية على إعمال العقل في المقام الأول.

خامسا: انتفاء مفهوم النظرية النسبية تماما من المونودراما، في حين إنه يتحقق كاملا في فكر المدرسة التكعيبية.

هكذا فإن المونودراما بخصائصها المتعارف عليها لا تتفق مع أفكار المدرسة التكعيبية، وهذا بدوره ينفي أي ارتباط بين المونودرلما وللمدرسة التكعيبية. وهي تلك

الفرضية الأولى في إشكالية هذا البحث. وهنا تظهر تساؤلات الدراسة مرة أخرى التي طرحت في المقدمة الأمر الذي يستدعي ضرورة تحليل مونودراما ياراجويا لمحاولة إثبات أو دحض فكرة الدراسة.

تحليل مونودراما ياراجويا:

مونودراما (ياراجوريا) هي مونودراما كتبت شعرا، وقد تكون الفكرة الرئيسة فيها هي تعرية الواقع المعيش للرجل والمرأة أمام الجمهور كليا، بهدف الوصول للكمال. اعتمد الكاتب في المسرحية على فكرة الثنائية في التعبير(للذكر والأنثي- ثنائية الفعل) هما منفصلان وفي الوقت ذاته متصلان بفعل واحد. ويتجلي ذلك بدءًا من غلاف المسرحية "ياراجويا" [٢٦] فهما يارا، وجويا.. ولكن القراءة الأولي لاسم النص تعطي انطباعا بأنه لسم لشخصية واحدة هي ياراجويا. فهل هناك دلالة للاسمين كل على حدة، أم هما منفصلان تأكيدا لفكرة لثنائية التعبير، أو الازدواجية؟

وبالبحث عن معني لاسم (ياراجوايا) لم نجد له دلالة في أي من المعاجم التي تفسر معاني الأسماء، ولكن بالبحث عن معني اسم (يارا) ، و(جويا) منفصلين فلقد توصلت الدراسة إلى المعاني الآتية:

أولا-(يارا) : بطلة المونودرلما الأولي هي يارا ومعني الاسم كما ورد في قاموس معاني الأسماء: "اسم علم مؤنث اختلف المفسرون في أصله وفي معناه. ويعني الصاحب، المعشوق، الصادق، أو من المصدق الفارسي يارستن.. معناه القدرة، الاستطاعة، التمكن، الشجاعة.. أو هو تركي بمعني الماء أو اللعاب.. كما قيل إنه لسم زهرة جميلة، أو لسم جنية بحرية أسطورية طويلة الشعر"[٢٧] يارا كلمة في اللغات القديمة كانت تعني في الفينيقية حبيبتي وكذلك في الكردية معناها الحبيبة و(يار) بحذف الألف معناها الحبيب، وفي الأمزونية لبنة الغابات، وفي الفارسية، ابنة الربيع، وفي المصرية القديمة، مملكة السماء .ومن معانيها الطاهرة، والمحبوبة. الكلمة تستخدم كاسم أنثوي في العربية. تعني الفراشة الصغيرة ويارا اسم من أسماء مدينة القدس ومعناها أيضا الفتاة الجميلة وبيت العنكبوت ان كل من تحمل هذا الاسم تكون مباركا بحسب الاعتقادات ويارا ترمز للإنسانة الطاهرة المحبة الخجولة

المطيعة العنيدة والقوية وبالتركية تعني الجرح وبالروسية تعني الثلج وبالفارسية تعني القوة، والجرأة، والشجاعة وفي الأفغانستانية تعني الصديق, واليونانية واللاتينية القديمة تعني الربيع وكذلك في السلفاكية, أما في السنسكريتية فتعني الضوء الساطع, وفي الماليزية تعني أشعة الشمس وزهرة الربيع، وفي البرازيلية تعني سيدة المياه.[٢٨]

ثانيا (جويا): أما دلالة اسم جويا هو " مدينة لبنانية تقع بالجنوب موقعها وخصائصها كانت عاملا أساسيا للتجمعات البشرية، وسبب التسمية هو أن جويا عرفت منذ القدم بـ(نجمة الصباح) لكثرة رونقها عند الشروق، إلا أنها تغيرت وتبدلت الأسماء مع مرور الزمان وخاصة في عهد الفرنسيين حيث كانت جويا محطتهم بعد العناء وكانوا يصفونها بالفرنسية(جوايي) أي المكان المفرح والجميل إلى أن اتخذت "جويا" وسميت بهذا الاسم.[٢٩] كما أن "جويا" في الفارسية معناها طامح، استعلم، تفقد، استفسر"[٣٠]

وليس هناك رابطا لغويا بين الاسمين بعضهما بعضا، ولكن تنطبق بعض المعاني على كل من الشخصيتين. فيارا هي الزهرة، أو الجميلة، أو الصادقة، أو الشجاعة... أما جويا (بطل الجزء الثاني من المونودراما) فيغلب على طبعه التشكيك، والتساؤلات. فهل كانت هناك نوع من القصدية لاختيار الكاتب لتلك الأسماء ومعانيها أم لا؟ الأمر الذي يعنينا هنا هو انفصال معني الاسمين عن بعضهما بعضا، مما يحقق فكرة الازدواجية.

تعرض المونودراما لقصة واقعية، مأساوية نراها يوميا في حياتنا المعيشة، يرويها بطلا العرض واحد بعد الآخر، البطلة ذات السن الصغيرة (يارا) التي كانت راقصة باليه مشهورة، وتزوجت بمصمم رقصاتها الفنان التشكيلي الذي يكبرها بأعوام كثيرة. ثم تكتشف أنها بدلا من شعورها بالسعادة إلا أنها تتعرض للمهانة والقهر والشك المستمر من قبل زوجها، وتعدي الأمر إلى عدم سماحه لها بالإنجاب، وهو الأمر الوحيد للذى يميز المرأة عن الرجل، فكأنما ينزع عنها سبب تميزها وتفردها. وكذا تعرضها لمؤامرة من زوجته الأولي وابنها (الشاب الوسيم)، بمساعدة الرمالة، والحكيم الضرير..ينتهي الجزء الأول من المونودراما بمأساة حيث قتلها بيد زوجها، وللشاب الوسيم الذي يكتشف إنه ابنه. أما الجزء

الثاني والذي يرويه جويا حيث يروي الأحداث نفسها ولكن يرى إن يارا كانت تخونه ومن ثم فإنها خدعت الجمهور بحكايتها الوهمية، ويبدأ بسرد معلنلته معها، وتقليلها للدائم من شأنه بالرغم من أنه السبب الرئيس في شهرتها. ويكشف خلال الأحداث معاناته مع أمه التي كان يرى إنها قلقلت بقتل أباه، ولأنه أقدم على قتلها مرات عديدة، و لم يستمع إلى نصائح الحكيم له مما أدى ذلك إلى شعوره بأنه أصابته اللعنة من جراء عقوقه، ومن ثم أقدم على قتل يارا، وقتل ابنه. ويكتشف في لحظة ما إن الرمالة (زوجته الأولي) كانت وراء كل ذلك، وينهي المونودراما بأن يارا مازالت تعيش، وأنها لم تقتل، وأنه سيبدأ من جديد.

الإرشادات المسرحية هنا بدءًا من الصفحة الأولي للمونودراما تساهم في توضيح الرؤية للقارئ، فنبحر معها وكأننا نراها، وفي رأي هذه براعة من الكاتب. فمن خلال هذه الإرشادات التي تناولت الديكور، والإضاءة، والموسيقي، والرقصات نرى خطة إخراجية متكاملة للعرض المسرحي. بحيث استبدال أي من تلك العناصر بعناصر أخرى قد يغير الدلالة التي يبتغيها الكاتب من فكرة العرض وتتفق للباحثة في هذا مع ما ذكرته الأستاذة الدكتورة صوفيا عباس في قراءتها النقدية للمونودراما[٣١].

الجزء الأول من المونودراما: يارا

يطالعنا المشهد المسرحي (المونودراما الأولي، والثانية) – الذي لا يتغير- بوجود فضاء مسرحي واسع متهالك، وقديم يشبه البهو، أو القبو، متناثر فيه تماثيل متهالكة، أو مكتملة، وأخرى لم تكتمل بالإضافة إلى تمثالى البطل والبطلة. وتظهر يارا من تحت أحد الغلالات التي تغطيها، وكأن الحياة تدب فيها بتركيز الإضاءة عليها. تطالعنا يارا بجزئها من الوهلة الأولي مقرة بأنها لم تعد كما كانت عليه من جمال ورشاقة، متحسرة على ماضيها الذي كان يهيم الشعراء به، والعشاق من كل حدب وصوب. تري يارا في نفسها أنها كانت بطلة كل قصص الباليه الرومانسية

جيزيل، فاديتا، سندريلا، شهر زاد.....[٣٢]

وانتهي بها الحال ذابلة، محطمة، يائسة. وبطريقة مسرحية تبدأ بالكشف عن أسباب مأساتها الحقيقية برفع الغلالة عن تمثال جويا قائلة :

"والآن..

