مسرحة الشعر
قصيدة الحر الرياحي مثالاً

أ.م.د. باسم عبد الأمير جبارالأعسم
كلية الآداب/جامعة القادسية

مشكلة البحث :

تتمحور مشكلة البحث حول السؤالات الإشكالية التي يزمع الباحث الأجابة عنها على وفق مقتضيات الخطاب المسرحي والضرورة الدرامية وكالآتي :

- ما صلة الشعر بالمسرح ؟
- أيهما أجدى في عملية التواصل الشعر ام النثر ؟!
- هل إنّ ثمة خصائص مائزة للغة الشعر ؟
- ما نقاط الشبة والاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر ؟!
- هل إنّ جميع القصائد تعد صالحة للمسرح ؟
- ما خصوصية قصيدة (الحر الرياحي) وما جدواها نصاً وعرضاً ؟!
- ما جدوى مسرحة الشعر ؟

أهمية البحث :

لا شك أن الحفر في الموضوعات التي تستأهل الدراسة والتحليل ، يشكل بحد ذاته أهمية لا تضاهى ، إذ أن القيمة الفكرية والجمالية والمعرفية والعلمية للبحث تتأتى من الحرث الميداني في البنى المجاورة للخطاب المسرحي ، أي عبر مد جسور الاتصال بين الأجناس الأدبية وخاصة القصيدة والمسرحية بقصد ترحيل منظومة القصيدة الشعرية إلى فضاء المسرحية في محاولة لتشييد بنية فنية وفكرية تمثل خلاصة التداخل الأجناسي ،ومن ثم التصاهر المفاهيمي ، ما دامت الغاية واحدة وممثلة في تحقيق قدر من الاختلاف للتأثير في المتلقي ومن هنا ،تأتي أهمية البحث وجدواه ، أي من خلال الجمع بين جنسين أدبيين ضمن خطاب (أدبي فني) ،هو الخطاب المسرحي الناتج بفعل المسرحة

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الآتي :

١- تعرف جدوى مسرحة القصيدة الشعرية .

٢- تقريب الخطاب الأدبي (القصيدة) من الخطاب الفني (العرض المسرحي) .

٣- التمهيد .

مسرحة القصيدة

بدأ المسرح شعراً وقد رفد الشعراء الأغارقة المسرح اليوناني بالعديد من المسرحيات الشعرية لأشهر شعراء المسرح (اسخيلوس ، سوفوكليس ،يوربيدس)تلك النصوص الدرامية التي كانت من الضروريات الملحة والباعثة على المتعة والتطهير .

فضلاً عن كونها قد نهلت من الطقوس والشعائر الدينية والأساطير والأعياد الديونيزية ، المقترنة بالرقص والأناشيد التي كانت تنشد شفاهاً كتعبير عن الاحتفاء والاحتفال بالاله ديونيزوس ، بما يضفي على الدراما طابع الدينامية والتغير المستمر ، مما يصح أن نقول : أنّ الثابت في الدراما هو العنصر الدينامي المتغير .

وُيعدُّ الشعرُ بحسب طبيعته المتحركة ، القوة الدافعة التي أضفتْ على النصوص المسرحية طابع التنوع والاختلاف (كان المكان المكرس للحفلات يسمى "مسرحاً " وأصبح بعض المحتفلين بالاله يسمون "كهنة" ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد والذين ينظمون أناشيد جديدة يسمون "الشعراء" ثم تتسع اختصاصات الشعراء حتى يطلق عليهم اسم (الكتاب المسرحيين) [١] .

ومن القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر ((بدأت النصوص المسرحية تتميز بالمزيد من الاتقان في الكلام ..... كما أخذت اللغة في التغيير من اللاتينية إلى مزيد من اللاتينية والدارجة حتى أصبحت في آخر الأمر لغة فرنسية أو المانية أو أي لسان شعبي آخر . كما أخذ الغناء في التلاشي ليحل محله التمثيل بالكلام العادي) [٢] .

ميّز الاغارقة نوعين من الشعر ((الأول هو الشعر الجماعي وتلقيه جوقة مصحوباً بالرقص أي الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي أما النوع الثاني فهو الشعر الغنائي (الفردي)(المونودي) وهو الأقرب إلى ما نعنيه نحن المعاصرون عندما نتحدث عن الشعر الغنائي ، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربي)) [٣] .

إنّ السمة الغالبة على النصوص المسرحية في الأدب العالمي هي سيادة اللغة الشعرية ، وعند توالي الازمان استخدم بعض الكتاب اللغة النثرية وفي القرن السابع عشر ((كانت المسرحية الشعرية لما تزل هي المسيطرة على خشبة المسرح إذ أنّ المسرحيات البطولية كانت تكتب بالشعر المرسل . إلاّ أنّ كتاب الكوميديات الذين كانوا ينشدون الواقعية لجأوا إلى النثر لأنهم وجدوا أن الشعر لم يعد يتسع للواقعية وهذا ما نتلمسه في القرن الثامن عشر عند "شريدان" و"غولدسمث"))[٤] .

وقد شهدت انكلترا ((أول مسرحية نثرية عام ١٧٣١ وهي مسرحية "تاجر لندن" للكاتب المسرحي (جورج ليلو) فكانت الخطوة الأولى في مسرح النثر في انكلترا وإذا ما جئنا إلى الفترة الرومانتيكية لوجدنا عدد من المآسي الشعرية كتبها شللي وبايرون وكيتس ، لكنها تقرأ دون أنْ تُمثل على المسرح ويمكن أن نطلق عليها مصطلح"الدراما المقروءة")) [٥].