أقص على حضراتكم حقيقة مأساتي"[٣٣]

تتوجه ياراً إلى الجمهور، ويعد ذلك إشارة لكل منا بداية المونودراما – وهذا كما ذكرنا سابقا من خصائص المونودراما التقليدية. ولكن اشتراك الجمهور في الحدث منذ بدايته هنا ليس لجعله شاهدا على المأساة، ولكنه يتحول إلى قاضٍ، فهو يشهد مأساة ياراً كاملة، ثم يشهد مأساة جويا، وعليه الاختيار في النهاية إلى أية وجهة ينحاز!!

تبدأ ياراً بتقديم مبررات دفاعها عن نفسها، وعرض أن سبب مأساتها الحقيقية هو النحات الموتور (زوجها) الذي كان سببا في نعمتها ونقمتها في الوقت ذاته.. فهو رفع قدر شهرتها بتصميم رقصاتها جميعها، وصنع لها تمثالا، مجسدا إياها منحوتة سحرية تهافت المعجبين من حولها، إلا أنها اختارته ليتزوجها، وهنا تحولت حياتها من السعادة إلى الشقاء على غرار الأبطال اليونانين. [٣٤]حيث سقطتها تمثلت في زواجها من هذا النحات،للذي ظهرت صفاته المتسلطة وحرمها من حلم الإنجاب. ومن ثم تبدأ مأساتها الحقيقية ومعاناتها. فهي تحيلنا إلى تمثال بيجماليون للبحث عن الحرية، وفتاة لوركا يرما الحلم بالإنجاب،هي تحمل سمات البطلات الأسطوريات مثل أنتيجون التي تسببت اختياراتها بموتها في النهاية، هي كل امرأة تحلم بالاستقرار والانجاب في حياة رغدة.

تعري ياراً التمثيل واحدا تلو الآخر، كاشفة عن علاقتها بها جميعها (رجل الحكمة، الرمالة، الشاب الوسيم، الخادمة المسكينة، وجويا نفسه) هذه التعرية بمثابة دلائل على صدق ما تقوله –بالنسبة لها– إذ تتجلي ملامح المدرسة التكعيبية حيث ظهور أحد الوجوه من الأوجه المتعددة من الحقيقة وفقا للتكعيبية. فهي تجمع التماثيل واحدا تلو الآخر للوصول إلى الحقيقة وإثباتها. وهذه الشخصيات ليست في خيال البطلة، كما يحدث في المونودراما التقليدية، ولكنها شخصيات لها وجودها الفعلي الحاضر في المشهد المسرحي، فهي التماثيل المغطاة ، وفي رأيي لا يسمح ذلك بإطلاق العنان لخيال القارئ الذي ينسج الشخصيات في ذهنه ويصورها. قد يكون ذلك دلالة من قبل الكاتب على تركيز ذهن المتلقي على الحقيقة (الموضوع)، أو الفكرة وعدم إشغال ذهنه في اتجاه آخر..ربما..

تبدأ برجل الحكمة الضرير هذا الذي يمثل صوت القدر (يحيلينا هذا إلى تيريزياس العراف الأعمي في مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس[٣٥]) ، هذا الصوت الأعمي الذي يطلب منها الرضاء والصبر، إلا أنها لا تقتنع بكلامه وتصر على لستمرار حلمها وأملها في الإنجاب، وتتوجه إلى دمية طفل تأخذها وتهدهدها وتعيش حلمها معه هذا الطفل ليس حقيقيا، فهو مجرد دمية قد يكون ذلك تدعيما لعدم تحقق الحلم على الإطلاق، وانتهاء يارا بانتهاء حلمها – كما فعل أوديب وانتهي به الحال هائما على وجهه في الصحراء- فقد تكون تلك إرهاصة للمصير الذي ستتحول اليه يارا في نهاية المونودراما.

تصرخ يارا مطالبة بتحقيق حلمها في الإنجاب، وتستدعي لحظاتها مع جويا في ذلك، كما تجسد رفضه لتحقيق حلمها بادعاء أن حلمه أعمق، وهو تحقيق الحلم للجموع البشرية المقهورة في العالم حيث كان يردد –على لسان يارا- إن حلمه هو:

يارا (بصوت جويا): حلمي أن أجعل هذي المنحوتات تنطق بالحق..وبالعدل..وبالخير لكل البشرية..[٣٦]

يارا هنا نفسها تعرض وجهتي النظر، وجهة نظرها في بحثها عن الطفل، ووجهة نظر جويا في بحثه عن المثل العليا (فهل الشخص الذي يبحث عن المثل العليا هو نفسه من يحرم شخصا من حقوقه؟) إلا أنها لا تلبث أن تحكم عليه بأنه مجنون، متسلط، يقول مالا يفعل، حيث لم يدافع عن ألاف الجوعي في زمن القحط، ويتزامن مع ذلك ما يعرض على الشاشة في خلفية المسرح مع ما يجول بذهنها، حيث تعرض مشاهد أرشيفية لمجاعات وحروب ومآسٍ إنسانية) لتهدم وجهة نظر جويا في البحث عن المثل العليا، ولتحمل في ذات الوقت قضايا عالمية كبرى، ولا تقصر العمل المسرحي على معاناة شخصية ذاتية للبطلة. وبهذا يحاول البطوسي التطرق إلى مشكلة عامة تصيب المجتمعات المقهورة، المطحونة، المغلوب على أمرها ، وكأنه يريد بذلك أن يقول على لسان يارا إن وضع المرأة يتماس مع وضع المقهورين في العالم، وأن جويا هو ممثل السلطة (القهر) في تلك المجتمعات.

وتؤكد يارا وجهة نظرها بما ورد في الإرشادات المسرحية، بعرض صورة لامرأة مكممة يسوقها رجل ضاربا إياها بالسياط) تتوجه يارا إلى الجمهور محمسة إياه لوجهة

نظرها بالثورة على الرجل الذي يضـــرب المرأة. وتحاول شـــحذ الجمهور تجاهه وتحفيزهم ضده. قائلة:

".. من منكم يعرف هذا الطاغية..؟!!.. (تشير إلى تمثال جويا) هذا هو الجلاد القاسي..ثوروا يا قوم عليه..."[٣٧]

ثم ترفع الغلالة عن تمثال امرأة سوداء وتشير إلى أنها الخادمة التي عذبها، وصلبها ثم ترجع لمعاناتها الشخصية معه مرة أخرى، رابطة تلك المعاناة بمعاناة الخادمة، والمقهورين في العالم.فقد لعبت الشـــاشـــة الخلفية في هذا الجزء من المونودراما دورا في التأكيد على معاناة يارا، وربطها بالمجتمع المقهور عالميا. كما أكدت على عالمية الطرح، وعدم محدودية القضية، وهذا بدوره يتعارض مع واحدة من خصـــائص المونودراما التقليدية، كما ســـبق وطرح في مقدمة هذا البحث.

تنتقل يارا إلى عرض مستوى أخر من المعاناة الذي مارسه عليها جويا، وهو بمناداته لها بعصفورته، وهي تري إن في ذلك ما يقلل من شأنها، ويشعرها بوجودها محبوسة داخل قفص جويا. وهنا تحيلنا إلى "نورا" بطلة مســـرحية" بيت دمية" لهنريك إبســـن، ويذكرنا اعتراضـــها بما ســـلقته نورا حول علاقتها بزوجها، حيث كان يدللها بمناداته لها ب "عصفورتي"[٣٨] . ولكن!! هل تملك يارا شجاعة نورا في بيت دمية ، وتخرج من هذا البيت الذي يمثل السجن؟!!! ترفض يارا مناداة جويا لها بعصفورته، وتحتج أمام تمثاله رافضة هذا التدليل، ثم ترقص "رقصة الإصبع" وهي رقصة تؤكد بها موقفها بالاعتراض على جويا. ثم تتوجه مرة أخرى لتنهر تمثاله، وتدينه. يارا لم تمتلك الإرادة الحرة للتعبير عن رفضها جويا – كما فعلت نورا- فهي تستسلم مرة أخرى آملة في تحقيق الحلم. إلا أن جويا يأتي بمسرغ آخر لإدانتها –كما تقول- وهو خيانتها له مع الشاب الوسيم!!