في المسرح ينبغي أنْ يخضع الشعر أو تخضع القصيدة إلى فعل المسرحة وعندئذ يخضع النص الشعري إلى متطلبات النص الدرامي وما تقرره الضرورة الدرامية والصورة المشهدية وليس العكس ، مادام هناك متلقين غير متجانسين في الوعي والذوق والاستجابة ، في المسرح ((على الشعر أن يبرر وجوده دراميا على حد قول اليوت . ففي الدراما الشعرية الأصلية يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الأساسي : أولاً من حيث أنها تؤدي ما تقوله أو ما تعبر عنه ، وثانياً من حيث أنها الجزء الأهم من المسرحية الذي يوضح ما يجري بالفعل))[٦] . صحيح أن لمقومات الشعر أو المسرحية الشعرية كالإيقاع والصور والمجاز تأثيراً كبيراً على المتلقي ، لكن للمسرحية النثرية أو المسرحية الممسرحة تأثيراً يكاد يفوق القدرات التي تمتلكها المسرحية الشعرية كالصورة المشهدية (البصرية) وقوة الأحداث وجسامة الأفعال وسباكة الحبكة .

فضلاً عن ذلك ، أنّ العرض المسرحي عبارة عن صور بصرية متلاحقة ومتغيَّرة ومتنوعة بتنوع الأحداث والأفعال والشخصيات .

تكاد تكون القصيدة الشعرية على تنوعها – ذات طابع ذاتي – في حين أنّ النص المسرحي أو المسرحية تقترن بالجانب الموضوعي أي أن القصيدة ذات طبيعية فردية ، وتقرأ شفاهاً على الضدّ من المسرحية التي أهم ما تمتاز به أنها جماعية بما في ذلك المسرحيات ذات الفصل الواحد والممثل الواحد ((إنّ الشعر في المسرحية يدل على أن المسرحية تبتعد بخطوة أخرى عن الواقعية بمعناها الحرفي .وقد لا تكون المسرحية المنظومة بعيدة عن الصدق الداخلي بقدر ما تبتعد عنه تمثيلية منثورة ، و(هاملت) التي هي في معظمها نظم يسمو في كثير من الأحيان إلى ذرى رفيعة من الشعر المسرحي)) [٧] .

صحيح أن الشعر يسمو بالانفعالات ، ولكن للنثر قدرة لا يستهان بها في إثارة أحاسيس المتلقي وصدم توقعاته ، عندما تكون لغتهُ رصينة ، بليغة محكمة مسبوكة تفيد من معطيات الشعر في إحداث التأثير في نفسية المتلقي ....((وفي أخذ الشعر إلى الدراما والدراما إلى الشعر قام اليوت بحركة ذات أهمية مركبة . وهي إعادة تجديد الشعر وإحياء للدراما معاً . وهي نكوص عن ذلك التصور للشعر على أنه التعبير الصادر عن الفرد الفوضوي الحساس ، وعودة إلى مفهوم أوسع للشعر على أنه تقديم الأفعال الإنسانية ، مع انعكاساتها في المجتمع البشري)) [٨] .

إنّ للمسرحية ومن ثم العرض المسرحي فضاء له من الخصوصية ما يجعل النص المسرحي مختلفاً عن سواه ويكاد ينطبق الأمر على الرواية والقصة والقصيدة لكن مزية الفن المسرحي – عامة – اشتماله على كل الفنون ولذلك وصف المسرح بكونه (أبو الفنون) وهذا يعني أن القصيدة الشعرية – أياً كان نوعها وغرضها – لها فضاؤها الخاص بها وعندما يصار إلى مسرحتها فينبغي أن تكيف لصالح الخشبة وليس المنصة ، أي أن تنسحب القصيدة إلى فضاء المسرحية ، فضاء الأفعال والأحداث والحوار المتبادل ، فضاء التقنيات والسينوغرافيا .

وعندما تقدم القصيدة ضمن سياق النص أو العرض فتغدوا جزءاً أو نسقاً من أنساق النص المنصهر ضمن أنساق خطاب العرض ، لكن بالإمكان مسرحة القصيدة على أن تتوفر فيها مستلزمات التمسرح وفي مقدمتها : توفرها على الحوار الجماعي وليس الفردي والصراع والأحداث والحبكة وسائر العناصر البنائية في النص الدرامي ، ((وأصل الدراما ، مختلف عن الفنون الأخرى ، قائم على تبادل الأفكار في الحوار ، والتمثيل ، وتطور الحدث))[٩] .

واختلطت الدراما ((بالقص والموسيقى وبأشكال شعرية غالباً ما تكون موزونة وهي أبداً مقفاة ، ولا يمكن لمسرحية شعرية أن تلتزم قافية واحدة وإلا أصبحت قصيدة طويلة مملة))[١٠] .

والآن ما مدى صلاحية الشعر العربي للمسرح الشعري ؟

وهل أن الشعر العربي احتضن الدراما كما الحال في المسرح الأغريقي الذي كان الشعر رصيده الأول والأخير ؟ هل كان شوقي شاعراً غنائياً أم شاعراً درامياً ؟ .

ربّما تكون (الغنائية) التي أصطبغ بها الشعر العربي سبباً قد حال دون الارتقاء إلى مستوى الشعر الدرامي أو الدراما – عامة – ((أما شوقي فقد كان في مسرحياته شاعراً غنائياً وليس مؤلفاً درامياً ، فأن هذا الرأي ليس له أن يبخس امير الشعراء حقه . ذلك انه توخى الشعر بعد أن رآه مناسباً للتعبير عن الموضوعات التي عالجها لاسيما الموضوعات التاريخية التي تستدعي ما تستدعيه المسرحية الأولى من عناصر))[١١] .

لقد أثبتت المحاولات الشعرية والإضافات التي أحدثها رواد الشعر التمثيلي ((أمثال شوقي وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وترجمات لمسرحيات شكسبير بما سمي بالشعر المرسل أو الشعر الحر وبالذات في المسرح ، حيث يساعد على الصدق في التعبير . وقد أنتج هذا الشعر

مسرحيات جديدة اقتربت من مرتبة النضوج الفني عند صلاح عبد الصبور ونجيب سرور والشرقاوي))[١٢] .

ولذلك ، فإنّ قصائد عبد الرزاق عبد الواحد والسياب وموفق محمد ومحمد علي الخفاجي أكثر قرباً إلى فضاء المسرح أو بالإمكان إعدادها مسرحياً لتوفر عناصر المسرحية فيها ولقرب لغتها أو مفرداتها من لغة العامة من الناس ، فضلاً عن سهولتها في النطق على ألسنة الممثلين وانسيابيتها ، أو توظيف بعض المقاطع الشعرية لتحطيم النسق البنائي المألوف للغة النص ومن ثم إحداث صدمة في ذائقة المتلقي تستمد قوتها من الطاقة التأثيرية للشعر أو المقطع الشعري المنتقى .