تتحول يارا من موقف الهجوم إلى موقف الدفاع ، فتحاول تبرئة نفسها من هذا الاتهام. وتستميت في الدفاع عن نفسهاحيث تروي تفاصيل لقائها بالشاب الوسيم، وتسترجع كلماته التي أشعرتها بالزهو، وأعادت لها حلمها. وفي الوقت نفسه تشن هجومها على (الرمالة- التي يتضح فيما بعد إنها الزوجة الأولي لجويا)، وتتهمها بأنها هي التي دفعت

الشاب الوسيم (الذي يتضح إنه ابن جويا من زوجته الرمالة) لإغوائها. كما تكيل الاتهامات لجويا حيث تقول إنه هو الخائن حيث أغوته صبية جميلة صغيرة، وتؤكد كلامها بالكشف عن تمثال لصبية جميلة:

..ترفع الغلالة عن تمثال صبية جميلة....الحسناء حاسرة الصدر[٣٩]..

وفي أثناء حديثها عن الصبية التي خانها جويا معها نجد – حسب الإرشادات المسرحية- لوحة "الحرية تقود العالم"لديلاكروا[٤٠]..وفي رأيي هنا هو أن امرأة الحرية في اللوحة تسعي إلى تحقيق حريتها عبر آلاف الموتي تحت قدميها، قد يمثل ذلك وجهة نظر يارا في جويا، حيث الأنانية المفرطة، والبحث عن الذات. على حساب أي أحد.

ولكن هل جويا هنا مدان؟؟ في النص المسرحي من ص ٧٠: ص ٧٢ تستعرض يارا كيف يقوم جويا بنحت التماثيل المكممة والمصلوبة؟ هل يعبر جويا هنا عن قهره من خلال التماثيل التي ينحتها؟ أم هي شخصيات حقيقية قام جويا بتعذيبها ثم خلدها؟ هل يبحث جويا عن الحرية؟ أم يبحث عن فرض سلطاته؟!!!!! حقيقة لا أصل لإجابات محددة وواضحة في هذا. وهنا تتجلي التساؤلات مرة أخرى؟ هل هو قاهر أم مقهور؟ ما هي الحقيقة؟ هل يارا متوهمة أم متأكدة من مزاعمها؟!!! هل سيجيب الكاتب عن هذا التساؤل أم يترك الإجابة للقاريء؟!!!! ولنتطرق إلي ما تبقى من صفحات المونودراما لمحاولة الإجابة على هذه التساؤلات.

ترجع يارا مرة أخرى إلى معاناتها المتمثلة في الصبر، فلا تري حلا غيره، وكذا تقوم بالمحاولة مرة أخرى للحصول على طفلها المنشود إلا أنها تنجح هذه المرة حيث تقول:

قاسمني حلم الإنجاب..وحقق حلم حياتي..[٤١]

يشعر القارئ هنا أن يارا حصلت على مبتغاها، وحققت حلمها، وتؤكده برقصة " كراكوفياك"[٤٢] وتعبر الحركة في هذه الرقصة عن السعادة، والمرح ، إلا أنه سرعان ما تتبخر السعادة، وترجع يارا إلى قلقها، وخوفها من لقامها بالخيلنة؟هل هي خلئنة..أم لا؟!!!!!! وتسوغ لنفسها الدلائل على احتفاظها بالسر لنفسها. وتري إن السبب الحقيقي لدفعه للريبة والشك فيها هي الرمالة، التي ألقت بذر الشك في كل من حوله، حتى أمه.

فالرمالة دفعته لكره أمه، التي قتلت أباه بالسم (من وجهة نظر جويا). ترجع مرة أخرى إلى الشاب الوسيم، الذي حاول أن يراودها عن نفسها، وطلب منها –بإلحاح– أن ترقص معه رقصة واحدة وبعدها سيبتعد تماما، حسمبا تقول يارا إنها فكرت، وترددت، ثم وافقت[٤٣]!!!!لماذا وافقت؟؟ هل تنتقم من جويا بالرغم من تحقيق حلمها بالحمل؟ وإذا كان مبتغاها هو الحمل والإنجاب؟ هل يمثل الشاب الوسيم الأمل في تحقيق الحلم؟ فلماذا وافقت؟ !!!! هنا أجد نفسي أمام التساؤل نفسه... هل هي خائنة؟!!!! هل هي متوهمة ومراوغة؟؟ تتوالي حكاية يارا وتروي كيف أن الرمالة أتت بجويا وشاهد يارا ترقص مع الشاب الوسيم، وقام بطعنه على الفور. ولكن بموت الشاب تكشف الرمالة عن كونه ابنها وابن جويا، وإنها دفعته للانتقام من جويا. ولكن موقف جويا لم يتبدل حيث انطلق ناحية يارا وأجبرها على الشرب من الكأس المسموم كي ينتقم لشرفه.. ولكن!!! تكشف يارا عن أنها بدلت الكأس المسموم بآخر!! وترقص رقصة تنم عن رشاقة، ومرونة، وكأنها في كامل عنفوانها. (رقصة البجع المحتضر من بليه كرنفال الحيوانات) وتقول إنها أوهمته بموتها، ثم تترنح، وتخفت الإضاءة عليها دون أن تسقط. هل ماتت؟؟ هل كانت على علم بما سيقوم به جويا؟ هل خططت مع الرمالة للانتقام من جويا؟ هل جويا هو الضحية؟ أم يارا؟

تنتهي المونودراما الأولي، مثيرة عدد من التساؤلات التي لا إجابة عنها. وهنا يظهر جويا محطما ما توصلنا اليه ومقدما لوجهة نظر أخرى مغايرة تماما لما ظننا أنه حقيقي.

الجزء الثاني من مونودراما ياراجويا (جويا)

يدخل جويا من مؤخرة صالة الجمهور، وحسب الإرشادات المسرحية تصاحبه موسيقي كارمينا بورانا أو موسيقي دخول الجنة[٤٤]، وهي موسيقي ذات جلال ومهابة، وتتسم بالغموض، والقوة. أما كارمينا بوررانا Carmina Burana فهي موسيقي تعبر عن دور القدر في الحياة، وأن مصير الإنسان هو العذاب والمصير المؤلم.وفي رأيي أن تلك الموسيقي تفصح عن شخصية جويا من البداية، فهو إما الشخص الذي لا يستطيع الفرار من القدر –إذا تم لستخدام موسيقي كارمينا بورانا– أو هو الشخص الغامض، القوي، المهيب، الباحث عن الجنة وذلك في حال استخدامه لموسيقي دخول الجنة.

يبدأ جويا بإشراك الجمهور في الحدث منذ دخوله الأول، حيث يبدأ بالتساؤلات، تلك التي تثير الشكوك حول ما قالته يارا. هذا بالإضافة إلى أنه –حسب الإرشادات– دخل من آخر صالة الجمهور، ومن المتعارف عليه أن استخدام تلك الطريقة في دخول الممثلين، هي لإشعارهم أنه جزء منهم، أو أنه يمثل هؤلاء الجماهير.

جويا: **...هل خدعتكم (للجمهور)، تحمل طفلا؟ أم تزعم ذلك؟ ...هل حملت يا قوم سفاحا؟ أم توهمكم بالحمل الكاذب؟!**[٤٥]

هذه التساؤلات تثير الشكوك في نفس القاري، فهل ما وصل اليه من بعض التعاطف مع شخصية يارا سيتبدد؟ هل هو صادق أم هي؟ وهنا يثار الترقب والتعطش لمعرفة الحقيقة. هل هناك حقيقة مطلقة أم أن جويا مدان؟ !!!!

يبدأ جويا في استعراض تاريخه مع يارا، مستخدما الجمهور باعتباره حكما على ما يحدث، يقر في البدايه بأنها سحرته، وجذبته.. فهو هنا يتفق مع ما قالته يارا، حول تصميمه لرقصاتها، وكذا تصميمه تمثال لها ليجسد معاني الأنوثة والجمال، وإعطائها اسمه بزواجه منها. ثم لا يلبث أن يتهمها بالخيانة، فهو يشبهها بسالومي – راقصة الغواية.

(رقصت كالكاهنة الشيطانة في المعبد[٤٦]**)**

وكأنها برقصها هذا كانت تسعي للغواية. مثل سالومي التي تسببت في قتل يوحنا المعمدان، وقدم لها الملك رأس يوحنا على طبق. وهو أيضا قد يشير هنا إلى أنه وقع في حبها بفعل الغواية.

وكما فعلت يارا من قبل، يبدأ بكشف الحقائق (من وجهة نظره) فبدلية : سخريتها من لوحاته، ومنحوناته، وكلماته.. ويتضح كيف إنه يصنع فنه طلبا للحرية، ويسترجع كيف كانت تصرخ عليه طالبة منه السكوت بسبب عقمه.. يذكر جويا كلمة العقم ويبدو لأنه يقرها، كما يبدو مقتنعا بخيلنة يارا. كما يؤكد من الوهلة الأولي كم قهرته يارا وأذلته.. ويعرض قناعاته حول أن ثورات العالم قامت بالكلمة..باللوحة..بالدمية.. ويبدو من حديثه هذا كيف لأنه كان يعبر عن ثورته باستخدام الفن. وتظهر في الخلفية لوحتي الجرنيكا Guernica[٤٧]، والحرية تقود العالم لـ ديلاكروا .

ويبدأ بكشف أولي شخصياته من وجهة نظره المتعارضة مع يارا، حسب نظرية النسبية، ةتجلياتها في المدرسة التكعيبية، حيث تجميع القطع أحدهما بجانب الآخر لبناء وجهة نظر أخرى، بالضرورة تكون مغايرة لوجة النظر الأخرى، ومبررة لأفعالها. حيث يشير إلى تمثال المرأة الحسناء، التي تعرضت للاغتصاب، ويشعر جويا بالسوء حيال ما حدث لها، وكأن الإنسانية ما عادت بكرا – على حد تعبيره–، فالفتاة الحسناء ما هي إلا شابة سعت لتحقيق الحرية، إلا أنهم لقتادوها للمعتقلات، واغتصبوها، يحمل جويا نفسه ذنب هذا التعدي عليها، فبكتمانه قول الحق تعرضت هي للانتهاك .. يسوغ لنفسه ذلك بأنه بقوله الحق هذا يعني موته، ومن ثم بكتمانه الحق فهو يحمي نفسه..

جويا: (ماذا أفعل ووصولي للحق الحق..هو الموت الحق؟)[٤٨]

يعاود الرجل الحكيم الظهور مرة أخرى، ولكن هذه المرة في مخيلة جويا، حيث يوجه جويا نحو دور الأم المهم في حياة أبنائها، ويندم جويا على عدم إبصاره للحقيقة التي ساقها الحكيم

جويا: الأم..كالصحة تاج فوق رؤوس الأبناء، ولا يبصره إلا الأيتام[٤٩]

كما يندم على انسياقه خلف غواية (الرمالة) زوجته الأولي التي بثت الشك في نفس جويا تجاه أمه، انتقاما منها، وهنا تلعب الرمالة دور "الليدي ماكبث" في غواية ماكبث طمعا في السلطان، أو هي أيضا تاييس التي علشت حياة اللهو والبذخ[٥٠]. ولكن المؤلف هنا بعرضه لنموذج تاييس، فإنه لا يحكم على زوجته السابقة حكما مطلقا بكونها شريرة، لأن تاييس تطهرت من ذنبها، وذهبت للعبادة في دير في الصحراء. وهنا كذلك تتجلي ملامح التكعيبية، فابالرغم من عرضه لأن زوجته مصدر الشرور، إلا أنه في الوقت نفسه لا يعتبرها شريرة شرا مطلقا.

يبدأجويا بطرح مأساته الحقيقية التي دعمتها فيه زوجته الأولي (الرمالة)، ويعترف بأن مأساته هي عقوقه، وشكه الدائم والمستمر، فهو يشك في أمه كونها قتلت أباه بالسم، (يحيلنا هذا إلى هاملت، وشكوكه في أمه)، ومن ثم فالنساء كلهن من وجهة نظره خائنات، لم يستمع جويا إلى نصائح الحكيم الأعمي للذي يوجهه تجاه التخلص من العقوق،

والتخلص من الشك والريبة، ويركض وراء سقطته ويحاول مرتين جاهدا قتل أمه بدافع الانتقام، إلا أن الحكيم يكشف له عن مرضها وموتها الوشيك.

وكما بدت سقطة هاملت في تردده، تلك السقطة التي أودت بحياته؛ تتجلي عدم إرادة جويا، وتردده فعندما يقدم على قتل الأم من ظهرها، غير أن الأم تري أنه عليه قتلها بمواجهتها، خشية أن ينعت بالجبان. والمرة الأخرى تأخذ منه كأس السم لتشربها لكن الحكيم يتدخل بمواجهته، ومواجهة ضعفه أمام الرمالة، وبأن أمه لا تستحق الموت خاصة وقد ضحت من أجله، وعكفت على تربيته وحيدة بعد هجر أبوه لهما، كما يكشف له عن شخصيته الحقيقية بأنه حاول التقرب منها بدافع الغواية إلا أنها برفضها له علمته الفضيلة والحكمة، وآثر وجوده إلى جانبها ناسكا، متعبدا. كما يكشف الحكيم أمامه مدي طهر يارا، في مقابل الرمالة (الزوجة الأولي) التي تسببت في عماه من شرها وحقدها، فقد حاولت قطع لسانه ليتوقف عن تحذير جويا إلا أنها أفقدته بصره.

يتحدث جويا كثيرا عن أشباحه، وهواجسه وأحلامه، هو أيضا يذكرنا بأبطال القصص الأسطوريين، أوريستيس الذي سعي للانتقام من أمه، وقتلها، ومن ثم مطاردة ربات الانتقام له. وحلول اللعنة عليه[٥١]، وكذا هو هاملت للذي أدان لأمه وجرعها من الكأس المسموم جراء سقطته، وهي الشك والتردد.. جويا هنا أقرب إلى هاملت، هذا الذي يخيم على ذهنه أشباح الماضي، ويظل عالقا فيها، لا يستطيع الفكاك من ماضيه، ومن ثم تنتهي حياته حياة مأساوية حيث يطعن في النهاية.[٥٢]

فهل هذا هو مصير جويا، انتهاء حياته بمأساة!! في اللحظة التي يقرر يكتشف جويا فيها الحقيقة يذهب لأمه، ولكنها تكون قد فارقت الحياة بسبب مرض أصابها. وهنا يدرك أنه ترددها تسبب في تأخره كثيرا، ويدرك أن اللعنة حلت عليه، ويعتبر العقم هو العقاب، ولكن جويا ليس عقيما، فقد أنجب (الشاب الوسيم) من زوجته الأولي، هل اختار جويا معاقبة نفسه بسبب ما اقترفه في حق أمه!! هل طغي شعوره بالخزي والذنب عليه بحيث قسى على نفسه ومن حوله ليكفر عن أخطائه؟ ما أن نصل إلى تلك الحقيقة بأنه ليس عقيما، حيث يصف طقس الإخصاب الذي مارسه مع يارا ساعيا للإنجاب، إلا أنه سرعان

ما يرتد إلى يارا وسخريتها من عقمه ومن منحوتاته ومن لوحاته!!!!! وتظهر على الخلفية لوحة "الولادة من البيض" لـ "سيلفادور دالي"[٥٣]، ويشرح بلغة المونودراما الشعرية اللوحة، ويتبنى أحد وجهات النظر حول اللوحة الحقيقية، فقد فسرها البعض بميلاد أمريكا وهيمنتها على العالم بعد الحرب العالمية، وفسرها آخرون بأنها صورة الإنسان الحديث...) وقد فسرها جويا وفقا لمأساته بأن خروج الانسان من البيضة، ووقوف الطفل الحقيقي ناظرا بدهشة حيال وجوده ما هو إلا مأساة أخرى في حياته. ولا تقبع المأساة في اللوحة فحسب، وإنما في عدم التواصل بينه وبين يارا، فهي لا تفهم لغته، و لم تفهمه أو تقدر فنه حق قدره فتصرخ فيه قائلة:

جويا بصوت يارا: (دعني...وابق مع الأصنام الخرساء بجبانتك الدمياتية...يبدو أنك كالجرذ الأجرب اعتدت نتانة جحرك[٥٤])

لم تذكر يارا في الجزء الخاص بها هجومها على جويا، وسخريتها من فنه إلا فيما يختص بالعقم... و لم تقل حقيقة عدم وجود تواصل فيما بينهما.. فهي لم تسق سوى الدلائل على صدق قضيتها، ولكن يذكر جويا في عدد من المواضع أنها كانت تحقر منه دوما، وتهاجمه، متخذا من ذلك سبيل للدفاع عن نفسه أما الجمهور (ما إن يذكر جويا موقفا إلا ويتجه للقاريء لموقف يارا، لأنها مبرئا لها أو مدينا فمن منهما على حق، ومن على باطل!! أين تكمن الحقيقة؟!!!)

فجأة يثور جويا، ووجه الثورة الوحيد لديه هو القهر، ومزيد من التعذيب للذلته، فهو يرى أنه جرد نفسه من الرأفة، ويشعر كالجثة في بحر متلاطم الأمواج، كما يرى إنه متخبط..ولكن هل يرجع إلى ذلته ويقر بأخطائه؟ يثور جويا ضد الرمالة، متهما إياها بالغواية، وفي الوقت نفسه يتوقف أمام تمثال يارا متهما إياها مرة أخرى بالخيانة، ومراقصة الشاب (لقد اعترفت يارا بمراقصة الشاب، وتراها يارا حلا لإبعاد الشاب الوسيم عن نفسها، ولكن يراه جويا عارا وفعلة شنعاء) أيهما نصدق؟؟ يقدم جويا على طعن الشاب انتقاما لشرفه، ولكن تظهر الرمالة التي يطلق عليها هنا الدجالة معلنة حقيقة كون المقتول ابن جويا... وحيده..!!