وليس مفاجئاً على المتلقين ذلك الانبهار الذي تولده المقاطع الشعرية . بما تحويه من جمال في التصوير وقوة في السبك وصدق في الأفكار وبراعة التعبير . ولذلك ، تكتسب مسرحيات شكسبير – خاصة – تلك الصفة المائزة من فرط شعريتها وسبكها الدرامي الرصين ، حتى غدت بعض المقاطع في مسرحيات هاملت وماكبث وسواها أمثلة ترددها ألسنة القراء والمتلقين لقدرتها الفائقة على تجسيد اللحظات الإنسانية التي تعتري سلوك الفرد بأسمى الصور واصدق التعبير .

ولعل الكلمات التي يلقيها هاملت في لحظاته المصيرية إذ يقول : أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال .

أمن الانبل للنفس أن يصبر المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه
أم يُشهر السلاح على بحر من الهموم [١٣]

أو حوار الملك لير إذ يقول :

أوليتكما كل شيء
تملؤه الأحزان بقدر ما تملؤه السنون
شقياً بالاثنتين :
إنْ كنتِ أنتِ التي تثير في القلب من هاتين الابنتين على أبيهما ، لا تجعلي مني معتوهاً
يتحمل ذلك صاغراً صليني بغضب نبيل [١٤]

إنّ تلك الحوارات البليغة والمكتنزة بالرؤيا والشعر ، تنم عن عقل كبير وموهبة مائزة ، والشيء نفسه يقال بصدد الشاعر المسرحي الكبير (اليوت) الذي يأتي اهتمامه بالدراما الشعرية ((نابع من الاتجاه التطبيقي عنده ، ذلك انه لم يكتفِ بأن يكون شاعراً غنائياً من الطراز الأول وإنما أراد أنْ يوظّف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح ، إنّ اليوت شاعر مبدع استهواه المسرح كامتداد للشعر))[١٥] .

ربما لم يدرك بعض الكتاب والشعراء – تحديداً – أن خاصية الأداء المسرحي هي التي تضفي على النصوص المسرحية أو القصائد الشعرية صفة الاستقلالية النابعة من عملية التشخيص ، ولذلك ، على الشاعر أنْ يكتب القصيدة وفي ذهنه مسألة التحويل أو الانتقال من شكل لآخر أو من جنس لآخر.

تأريخياً ومنذ نهايات القرن التاسع عشر بدأت كتابة النصوص المسرحية الشعرية وحينما ((دخل صلاح عبد الصبور ساحة المسرح الشعري ، كان عليه أن يصل بالشعر الدرامي إلى نهايته الحتمية : الدراما الشعرية ، تخلصاً من عبء الخطابية والغنائية والترهلّ ، في اتجاه التكثيف الدرامي . وقد لعبت انجازاته الشعرية على مستوى القصيدة – دور قاعدة انطلاق – فالقصيدة – لديه – تحمل وجهاً درامياً لاتخطئه العين العابرة ابتداءاً من (رحلة في الليل)))[١٦].

نخلص مما تقدم ، أنّ القصيدة الشعرية إذا ما أريد مسرحتها فينبغي أن تكتب للمسرح أي تكتب لتمثل شأنها في ذلك شأن النص المسرحي ومعنى ذلك ، أنّ الشاعر لا يكتب لنفسه بل يكتب

للجمهور وهذا يعني إخضاع القصيدة إلى مقتضيات التمسرح وجعلها أداة بيد المخرج يطوعها كيفما يشاء بقصد تحقيق الصورة المشهدية باتجاه إثارة عاطفة وذهن المتلقين .

المستوى النظري :

السياق (الصوتي الصوري) في الحر الرياحي نصاً

لقد أدرك الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد مؤلف قصيدة (الحر الرياحي) عن وعي مسبق ، فاعلية السياق (الصوتي الصوري) في إحكام بنية القصيدة ولا نعني بالسياق ، ذلك التراكم الكمي العشوائي للكلم ، وإنما طبيعة استعمال امكانات اللغة من دون فصلها عن الوجود الموضوعي الذي يشير ضمناً إلى البنية الزمكانية .

على وفق هذا المنظور البنيوي يفعل السياق (الصوتي الصوري)الذي هو من أهم سياقات الخطاب المسرحي فعله المؤثر في إنتاج الصورة الدرامية وإظهار معانيها المختبئة وراء الكلمات في هذه القصيدة الممسرحة .

لذلك ، يفجر الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد اللغة كيمّا تكون خير أداة نفسية وتواصلية للتعبير عما هو مختبئ خلف السطور ، ومن ثم الإفصاح عبر اللغة عما تحدثه الهواجس الداخلية في تقرير مصير الشخصية – خاصة – من خلال الحوار الدرامي الملتهب .

وبحسب هذا التصور البنائي والوظائفي للغة المعبر عنه بالهواجس أو الحوارات الداخلية ، يبدأ الشاعر قصيدته بشخصية الهاجس المتجسد عبر الحوار الذي هو كناية عن الصوت الداخلي ، ثم يردفه بحوار يوحي بلغة الصمت بما يتوافق طردياً مع الهاجس الذي يمثل الصوت الصامت ظاهرياً والهادر الذي يموج في أعماق الشخصية وهو الوجه الآخر لشخصية الحر ، ومن لحظة الصمت يتفجر الصوت : الهاجس :

إنّها لحظة الصمت
فلتختصر كلماتك أنفسها(١٧)

وقبيل أن ينبس الحر ببنت شفة ، يكون المؤلف قد هيأ الأجواء النفسية المضطربة عبر اللغة ومداليلها أولاً والملاحظات الصوتية والصورية (الظروف المعطاة) التي دونتها مخيلة المؤلف عند نهاية حوارات الهاجس ثانياً : مثل (صهيل) و(صهيل وجبلة) .