لم يستمع جويا لصوت العقل المتمثل في صوت الرجل الحكيم، وأمه، ويارا ، واستمر في تضخيم مأساته الداخلية وشعوره بالعار، بل والتشكيك في كل شيء الأمر الذي دفعه إلى قتل ابنه. هذه صفات البطل الأسطوري الذي يتميز بوجود سقطة درامية تغير حياته من الشقاء إلى السعادة، أو من السعادة إلى الشقاء...فهو مدفوع بسقطته، ورؤيته للذاتية لها، معلنا أن الأخرين يمثلون الجحيم له على شاكلة الوجوديون أمثال جان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥- ١٩٨٠) ، حيث يرى في الانعزال والوحدة الملجأ الوحيد، ولا يقدمون على الفعل لتغيير وضعهم، ولكن الفعل الذي يقدم عليه جويا هنا هو فعل خاطيء، فبدلا من الابتعاد عن الرمالة، والاستماع لصوت العقل يقوم بقتل ابنه. يدرك جويا إن الماضي يطارده، وما يتعرض إليه قدره بسبب عقوقه إلا أنه لا يحمل نفسه الخطأ مرة أخرى، ويرى أن أمه –زوجته الأولي الرمالة– هي من قتلته، ويثير عدد من التساؤلات في نفسه:

جويا: (أمي ماتت بعقوقي..ابني مات بسيفي..وأبي قتل بالسم.. أنا لشعر أني في مملكة الأموات...لكني لا أعرف هل أنتم موتي ولنا حي؟.. أم أني أحد الأموات وأنتم أحياء؟)[٥٥]

هذا السؤال الوجودي يحيل ذهن القاريء مرة أخرى لفقدان الحقيقة، وهذا فى حد ذاته تعدد الأوجه للؤوية التكعيبية؛ هل هذا حدث فعلا أم أن جويا يتوهم ؟هل أمه قتلت أباه بالرغم من تبرئة الرجل الحكيم لها؟ هل هو قتل ابنه بدافع من الانتقام من نفسه؟ هل أمه ماتت بسبب عقوقه أم من المرض؟ هل خانته يارا أم لا؟ هل قهرها أم قهرته؟ كل هذه التساؤلات لا يقدم لنا الكاتب عليها إجابات شافية حتى هذه اللحظة، وكلما نعتقد أننا اقتربنا من فهم المأساة نجد أنفسنا أمام شبكة معقدة من العلاقات التي تسببت في انهيار الإنسان المعاصر!!! لم تتكون الصورة الحقيقية حتى هذه اللحظة. تتداخل الصور في مخيلته برؤية يارا ترقص مع الشاب الوسيم، فيتساءل هل هي الليدي ماكبث؟ أنا كارنينا؟ ولادة؟ إلا لنه يدرك أنها مدام بوفاري[٥٦]، ويقدم على قتلها باعتبارها خائنة، ويردد كلماتها بعد

تجرع كأس السم، إلا أنه يتساءل هل نظرة عينيها أنها كانت تحمل طفله في أحشائها؟ أم حملت الطفل سفاحا؟!!! يتساءل (تري هل السر سر أمومتها؟ أم سر خيانتها؟!!!)

يعود جويا للتخبط مرة أخرى ويرجع إلى تاريخ علاقته بيارا ويقر بأنه لم يعلمها الرقص فحسب، وإنما علمها كيف ترقص (يرقص مستعرضا رقصة زوربا اليونانية[٥٧]). فهو هنا يشبه نفسه بزوربا الذي دافع عن كل الرجولة في العالم من خلال انفاقه على الغانية، هي رقصة إحباط ويأس أكثر منها رقصة فرح، وسعادة وهذه الرقصة بدورها يتناقض مفهومها مع رقصة يارا إلى الموت، فيارا ترقص رقصة مرح، وعنفوان، وقوة تتناسب مع موقفها، أما جويا فيرقص رقصة يأس.. وبعد هذه الرقصة يعترف جويا بأن أمه كانت (من أشرف خلق الله)، وياراكذلك لم تكن امرأة خلئنة، ويسترجع مقولات لأمه حول إخلاص يارا له، وطهرها.. (مرة أخرى يتخبط!!) ويرى أن الرمالة هي السبب، ويرى الحل الأمثل في أن يتجرع هو الكأس المسموم..ويبدأ بقول إن كل شخصياته هي دمي وتماثيل صنعها بنفسه ..

جويا: (يمسك الدمي ويلقي بها.. امرأتي الأولي..والثانية..رجل الحكمة..والعرافة.. والحسناء.. وأمي..والجارية السوداء.. والسيدة المقهورة..كل الشخصيات دمي من منحوتاتي..)[٥٨]

يهدم جويا كل الحياة التي ساقها، ويقر بإنها كانت وهما.. وأنه لم يمت، وأنه حي ولن يتجرع الكأس وحده مقرا بذلك إن الوصول للحقيقة معناه الموت..(الوصول للحق بحق..معناه الموت بحق) فهل ما ذكره هو الحق؟ هذا بالضرورة معناه موته، وهو يأبي الموت ومن ثم نرى إنها سلقه لم يكن الحق الحق، فهو يخرج مرة أخرى من مكان دخوله أخر صالة المتفرجين، مرددا إنه لن يشرب الكأس وحده وعلى الجمهور مشاركته إياه، وكذلك قائلا بأن يارا لم تمت!!!!وبأنهاستحيا مع الحلم بالحلم.. وأنه سوف يحقق حلمها بالإنجاب، وبهذا سيتحرر وسيكون شجاعا في زمن الجبن..يارا لم تمت...وجويا لم يمت...لن أحيا كالدمية في الزمن الدمياتي.....!!!! وتنتهي المونودراما ومازال في ذهن القارئ التساؤلات جميعها..هل أتعاطف معياراً؟ أم مع جويا؟ أم أدين كلاهما؟هل لأحدهما شريرا والآخر

ضحية؟ أم كلاهما أشرار؟ أم كلاهما الضحية؟ تترك المونودراما الإجابات معلقة، هذا هو فحوى النسبية. تلك التي تري أن للحقيقة أوجه متعددة، وليس للعالم إجابة واحدة شافية..ويحقق الكاتب بذلك المفهوم النظري للنسبية.. أو الفني للمدرسة التكعيبية. بقي عندي تساؤل موجه للجمهور من القراء..هل تحقق في هذه المونودراما؟ لقد أشرك البطوسي جمهوره في البداية بتوجه البطلين لهما وجعلهمنا القاضي في هذه القضية إلا أنه في النهاية قد أصبح الجمهور جزء من الحدث الدرامي.. وهذا هو إشراك الجمهور بالحدث وتعلقه بشباكه.. فالنماذج يارا، وجويا هي شخصيات حية، واقعية، يتماس كل منها مع القاريء. يحيا حياته، ويعيش كل أو بعض من مأساهما.. فكيف يحكم القارئ على نفسه؟ هل يدين نفسه أم يبرر لها أخطاءها؟

نتائج البحث

تعرضت الدراسة إلى أثر التكعيبية علي نموذج معاصر من المونودراما وهو بعنوان "ياراجويا" للكاتب عادل البطوسي، وقد توصلت إلى النتائج الآتية:

أولا: إن النص يدفع المتلقي إلى إعمال عقله، والتفكير في الأمر من أكثر من زاوية هو نسق عقلي في المقام الأول، ثم عاطفي في الوقت ذلته. ومن ثم تجلي أثر التكعيبية في عدم وجود حقيقة مطلقة، ولا يتضح ذلك إلا بظهور شخصية جويا. بعد انتهاء يارا من استعراضها لمواقفها الحيلتية ومعاناتها مع جويا. هذا يتفق مع رؤية الحياة، فليست هناك زاوية واحدة تعبر عن وجهة النظر، وإنما رؤية لوجهات النظر المختلفة، والمتناقضة في كثير من الأحيان، فلكل مبرراته التي تقوده إلى الفعل.

ثانيا: في حين توصلت الدراسة إلي عدم وجود نقاط لتفاق بين المونودراما التقليدية والتكعيبية إلا أنها ترى إن الخصائص التي ميزت المونودراما المزدوجة تتفق مع فكر المدرسة

التكعيبية، أو فلنقل إن المونودرلما المزدوجة فرضت ارتباطها بالتكعيبية على مستويات متعددة منها :

- الفلسفة التي تحكم المونودرلما المزدوجة (ياراجويا) من حيث رؤية العالم بأوجهه المختلفة، وطرح المحيط الواقعي، والتعبير عنه بشكل مختلف تتفق مع رؤية العالم بأوجهه المتعددة في التكعيبية.
- في حين أن أحد سمات المونودرلما التقليدية هو انعدام فرصة الجدل إلا أننا نجدها متحققة في تعارض وجهات النظر لكل شخص، بل وفي الشخص ذاته، فالشرير ليس شريرا مطلقا (مثل الرمالة) ، والشخص الخير ليس خيرا علي إطلاقه (مثل يارا ودولفع رقصها مع الشاب الوسيم)، فيما تتعرض اللوحات التشكيلية لجدل متنوع باختلاف رؤية كل شخص.
- يتفق كل من المونودرلما المزدوجة مع التكعيبية في إعادة تركيب الواقع واستنتاج دلالات مغايرة للصور النمطية الواقعية.
- تتفق موضوعات كل من المونودرلما المزدوجة (ياراجويا) والتكعيبية على إعمال العقل في المقام الأول.
- التأثر الكامل بمفهوم النسبية حيث يتحقق كاملا في ياراجويا، وكذلك فكر المدرسة التكعيبية.

ثالثا : هناك بعض المؤثرات الفكرية التي ساهمت في بناء شخصيات المونودراما المزدوجة (ياراجويا). قد تكون تلك التأثيرات تسللت إلى وعي الكاتب عادل البطوسي، من خلال عمليات لاشعورية ناتجة عن ثقافته، وقراءاته المتعددة في المسرح. ومنها التأثر ببعض الكتاب المسرحيين مثل شكسبير، وإيسخيلوس، وهنريك إبسن. هذا بالإضافة إلى تأثره بالفكر الوجودي، مثل أفكار جان بول سارتر وتحديدا تأثره بفكرة "الجحيم هو الآخر". وكذا تتضح ثقافته فى ذلك الكم المتنوع من الرقصات، ولوحات الفن التشكيلي والمقاطع

الموسيقية التي أدرجها للتأكيد على وجهة نظرها، أو نفيها مثل لوحة ديلاكروا "الحرية تقود العالم" التي استخدمها كلا من يا وجويا للتأكيد علي وجهتي النظر المتعارضتين.

رابعا : هناك بعض المؤثرات الفنية مثل: لستخدم عناصر المسرح الملحمي من شلشة خلفية، والسرد. فضلا عن تأثره بأسلوب " التمثيل داخل التمثيل" الذي أوجده الكاتب الإيطالي لويجي بيراندياللو. هذا التأثربالمدرسة التكعيبية، ورؤية الحدث من أوجه متعددة.

مصادر البحث ومراجعه

أولا: المصادر:

١- أرسطو "فن الشعر" تقديم: د.ابراهيم حمادة (الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح٣، ١٩٨٢)

٢- ايسخيلوس "ربات الانتقام" .ترجمة:أمين سلامة (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٩)

٣- سوفوكليس "أوديب ملكا" ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ساسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٤)

٤- عادل البطوسي "ياراجويا- أول مونودراما شعرية مزدوجة في تاريخ المسرح"(القاهرة، دار يوسف كمال للطباعة، ٢٠١٤)

٥- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"(لبنان، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧

٦- هنريك إبسن "بيت الدمية" ترجمة: كامل يوسف (دار المدي للثقافة والنشر، ساسلة الكتاب للجميع، العدد ٦٣، ٢٠٠٧)

٧- ويليم شكسبير "هاملت" ترجمة: الدكتور عبد القادر القط (لبنان، دار الأندلس، ١٩٨٢)

ثانيا: المراجع:

١- إبراهيم حاج عبدي"تاييس لأناتول فرانس..الراقصة والراهب" (جريدة الحياة، العدد ١٧٦٨٦، ٢٠١١) http://daharchives.alhayat.com

٢- أحمد صقر "المونودراما..ظاهرة المسرح الفردي بين القبول والرفض" (الحوار المتمدن، العدد ٣٢٨٤، فبراير ٢٠١١)

٣- أحمد عبد الله العبد النبي "التكعيبية والسيريالية..دراسة مقارنة" (مجلة الواحة، ع٦٠، شتاء ٢٠١٠)

٤- د.أسماء غريب "ميثم السعدي وثنائية العرض المسرحي- دراسة نقدية" (بغداد، دار الكتب والوثائق، ٢٠١٦)

٥- سامي عبد الحميد " ملاحظات إضافية حول المونودراما" (مجلة كواليس، العدد ٢٠٢١، ٢٠١٧)

٦- صديقة عبد المنعم " التعبير الحركي في العروض المسرحية المصرية خلال فترة التسعينيات" (الإسكندرية، مجلة كلية الأداب، العدد ٧٦، ٢٠١٥)

٧- عباس الحايك: " المونودراما، خصائها، وإشكالية التلقي" (مجلة قوافل-العدد٢٦، ربيع الآخر ١٤٣٠هـ)
٨- عز الدين نجيب "موسوعة الفنون التشكيلية في مصر- العصر الحديث" (القاهرة، نهضة مصر، ٢٠٠٧)
٩- محي الدين ابراهيم " حوار مع المخرج العراقي ميثم السعدي، ونجمة المسرح العراقي حولة شاكر" (الحوار المتمدن، ع ٣٢٠٠، محور الأدب والفن، ٢٠١٠)
١٠- مصدق الحبيب: "التكعيبيّة واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر" (الحوار المتمدن، العدد ١٩٤٢، ٢٠٠٧/١٠/٦) http://www.ahewar.org
١١- ملحة عبد الله "المونودراما وأزمة المصطلح- رؤية حول مسرحية الفعل الواحد" القاهرة، مجلة مسرحنا، عدد فبراير ٢٠١٢)
١٢- نهاد صليحة " التيارات المسرحية المعاصرة (القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٧)
١٣- نهاد صليحة "المدارس المسرحية" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)

ثالثا: الشبكة العنكبوتية:

١- https://ru-clip.com
٢- https://www.dorar-aliraq.net/threads/315498
٣- https://www.youtube.com
٤- www.almaany.com/ar/name/
٥- www.wikipedia.org
٦- تيسير عبد الجبار الألوسي " قراءة في مسرحية أسئلة الجلاد والضحية للأنباري كاتبا وصبري مخرجاً: وفرص ولادة جنس درامي جديد" ٢٠١٧ http://www.somerian-slates.com/2017/01/19/4041/
٧- الرقص الشعبي البولندي: الاسم والوصف والتاريخ والتقاليد https://ar.stuklopechat.com
٨- صباح الأنباري "تجربتي في المونودراما المتعاقبة- ٢٠١٧ http://alqosh.net/mod2.php...
٩- عبد الجبارالعتابي "مسرحي عراقي يبتكر مشروع المونودراما التعاقبية" سبتمبر ٢٠١٤ http://elaph.com/Web/Culture/2014/9/940845.html
١٠- عبد العليم البناء "حوار مع المخرج المسرحي فاروق صبري" ٢٠١٧ http://al-khashaba.org/loqa
١١- كاظم اللامي " عود علي بدء وثنائية الدراما المزدوجة" http://www.middle-east-online.com/?id=191480
١٢- مجد القصص " المونودراما: مسرح الشخص الواحد" مقال ورد في: الفرق بين المونودراما كنص والنصوص المسرحية العادية، ٢٠١٢ http://kufa-edu.yoo7.com/t152-topic
١٣- محمد خصيف: "فلسفة التكعيبية" (٦ يناير، ٢٠١٨) http://fnoon2016.wixsite.com
١٤- ناصر النعيمي " ملاحضات حول المونودراما التعاقبية" https://www.aljasraculture.com/aljasra7876/
١٥- ياسين ياس " فاروق صبري يقدم منيكانات على خشبة الرافدين: عمل يعتمد المونودراما التعاقبية مجسّداً صراع الضحية والجلاد" ٢٥ /٧/ ٢٠١٧ http://azzaman-iraq.com/content.php?id=9323

الهوامش

[1] - عادل البطوسي ، كاتب وصاحب دار نشر حاصل على عدد من جوائز الدولة التشجعية وعدد من الجوائز في مصر، والإمارات والسعودية.

[2] – عادل البطوسي "ياراجويا- أول مونودراما شعرية مزدوجة في تاريخ المسرح"(القاهرة، دار يوسف كمال للطباعة، ٢٠١٤) ص ص ٤: ٣٧، قدم للمونودراما عدد من فناني المسرح العربي مثل (أحمد خميس، فائق حميصي، إبراهيم الحارثي، شادية زيتون، د.فاضل الجاف، حمد الرقعي، إرتسام صوف، د.هشام زين الدين، عبد الجبار خمران، د.علاء الجابر، لارا حتي، محمد جميل خضر، سونيا بسيوني، كاظم اللامي، هيام سليمان. وهناك أقوال يدرجها الكاتب في نهاية المونودراما منها ، صباح الأسمري، ميثم السعدي... وقرأت بعض المقالات النقدية للأستاذة الدكتور صوفيا عباس في هذا الصدد بعنوان " متعة القراءة وإغواء الفرجة".