ولك أن تتخيل صورة الحر وقد جعله المؤلف وحيداً في خيمته وهو يسمع صوت الهاجس اللافت للنظر ، حيث يتداخل الصوت مع الصورة في أنتاج المشهد الدرامي وهما من أخص علامات الخطاب المسرحي ، مما يؤكد كفاءة القصيدة ودراميتها والصور الشعرية والشاعرية الطافحة فيها .

ولكي يوصل المؤلف بطله إلى نقطة انطلاق الحدث وتأزمه في لحظة حرجة هي (لحظة القرار) أطلق المؤلف السؤال المصيري الحازم وكالآتي :

الحر : أيُّ الطريقين أوضح ؟
فيأتيه الجواب على لسان الهاجس :
الهاجس : كان لسيفك رأيٌ هو الحد
حد هو الرأيُ
أصبح رأيك والسيف حدَين(١٨).

وببراعة الشاعر المقتدر في أنتاج الصور المؤثرة والمزدانة بالقلق والهواجس تبدأ حكاية القصيدة الممسرحة ، إذ تتوثب الأفعال الدرامية المتشحة باللغة الفصيحة ، الكثيفة ، المتشبعة بالرؤى الدرامية الفاعلة .

وتأسيساً على هذا التجاور (الصوتي الصوري) يتشكل الجانب المشهدي والشعري الممسرح ، وتظهر للعيان جلية ، تلك المشاعر المتناقضة التي توضح للمتلقي ما يعتمل بداخل الحر من سورات

الريبة والشك والقلق ، فقد حرص الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد على إظهار مشاعر (الفرح) و(الغضب) وكل الحالات النفسية المتضادة بقصد تعميق درامية الأحداث لتصعيد مأساة النص عبر الترد والتمزق ((هذا التمزق هو جوهر المأساة في هذه الدرامة ، يتجسد التمزق في التردد الذي يَسِمُ تصرفات هذا القائد الكبير . فمن البداية نجد المونولوج الدرامي في حديث الحر لنفسة ،يقول :

تتراجع؟ أم تقتل الآن ؟
أي طريقيك أوضح ؟
هذا الهاجس يشبه هاجس (هاملت) في المناجاة الشهيرة (الوجود أم العدم))) [١٩] .

هذا يعني – بالضرورة – أن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد على دراية أكيدة بتقنيات النص الدرامي ومقتضيات العرض المسرحي ، فهو يخرج النص في ذهنه قبل أن يدونه على الورق ، أي ، أنه يمارس سلطتي التأليف والإخراج معاً في مسألة بناء الأحداث وصياغة الشخصيات ، وأنه في الجانب الآخر – يدرك عن وعي قصدي تلك الطاقة التأثيرية للصورة والحوار الشعري الطافح بالصور والمكتنز بالحوار ، تلك هي لغة الدراما ، اللغة البصريَّة التي تكتب لتمثل لا لتقرأ حسب ، لاسيما وأن هذه القصيدة (الحر الرياحي) لا يمكن تخيلها من دون عرض ، بل هي التي تمنح المتلقي تلك الصور المشهدية المتواترة وأن الملاحظات الإخراجية المحتشدة في النص والملاحقة للحوارات ، تفصح عن تلك الحقيقة الناصعة .

فضلاً عن الحوارات الخارجية المقتصدة والحوارات الداخلية التي تمور بداخل الشخصيات (الحر والشمر) ، حيث لا سرد فيها ولا إستطالة ، بل إقتضاب أبعد الترهل عن هذا النص الإشكالي المفعم بسيل الصور والأستعارات المجازية التي تعد من مصادر جذب المتلقي:

الهاجس : لا سرج فوق حصانك غير الهواجس[٢٠] .

من الجدير بالذكر ، أن المؤلف الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يفيد من كل ما من شأنه تصعيد الأفعال الداخلية ، ولذلك ، تجده يعول على الهواجس والأنفعالات وكل ما يهيج سكينة النفس عبر اللغة البصريَّة الآسرة :

الحر : هاهي الشمس تنهض
والناس تنهض
والكلمات تنهض[٢١] .

بهذا الوصف المسرحي البليغ والمقتضب ، يضفي الشاعر قدراً من الديناميكية الممثلة بحركية الشمس والناس والكلمات في هذا النص المتحرك ، وكأن المؤلف يطرق بلغتهِ الضاجة بالتأويل على ذات الحر كيَّما يتحرك لأتخاذ القرار المناسب وقد ((نجح الحر الرياحي في امتحان ذاته ، بينما سقط الشمر بن ذي الجوشن في هذا الامتحان ، ولهذا فقدَ كل مبررات وجوده الإنساني والقيمي ، ومع أنه شجاع لا يخاف إلا إنه هزم أخيراً أمام ضميره بعد أن استيقظ ، ولكن لا فائدة من هذه اليقظة))[٢٢].

إنّ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد قد برع في تجسيد الإرادات والأفعال المتناقضة بداخل الشخصيات الرئيسة (الحر والشمر) فتتصاعد وتائر الصراع باتجاه الذروة ثم الحل((فالحر الرياحي يقع فريسة صراع حقيقي ، بين الواجب والإخلاص لذوي النعمة ، وتنفيذ ما يفرضه الواجب ، وبين الضمير الذي يتمزق أمام أزمة تتصاعد حتى ينهزم أحدهما أمام الآخر .وهنا تكمن درامية الشخصية))[٢٣] .

في حوار الحر السابق نكتشف أن الشمس تشكل حافزاً ، ومؤثراً إنفعالياً شديداً على نفسية الحر ، فيعمق المؤلف هذا المؤثر الخارجي القائظ كيَّما يستثير داخلية الحر وكما يقول المؤلف : ((ثمة شعاع من ضوء الشمس يسقط على يد الحر وهو يذرو الرمل)).

ويذكرنا هذا المشهد أو تلك اللقطة بما حدث في رواية (الغريب) المؤلفها البيركامو ، حيث يسقط ضوء الشمس اللاهبة على البلطة التي بيد بطل الرواية (ميرسو) فتستثار عواطفه وتتقد إنفعالاته من جراء ضوء الشمس الساقط على البلطة ، فيقرر قتل الشرطي ، وعندما يسأله القاضي : لماذا قتلت الشرطي ؟

يجيبه – بنحو عبثي – قائلاً : بسبب الشمس !

وهكذا يستثمر المؤلف كل الظروف المعطاة لتصعيد المأساة ومنها : الشمس والظلام وأصوات الأطفال والنساء والصهيل ..... الخ .

ومازلنا في الفصل الأول ، إنه فصل الهواجس والأصوات المتعددة والمتنوعة ، صوت المسيح ، صوت جيفارا ، المعمدان ، أصوات الأطفال ، صوت الهاتف ... ذلك الصوت الملىء بالرهبة يسمع من عمق المسرح وكأنه آتٍ من المجهول على حد وصف المؤلف ... إنه يذكرنا بالصوت الذي يطلق في الحشر لاستنهاض الافراد من الأجداث .

فضلاً عن أصوات القادة ، وصوت الشاعر فوزي كريم ممثلاً بمقطع شعري مستل من إحدى قصائده ، فكان له أكبر الأثر وأوقعه على نفسية الحر ، الذي راح يردد ذلك المقطع الشعري بعد أن هدأة العاصفة ، فكان مسك ختام الفصل الأول وكالآتي :

الحر : لم أعد سلماً
حاصرتني العيون بأوجاعها
والزمان الجريح[٢٤] .

في الفصل الثاني من القصيدة الممسرحة (الحر الرياحي) ما برحت الأصوات والهواجس تفعل فعلها الكبير في تأثيث فصول النص وبناء حبكته ، مع إقرارنا بتغير الشخصيات ، لكن المؤثرات الخارجية والداخلية ، كانت ، ولم تزل ، تمثل المحرك الرئيس ، فهاهو الهاجس يمثل الصوت الداخلي للشمر ، بعد ما كان يمثل الصوت ذاته بالنسبة للحر في الفصل الأول وصوت الشمر في أحداث الطف للدلالة على الماضي ، وأما صورة الحاضر فيمثلها الشمر وجماعته ، مما يؤكد لنا ، أن قصيدة (الحر الرياحي) إنما هي قصيدة ممسرحة ذات أفعال داخلية توقضها الهواجس والأصوات والرؤى والأرتدادات كما تجسد ذلك في شخصية الشمر ((إنه الرعب النفسي ، الداخلي، يتجسد في هلوسات لا يستطيع الخلاص منها . وهو ليس رعب الندم : إنه العقاب الذي يحس بأنه ينزل به في ساعات يقظته ، وعليه أن يقتله كل يوم مجدداً ، لأنه كل يوم يتفجر حقداً على ذلك النقاء الذي لا يستطيع عليه صبراً))[٢٥] .

وبمثل ما يطالعنا المؤلف بحوار الهاجس في مطلع الفصل الأول ، فأن الفصل الثاني يدشن بصوت الهاجس وهو يردد ذلك السؤال الأشكالي :

لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟

والمؤلف هنا ، يمازج بين صوتين (صوت الحاضر وصوت الماضي) وثمة صوت طفل يذكر الشمر بعطش الحسين ، إذ يقول بحرقة :

صوت الطفل : عطشان
فيما نسمع أصوات الأطفال تردد :
النار
النار
النار[٢٦] .

وهكذا تهبط تلك الكلمات كالصاعقة على الشمر فتقصم ظهره ، عندما يحاصر بالصوت المدوي (ياحسين) وبالصورة (النار) . وعندما تؤنبه تلك الصور والأصوات على فعلته الشنيعة ، وهو لما يزل في حالة الشرود الذهني والقلق النفسي والإحباط ، فينتفض ، لما يتناهى إلى سمعه صوت امرأة يخلخل كيانه الداخلي ويرعبه :

صوت امرأة : واحسيناه ...

الشمر : من التي تندب ؟

هنا ، يدرك الشمر والمتلقي معاً ، ضراوة وقسوة ردود أفعال الأصوات كرد فعل على جرمه الشنيع ، فأصبح الشمر –على شجاعته – لا يطيق كلمة واحدة ينطقها طفل بريء : عطشان وعندما تكتمل الجملة فتكون : عطشان ياحسين ، تثور ثائرة الشمر ، تلك الشخصية الهستيرية ، فيأمر بإسكات الصوت

صوت الطفل : عطشان ياحسين

الشمر : أسكت هذا الصوت .

إنّ فعل تكرار الأصوات والتساؤلات المؤنبة للشمر ، ومن ثم تذكيره المستمر بعطش الحسين ، يمثل القوة التي تزلزل وتروع يقظة الشمر ونومه ، فتجعله كمن يطارد الأشباح في لحظات تأزمه الشديدة ، فيفقد من جراء ذلك صوابه في هذا الحوار الثنائي الذي دار بين الشمر ومالك فنقرأ :

مالك : ياشمر اهدأ

أجننت تطارد أشباحاً ؟

الشمر : اطاردها ؟

أنا محض فريستها يامالك[٢٧] .

إن ثقل الحوار بوصفه خطاباً لفظياً يوازي من حيث الطاقة التأثيرية الأفعال والمؤثرات الصوتية والحركية بوصفها إشارات غير لفظية إذ يلتحم اللفظي مع غير اللفظي فيتشكل ذلك ((المعين الذي لا ينضب من الإشارات المتعددة التي تؤلف منظومة النص الأشارية ، وأن لكل نسق إشارات خاصة به تختلف عن سواها في الأداة ، لكنها تتفق مع مثيلاتها من الإشارات على صعيد الغاية ، أي أن لكل إشارة كيفية خاصة بها ، لكن جميع الإشارات تهدف إلى إيصال معان متنوعة تصب في سياق المحمول الفلسفي والفكري والجمالي لخطاب النص والعرض المسرحي))[٢٨] .

كما أن بلاغة الحوار واقتضابه وغناه ، تعد من العلامات المائزة التي امتازت بها قصيدة (الحر الرياحي) ، مما يؤكد إمكانية المؤلف في صياغة الحوار الدال وبأقل ما يمكن الألفاظ الموحية شعراً أو نثراً ، بوصفه شاعراً فحلاً بأمتياز.