[3] – انظر في: عبد الجبارالعتابي "مسرحي عراقي يبتكر مشروع المونودراما التعاقبية" سبتمبر ٢٠١٤ .. http://elaph.com/Web/Culture/2014/9/940845.html

كاظم اللامي " عود على بدء وثنائية الدراما المزدوجة" http://www.middle-east-online.com/?id=191480

ومحي الدين ابراهيم " حوار مع المخرج العراقي ميثم السعدي، ونجمة المسرح العراقي خولة شاكر" (الحوار المتمدن، ع ٣٢٠٠، محور الأدب والفن، ٢٠١٠)، صباح الأنباري "تجربتي في المونودراما المتعاقبة- ٢٠١٧، http://alqosh.net/mod2.php…، وكذلك ناصر النعيمي " ملاحضات حول المونودراما التعاقبية" https://www.aljasraculture.com/aljasra7876/، وتيسير عبد الجبار الألوسي " قراءة في مسرحية أسئلة الجلاد والضحية للأنباري كاتبا وصبري مخرجاً: وفرص ولادة جنس درامي جديد" ٢٠١٧ http://www.somerian-slates.com/2017/01/19/4041/، و عبد العلم البناء "حوار مع المخرج المسرحي فاروق صبري" ٢٠١٧ http://al-khashaba.org/loqa

وياسين ياس " فاروق صبري يقدم منيكانات على خشبة الرافدين: عمل يعتمد المونودراما التعاقبية مجسّداً صراع الضحية والجلاد" ٢٥ /٧/ ٢٠١٧ http://azzaman-iraq.com/content.php?id=9323

[4] – لويجي بيراندييللو (١٨٦٧- ١٩٣٦) من كبار أدباء المسرح العالمي ، يعد رائدا للواقعية.

٥ – نهاد صليحة "المدارس المسرحية" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤) ص ص ١٠٢: ١١٢

٦ مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما ، الذي بدأ عام ٢٠٠٧مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما

٧ للمزيد (انظر عباس الحايك "المونودراما، خصائها، وإشكالية التلقي (مجلة قوافل، العدد ٢٦، ربيع اللآخر ١٤٣٠) https://abbashayek.com/2015"، و: أحمد صقر "المونودراما..ظاهرة المسرح الفردي بين القبول والرفض" (الحوار المتمدن، العدد ٣٢٨٤، فبراير ٢٠١١)

[8] – نهاد صليحة "التيارات المسرحية المعاصرة" (القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٧) ص ١٦٨

٩ – عباس الحايك: " المونودراما، خصائها، وإشكالية التلقي" (مجلة قوافل-العدد٢٦، ربيع الآخر ١٤٣٠هـ) https://abbashayek.com/2015"

[10] - ملحة عبد الله "المونودراما وأزمة المصطلح- رؤية حول مسرحية الفعل الواحد" القاهرة، مجلة مسرحنا، عدد فبراير ٢٠١٢)

١١ – ماري الياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"(لبنان، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.) ص ٤٩٣ مادة (م و ن)

١٢ – سامي عبد الحميد " ملاحظات إضافية حول المونودراما" (مجلة كواليس، العدد ٢٠٢١، ٢٠١٧)

١٣ – الفنون الدرامية هي السينما والمسرح والتليفزيون.

١٤ – ماري الياس، وحنان قصاب حسن ، مصدر سبق ذكره ص ١٩٤ (مادة د ر ا)

١٥ – صديقة عبد المنعم " التعبير الحركي في العروض المسرحية المصرية خلال فترة التسعينيات" (الإسكندرية، مجلة كلية الأداب، العدد ٧٦، ٢٠١٥) ص ١٠٤١

١٦ – مجد القصص " المونودراما: مسرح الشخص الواحد" مقال ورد في: الفرق بين المونودراما كنص والنصوص المسرحية العادية، ٢٠١٢

http://kufa-edu.yoo7.com/t152-topic

[١٧] - نفسه ص ص ١٧٠ : ١٧٣

[١٨] – نشأت التكعيبية بعد المدرسة التأثيرية سنة ١٩٠٧م، كرد فعل من الفنانين التكعيبيين على المدرسة التأثيرية، أهم روادها في الفن التشكيلي باراك Braqueو بيكاسو Picasso. وتتميز المدرسة التكعيبية بأنها الحركة الفنية الأولى التي أعلنت بلا منازع ثورتها على الواقعية التصويرية، وكسرت كل القيود والمعايير التي باتت قائمة، لا منافس لها، لقرون عديدة. فالتكعيبية تعد حركة طليعية لها الفضل الأكبر في إرساء دعائم وأسس ثورة الفن الحديث الحقيقية، في القرن العشرين، وامتدت تلك الأسس لتشكل فيما بعد الإرهاصات الأولية للفن المعاصر، ووضع لبنات جمالية حداثوية. "وبذلك فقد كان من رسالتها الجوهرية التاريخية أنها وفرت لغة جديدة بمفردات مبتكرة وساهمت في تنمية أساليب تعبيرية أخرى وأنماط فنية مختلفة عما كان سائدا في القرن التاسع عشر وما قبله. (انظر: محمد خصيف: "فلسفة التكعيبية" (٦ يناير، ٢٠١٨) http://fnoon2016.wixsite.com وكذلك، مصدق الحبيب: "التكعيبيّة واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر" (الحوار المتمدن، العدد ١٩٤٢، ٢٠٠٧/١٠/٦) http://www.ahewar.org

[١٩] – أحمد عبد الله العبد النبي "التكعيبية والسيريالية..دراسة مقارنة" (مجلة الواحة، ع٦٠، شتاء ٢٠١٠)

٢٠ – عز الدين نجيب "موسوعة الفنون التشكيلية في مصر– العصر الحديث" (القاهرة، نهضة مصر، ٢٠٠٧) ص ٥٦

٢١ – أحمد عبد الله العبد النبي "التكعيبية والسيريالية..دراسة مقارنة" مرجع سبق ذكره

٢٢ – مصدق الحبيب: "التكعيبيّة واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر" (الحوار المتمدن، العدد ١٩٤٢، ٢٠٠٧/١٠/٦)

٢٣ – نهاد صليحة "المدارس المسرحية" مرجع سبق ذكره ص ٩٧

٢٤– انظر في: نهاد صليحة " التيارات المسرحية المعاصرة" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص ص ٨٩: ١٠٩

٢٥ – د.أسماء غريب "ميثم السعدي وثنائية العرض المسرحي– دراسة نقدية" (بغداد، دار الكتب والوثائق، ٢٠١٦) ص ١٤

٢٦ – عادل البطوسي "ياراجويا– أول مونودراما شعرية مزدوجة في تاريخ المسرح" (القاهرة، دار يوسف كمال للطباعة، ٢٠١٤)

[٢٧] - www.almaany.com/ar/name/

[٢٨] - www.wikipedia.org

[٢٩] - نفسه

[٣٠] - www.almaany.com/ar/name/

[٣١] - أ.د.صوفيا عباس، " ياراجويا متعة القراءة وإغواء الفرجة" (عادل البطوسي: "ياراجويا" – أول مونودراما شعرية مزدوجة في تاريخ المسرح") مصدر سبق ذكره

٣٢ – المصدر نفسه ص ٤٢

٣٣ – نفسه ص ٤٤

٣٤ – أرسطو "فن الشعر" تقديم: د.ابراهيم حمادة (الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح٣، ١٩٨٢) ص ١٥٩

٣٥ – انظر: سوفوكليس "أوديب ملكا" ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ساسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٤)

[٣٦] - عادل البطوسي "ياراجويا" مصدر سبق ذكره ص ٥٨

[٣٧] - نفسه ص ٦٢

[٣٨] – راجع: هنريك إبسن "بيت الدمية" ترجمة: كامل يوسف (دار المدي للثقافة والنشر، ساسلة الكتاب للجميع، العدد ٦٣، ٢٠٠٧)

[٣٩] – نفسه ص ٧٠

[٤٠] – فرديناند فيكتور أوجين دِلاكروا) فرنسي Ferdinand Victor Eugène Delacroix :ولد 26 أبريل – 1798 ت 13 .أغسطس (1863 هو رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات افنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره. من أشهر لوحاته الحرية تقود الشعب التي رسمها عام ١٨٣٠م . واللوحة هي لوحة زيتية ليوجين ديلاكروا إحياءً لذكرى ثورة يوليو الفرنسية التي قادتها المعارضة الليبرالية للإطاحة بالملك شارل العاشر وإعادة الجمهورية الفرنسية. تجسد اللوحة إلهة الحرية كامرأة حاملة لراية الثورة التي لا تزال العلم القومي لفرنسا بيد، وبندقية باليد الأخرى وتقود الشعب إلى الإمام على جثث الذين سقطوا. إلهة الحرية ترمز إلى ماريان، التجسيد القومي لفرنسا.