ولم يعد الأمر مقتصراً على الحوارات المسترسلة الوامضة حسب ، بل امتد فانتج ذلك الفيض غير النهائي لشلال الصور التشكيلية المؤثرة التي رسمتها مخيلة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد مشيداً بذلك الثراء الصوري لسينوغرافيا النص الدرامي ، ولنتأمل هذه الصورة بإمعان :

الشمر : مأخوذاً بعيون دون محاجر

أصوات أغلق أذني فتصرخ

من داخل جمجمتي .

أو قولهُ على لسان الشمر أيضاً :

تنفض الغيمة المدلهمة أمطارها

وأنا مثلما البير

البراكين تفرغُ أجوافها ثم تهدأ

وأنا مثلما البير

كلما أخرجوا منه يزدادُ عمقاً
كلما أخرجوا منه يطفح بالماء
كل شيء سيبرد
وأنا تتناسل في جوفي النار
أزفرها ثم تنهض
أزفرها ثم تنهض
أزفرها[٢٩] .

هي ذي بلاغة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد التي تجعلنا نسمع تلك الزفرات ونبصر ترددات الحر وعذابات الشمر ، كما لو كنا نتلقى هذه التراجيديا في فضاء العرض المسرحي ، بوصفنا مشاهدين .

من الأصوات التي أوجعت الشمر وعمقت الإحساس بجريمته النكراء هي :(عطشان ، النار ، صرخات الأطفال ، الأصوات المجهولة ، الأصوات المعلومة ، الطرق على الباب ، ((كما فعل الطرق على الباب في مسرحية ما كبث)) وكما يقول الشمر :

الشمر : شهر وهذي الباب لا تطرقها إلا كف الريح [٣٠] .

وكذلك ، الآهات ، صوت تلاطم الأمواج ، أصوات المعركة ، أصوات العسكر ، تكرار كلمة لماذا ، البكاء والعويل واللغط الذي يمثل مشهداً من المسيرة برأس الحسين ، والضحك الهستيري ، حوارات الكورس ، والحر بوصفه صوتاً ... وغير ذلك .

ويتضح من خلال هيمنة تلكم المؤثرات الصوتية ، أنها قد عملت على اختزال الحوارات (الألفاظ) لكي يستعاض عنها بالكلمات المقتضبة والجمل المعززة بالصور التي تستفز الشخصية كالحر والشمر – خاصة – بما يتوافق وعظم جريمته ، فكان لهذه الآلية التي اتبعها الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد نتائج إيجابية كثفت النص وأزاحت عنه الترهلات الحوارية الفائضة وأشبعته بما هو دال كما في الاعترافات المهولة للشمر :

الشمر : كنت ضحيتهم
وضحية خستهم كلها .

إنّ طوفان الصور المتلاحقة في ثنايا الخطاب اللفظي (الحوار) يرسم للمتلقي لوحة تشكيلية رسمت بالشعر :

الشمر : وحملت مخاوفهم كلها
كنت فرداً تحملَ خوف ثلاثين ألفاً
وتحمل جبن ثلاثين ألفاً
وبهذا قتلت[٣١] .

إنّ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد قد بنى قصيدته الممسرحة (الحر الرياحي) بطريقة (الكولاج) ، إذ يتألف الفصل الواحد من مشاهد أساسية وأخرى ثانوية ، أي من عقد أساسية وعقد ثانوية ، أما أن تكون مستوحاة من الزمن الماضي ، مثلما هي أحداث وأصوات معركة الطف ، فيصار إلى إحضار عدد من الشخصيات الصاغطة على الشخصية الرئيسة كالشمر كما في دخول الحر وأبي حفص وثمة أصوات أخرى يراد بها توجيه اللوم إلى كل من تسبب في قتل الحسين وليس الشمر حسب:

الحر : أيُ مفردةٍ سألوثها بكم الآن
تبقى ملوثة للقيامة
لا سقى الله عطشانكم

فيم بايعتموه
فيم أرسلتم الرسل تدعونهُ
ثم أعطشتموه
ثم اسلمتوه وأطفاله للأسنة ؟[٣٢] .

لقد أراد الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد أن تكون قصيدة (الحر الرياحي) حلبة للارادات المتصارعة والأصوات المدوية ، كيَّما يظهر الحق من ورائها والذي يمثله الحر الذي جاء تائباً للحسين وهو يردد بوجه الشمر :

الحر : هيهات
إن الحسين ماء .... إن الحسين ماء
إن الحسين ماء[٣٣] .

هنا يطلق الشمر كلمته الملطخة بالكراهية واللؤم والحقد وجبن الآخر .

الشمر :أكرهُهُ

وهكذا تتوالى الاعترافات بفعل المؤثرات النفسية وبعض الأصوات الحرة التي تطرق على رأس الشمر كما الفؤوس .

ويأخذ الحوار المعفر مداه في أبلاغ الصورة ودفعها بإتجاه ذراها عقب سيل الاعترافات بالجرم المشهود ، ولنتأمل تلك الصورة الدموية التي رسمها الشمر ونطق بها بدم بارد في هذا القول المستمر .

الشمر : ثم أرى سيفي وكفي قد علتهما الدماء[٣٤] .

وفجأة يملأ فضاء الحدث بصدى السؤال الرهيب ...

لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟

هذا السؤال المتكرر قد أرعب الشمر ومثل مفتاح الولوج إلى دوافع الشمر وكشف سرائره وخبايا نفسه القلقة فيدون اعترافاته الدامية ، مما يؤكد لنا أن قصيدة (الحر الرياحي) يصح أن نطلق عليها بأنها مسرحية الأعترافات ولنتأمل حوار الشمر بهذا الصدد مع مالك

الشمر : كنت أرفع سيفي لأقطع بلعومه
كان ملقى على الأرض
جرحاً كبيراً
توهمته ميتاً
فجأةً
فك عينه
مالك
لم أر قطُ احتجاجاً كعينيه !
لحظة ... لم نكن غير هذين
قاتلاً خائفاً
وقتيلاً يلاحقه
محض عينين
مالك : ما قال شيئاً ؟
الشمر : بلى

كلمة واحدة
((لماذا))[٣٥] .