[٤١] – عادل البطوسي "ياراجويا"، مصدر سبق ذكره ص ٧٤

[٤٢] – Krakowiak رقصة شعبية بولندية، تجمع بين الباليه، والرقص الشعبي (الرقص الشعبي البولندي: الاسم والوصف والتاريخ والتقاليد https://ar.stuklopechat.com

[٤٣] - ياراجويا ..ص ٧٨

[٤٤] – كارمينا بورانا لكارل أورف (١٨٩٥– ١٩٨٢) carl orff ، قدمت لأول مرة عام ١٩٣٧ وهي تستند إلى ٢٤ قصيدة وجدت في القرون الوسطي، وتتنوع موضوعاتها بين الدين، وأغاني السكاري، وأغاني الحب الماجنة والعاطفية. يقسم هذا العمل بشكل رئيسي إلى ثلاثة أقسام، تحت عناوين: الربيع، في الحانة، ومحكمة الحب. وتمزج القصائد بين الطهارة واللذة في التعامل مع متع الحياة الدنيا، بروح من السذاجة والتسليم اللذان كانا في جوهر النظرة إلى الموت والآخرة في القرون الوسطى. وتتمحور فكرة هذه النصوص بمعظمها حول دوران عجلة القدر. ففي كل مشهد

وأغنية تدور عجلة القدر فتتحول البهجة إلى حزن وينقلب الأمل إلى مرارة. أو موسيقي دخول الجنة لـــ أندريه ريو ، André Rieu (١٩٤٩) هو موسيقي هولندي، أما موسيقي الدخول للجنة موسيقي قوية، غامضة، مهيبة. انظر: https://ar.wikipedia.org وكذلك استمع إلى الموسيقي على https://ru-clip.com ، https://www.youtube.com

[٤٥] – المصدر السابق ص ٨٤

[٤٦] – نفسه ص ٨٩

[٤٧] – لوحة الجرنيكا لبابلو بيكاسو Pablo Picasso (١٨٨١– ١٩٧٣) من اللوحات التي تمثل مفهوم المدرسة التكعيبة وتتميز بأنها تتناول قضايا الإنسان وآلامه وآماله ، وتعرض ما يتعرض له من انفعالات وسخط على تدمير القاذفات النازية لمدينة جرنيكا العاصمة التاريخية لشعب الباسك عام ١٩٣٦م حيث أدت هذه الحرب إلى قتل الآلاف من الضحايا، ومهدت للحرب الأهلية، وبالتالي للحرب العالمية الثانية، وقد اهتم بها بيكاسو وأصر على عدم العودة هو ولوحته طالما بقي فرانكو حاكماً. انظر (أحمد عبد الله العبد النبي "التكعيبية والسيريالية..دراسة مقارنة"،رمرجع سبق ذكره)

[٤٨] – عادل البطوسي "ياراجويا– أول مونودراما شعرية مزدوجة" مصدر سبق ذكره ص ٩٥

[٤٩] – الصدر السابق ص ٩٦

[٥٠] – رواية"تاييس"من ابرز أعمال الأديب الفرنسي أناتول فرانس Anatole France ١٨٤٤ ـــــ ١٩٢٤ بطلة الرواية، اذاً، هي نجمة المسرح الروماني، تقدم عروضاً فنية راقصة تخلب الألباب، وتحظى برضا القوم من مختلف الطبقات. علشت تاييس طفولة بائسة ، وعلى رغم أنها وجدت بعض الطمأنينة والأمان في رفقة الراهب الطيب تيودور النوبي. لكن تاييس هامت بحب اللهو والمرح، وتعلقت بالغناء والرقص كنوع من التعويض عن الخواء الذي علشته. استطاعت أن تحقق ثراء وصيتاً، إذ يتنافس الرجال على كسب رضاها، ويتزاحم العشاق أمام قصرها ، تنتشر شهرتها في أرض مصر، فيقرر الراهب بافنوس، الذي عرفها في شبابه المبكر، الوصول إلى الحسناء الغانية كي يقنعها باعتزال حياة اللهو والمرح، وينتشلها من أجواء"الخطيئة"التي تغرق فيها. يصل الإسكندرية حيث يجد ضالته، ويبدأ في تلاوة تعاليمه حول العهر والطهر، وحول الخطيئة والغفران، والجحيم والنعيم. ولا يدخر الراهب جهداً في إظهار عواطفه إزاء هذا الجمال الفائق الذي سينتهي إلى الزوال ما لم يمتزج بالحب الرباني. ينجح الراهب في إقناع الحسناء بهجر حياة"الرذيلة"، ويقودها إلى دير للراهبات في الصحراء ، إذ تسلم الجميلة نفسها لعالم الطهر والتبتل. لكن الراهب، حين يحقق مبتغاه في انتشال تاييس من حياة اللهو والصخب والغواية، تعصف به أزمات روحية حادة. يهيم سنوات على وجهه باحثاً عن الراحة النفسية بلا جدوى. وحينما يصل إلى مسامعه أن تاييس على وشك الموت، تنفجر عواطفه دفعة واحدة، إذ يدرك مدى حبه لتاييس، وجنايته بحق هذه الفتاة التي أرادت أن تتباهى بجمالها، وتستجيب لنداء روحها التي كانت تتقافز كفراشة على المسرح. يقتنع الراهب، بعد فوات الأوان، بقيمة الجمال في أن يعيش لحظته، وان كل تزمت لا يقود إلا إلى الهلاك كما حصل معه انظر: إبراهيم حاج عبدي" تاييس لأناتول فرانس..الراقصة والراهب" (جريدة الحياة، العدد ١٧٦٨٦، ٢٠١١ http://daharchives.alhayat.com

[٥١] - راجع في ذلك ايسخيلوس "ربات الانتقام" .ترجمة:أمين سلامة (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٩).

[٥٢] – راجع في هذا ويليم شكسبير "هاملت" ترجمة: الدكتور عبد القادر القط (لبنان، دار الأندلس، ١٩٨٢)

[٥٣] – سلفادور فيليب خاسنتو دالي Salvador Dali (١٩٠٤– ١٩٨٩)، رسام سيريالي أسباني عدد لوحاته أكثر من ١٥٠٠ لوحة فنية.https://www.dorar-aliraq.net/threads/315498

[٥٤] - عادل البطوسي "ياراجويا" مصدر سبق ذكره ص ١١٤

٥٥ – عادل البطوسي "ياراجويا" مصدر سبق ذكره ص ١٢٢

٥٦ – الليدي ماكبث، زوجة ماكبث في مسرحية ويليام شكسبير، وهي رمز للشر والتطلع للسلطة.. أنا كارنينا شخصية أنا التي تخون زوجها في رواية "أنا كارنينا" للكاتب ليو تولستوي، وولادة هي الشخصية الرئيسة في مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة..أما مدام بوفاري، تاليف جوستاف فلوبير ، وهي امرأةٌ احتدمَ في قلبها توقٌ عارمٌ إلى شهواتٍ مُترفة، أسلمت روحَها للهوى، فذبلت وفنِيت قبل أوانها.

٥٧ – زوربا هو فلكور يوناني أعتبر من أهم العلامات الفنية للرقص والغناء اليوناني. تعتمد رقصة الزوربا على موسيقى الزوربا التي أبدعها المولف لموسيقى اليوناني ميكيس ثيودوراكيس لكي تكون الموسيقى المستخدمة في فيلم زوربا اليوناني عام ١٩٦٠ والمبني على الرواية التي تحمل اسمه. يروي شخصية زوربا، شخص لقبه " الرئيس " وهو شخص يوناني يرغب في استثمار أمواله في مشروع ما، فيقنعه زوربا بأنه يستطيع استثمار أمواله في منجم للفحم، ولكن محاولات زوربا لصناعة مصعد ينقل الفحم من مكان لمكان، تبوء بالفشل، ولكن زوربا المفعم بالحياة لا ييأس يحتاج زوربا لأدوات من المدينة، فيأخذ كل أموال "الرئيس" ويذهب إلى المدينة، فيشعر بالتعب، يدخل إحدى الحانات، فتقترب منه "غانية" فيرفضها، فتشعره بانتقاص الرجولة، ولكن زوربا المفهم بالرجولة لا يقبل هذا التصرف، ويصرف كل امواله عليها، ويكتب رسالة إلى "الرئيس" أنه "دافع عن كل الرجولة في العالم."
https://ar.wikipedia.org

[٥٨] - عادل البطوسي "ياراجويا" مصدر سبق ذكره ص ١٣١