هذا فعل الأستفهام وتأثيره في الاتصال بوصفه مؤثراً صوتياً يتكرر في أكثر من مشهد في النص بقصدية ((فهناك عناصر لا غنى عنها في تمثيل عملية انتاج النص باعتبارها عملية تواصل ، أحد هذه العناصر هو توفر القصدية من قبل المرسل ، والمقبولية من قبل المتلقي ، وبذلك تعد القصدية والمقبولية من المعايير التي تحقق بها صفة النصية من منظور الجانب الاتصالي في تحليل الخطاب))[٣٦] .

إنّ مسرحية (الحر الرياحي) عبارة عن مسرحيات ذات فصل واحد ، تداخلت في ما بينها فنتج من جراء هذا التداخل نصاً بثلاثة فصول حاشدة بالتقابلات الضدية (الجمال ، القبح ، الخير ، الشر ، الضمير الحي ، الضمير الميت ، الحق ، الباطل ، الشمر ، الحر ، الحسين ، يزيد ، ... الخ).

وإنّ أبلغ المشاهد وأعنفها تراجيدية ما يرويه الشمر في حواره مع مالك في نهاية الفصل الثاني ، ثم يسرح عبر ذلك المونولوج الدامي الذي يختصر المأساة وبلغة بليغة سامية ممغنطة بأيضاح ذلك الوجع المر في وحدته القاتلة إذ نقرأ :

الشمر : تعالي أملأي وحدتي ياعيون الذين
تمرغتُ في دمهم
ياشخير حناجرهم
يابكاء الصغار
ياصرخات الثكالى
بددى وحشة الصمت حولي
فاني وحيد وحيد وحيد[٣٧] .

وبهذا المونولوج الرهيب يختتم الفصل الثاني ثم يطل علينا المؤلف عبد الرزاق عبد الواحد فاتحة الفصل الثالث بحديث الكورس بعد أن أثقل يزيد الشمر بالفقر والجريمة ، مما يصدم افق توقعات الشمر ، فيتعالى أرقهُ وصراعهُ النفسي في وحشة الصمت الرهيب ، حتى يغدو الشمر منبوذاً كالجمل الأجرب على حد وصف المؤلف .

في الفصل الثالث تتغاير الأزمنة والأمكنة والشخصيات ، ففي الفصل الأول أريد للمكان أن يكون في معسكر الحر بن يزيد الرياحي قرب الكوفة والزمان فجر موقعة الطف ، في حين يكون المكان في الفصل الثاني في بيت الشمر في المساء ، بعد شهر واحد من استشهاد الحسين (عليه السلام)

وأما الفصل الثالث فالمكان البؤرة هو الكوفة والزمان هو الوقت الحاضر بقصد إضفاء صفة المعاصرة على أحداث النص وأفكاره ومن ثم شخصياته كمحاولة للأيحاء بوجود آلاف من الشمر في عصرنا .

إنّ هذا التغاير الزمكاني يمنح النص أبعاداً حركية تضفي على المشاهد والفصول طابع الدينامية والتحول والمعاصرة والتعددية الصوتية .

وبقصد كسر حالة الايهام لدى متلقي النص عمد المؤلف إلى إظهار الشمر بملابس معاصرة ويتحدث إلى جمهور الصالة المفترض بلغة العصر وكالآتي :

الشمر : ياأهل هذا العصر
أيكم الحسين ؟
شاب من القاعة : من أنت ايها الغريب ؟![٣٨] .

إنّ طبيعة دراما (الحر الرياحي) من حيث اقترانها بالرمز الإنساني والحضاري الذي هو الحسين ، يجعلها قابلة للتجاوب مع روح العصر لاسيما وإنها قد كتبت بلغة شعرية تمهد السبيل لتلقي النص ومن ثم تقديمه في كل زمان ومكان ، وكما يرى جبرا إبراهيم جبرا أن ((ما جعل هذا كله ممكناً هو اللغة المائجة ، الخافقة ، في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، وحركية الصور الراعبة التي تملأه . إنه شاعر غضب وشفقة ، وكلمات أشخاصه تنبع كلها من هذا الحس المتوتر أبداً بالغضب والشفقة))[٣٩] .

ولأن المسرحية واقعية وذات أهداف أخلاقية وتربوية ، فقد أتسمت لغتها بالغموض الشفيف المبسط والرموز الايحائية الذي توشح بها الحوار ، ولم يعد الطف هو الحدث البؤرة ، ففي الفصل الثالث من المسرحية نجد أن المكان قد أمتد فشمل سيناء وتل الزعتر والأرض المحتلة ، تلك الطفوف التي سالت عليها دماء الأبرياء في محاولة من المؤلف لأيجاد قواسم مشتركة بين الاحداث والشخصيات والافكار والأزمنه ، وهذا يشكل – بحد ذاته – خلود النص الشعري المتعالي .

وثمة إشارة واضحة يبثها المؤلف ومؤداها : أن الشمر المعاصر ربما يكون أقسى وأبشع بل وأكثر بربرية من الشمر الذي ألفناه وكما ورد في حوار الشمر مع الشاب

الشاب : إذا كنت حقاً تحاول أن تلتقي الحسين
لتقتله مرة ثانيه
الشمر : (مقاطعاً)
بل لأقتله المرة الألف
الشاب : أسمع أذن
إذا قطعت عنق الفرات
ورؤوس النخل جميعاً يابن ذي الجوشن
فعندها
تكون قد قتلت فينا الحسين[٤٠] .

إنّ طبيعة هذه القصيدة وغناها الفكري والفني جعلها قصيدة مفتوحة وصالحة للعرض المسرحي ولذلك قدمت مرات عدة فأتت أكلها .

المستوى الإجرائي:

الحر الرياحي عرضاً

إنّ اختيار المخرج كريم رشيد للقصيدة الشعرية (الحر الرياحي) وتقديمها على خشبة المسرح الوطني من قبل قسم التربية المسرحية في كلية التربية الفنية – جامعة بابل – ١٩٩٢ ، يعد حدثاً ثقافياً وفنياً لا يستهان به ، وفرصة سانحة لكشف النقاب عن الكفاءة المسرحية لمخرج مبدع وكلية فنية استطاعت أن تدفع نفسها بالاتجاه الذي يجعل من هذا العمل عرضاً ذا شأن ضمن مهرجان بغداد الرابع للمسرح العربي الذي أقيم في عام ١٩٩٤ .

المهم ، إننا إزاء (الحر الرياحي) مسرحياً على أثر تبني الفنان المخرج كريم رشيد لقصيدة مثخنة بالشعرية وذات طبيعة درامية كيّما يخضعها إلى مختبره المسرحي الأبداعي التجريبي باتجاه أخراجها على وفق منحى حداثي يستمد طاقته الجمالية من العلامات المستحدثة بما يكشف عن قراءة ثانية للنص مدعمة بالطروحات الرؤيوية الواعية والمنتجة للتكوينات المشهدية الصورية بإيقاعات متباينة حسب تنوع الحدث ومقتضى الفعل الدرامي وبأدوات فنية استطاع عبرها أن يقطف ثمار مغامرته الأخراجية الجريئة .

ثمة شفرات مرسلة من داخلية خطاب العرض المسرحي عمقت قناعة المتلقي بجدوى التجريب المسرحي ، إذ أمسك المخرج كريم رشيد بأنفاس المتلقي دونما ملل من خلال تحكمه بالتوافق الحاصل

بين التشكيلات البصرية وثقل الجانب الفكري والسياسي الذي تضمنه خطاب النص (القصيدة) مما يؤكد إبتعاد المخرج عن السياقات المألوفة في المقاربات التقليدية العقيمة التي تستدر عواطف المتلقي ببلادة.

لقد أباح المخرج كريم رشيد لنفسه حرية التصرف بالنص الشعري ، فقد حذف ما وجد مناسباً لتكثيف الاحداث ومن ثم اختزالها بما يبقى على القيمة الدرامية الراشحة في خطاب النص محافظاً على فكرته الرئيسة بخطوط اشتباكها المحورية والثانوية وطبيعة الشخصيات ، فقد أضاف المخرج الكثير من الأفعال السيميائية التي ضاعفت القيمة الدلالية للعرض ، في حين كان بمقدوره أن يستثمر كل المفردات التقليدية البالية والوسائل المألوفة المعمقة لسلطة الأيهام ، إلا أنه قد عالج العرض على وفق إستراتيجية الرؤية الأخراجية التي رسخت سلطة التلقي من دون أن تلغي عنصر الأيهام في العرض المسرحي على نحو فاعل ، مما يعزز مصداقية قناعتنا بقدرة المخرج على تطويع هذا النص الشعري لمقتضيات خطاب العرض وصيرورته ، ومن ثم توظيفه الفني الدقيق للعلامات السيميائية التي أمطرت العرض بممكنات الوعي الجمالي كأستخدامه المجدي للأطارات الخشبية ، وقطع القماش والنايلون ، والعصي ، وغير ذلك من الاكسسوارات التي منحها دلالات مشبعة بالتأويل ، فهو لم يستخدم القطع والخامات والاكسسوارات كالسيوف والدروع والرماح والاعلام ، بل أجتهد في اكتشاف علامات متحررة من سياقاتها الواقعية ، إلى جانب تحكمه بعنصر الايقاع ، وأن كان قد ترهل في بعض المواضع ضمن الفصل الثاني .

لقد بذل الممثلون جهداً أدائياً كبيراً ، لاسيما المجاميع التي حازت على بطولة العرض ، لما اتسمت به من مهارة أدائية متقنة والتزام في تجسيد التشكيلات الفنية بنحو مؤثر على الرغم من كونهم طلبة ، لكنهم عبروا عن صدق انتمائهم للمسرح والتزامهم بتوجيهات المخرج ، فكشفوا عن أخلاقيات رفيعة كرست لحيثيات العرض المسرحي برمته .

من الممثلين المحترفين الذين جسدوا أدوارهم بصدق فني عال الممثل (ضياء كريم) الذي لعب دور (الحر الرياحي) بأستيعاب مدرك لطبيعة الشخصية ، فارضاً هيمنته على فضاء خشبية المسرح ، بأسترخاء وثقة مدعمة بسيطرة محكمة على أدواته التعبيرية (الصوتية والجسدية) ، فضلاً عن قوامه الرشيق . وكذا حال الممثل (سامي الحصناوي) الذي مثل دور (الشمر بن ذي الجوشن) ، تلك الشخصية المعقدة ، مجسداً مشاعرها الدفينة والممتزجة بالقلق والتردد ، باذلاً جهداً طيباً في صياغة الشخصية كما أبتغاها المخرج وقد أرتقى بأدائه التمثيلي المحكم ، مترجماً ملامح الشخصية وانفعالاتها وقلقها المستديم ، لاسيما وأن المخرج قد حرص وبقصدية تامة – على إظهار شخصية (الشمر) على وفق اجتهاد معلل بقصد إدانته ، لأنه قتل الماء والطهر والحقيقة والنقاء ، من دون الاهتمام بتفاصيل الشخصية على صعيد مظهرها الخارجي ، بل قد جرى التأكيد على أفتضاح أفعالها الداخلية في ذروة تأزمه النفسي ، فيقتله الفزع وتلاحقه اللعنة ، فيلقي به في مهاوي الجحيم .

ولقد تقمص الممثل (سلام الاعرجي) شخصية الشيخ وأضفى عليها صفة الرزانة والرصانة على الأفعال السلوكية للشخصية نفسها ، وكذا حال الممثلين (محمد حسين حبيب)(يوحنا المعمدان) الذي كان حاضراً وبنحو مباشر ، حيث أفرز تمثيله عن معايشة للشخصية ، وكذلك الممثلون أحمد أنغيمش وباسل أحمد وشيماء جواد وعلي عدنان وعلي رضا وأحمد عزيز وحيدر جواد والفنانات رغد حميد ونادية علي والحارث بن الحر ، غسان أبو ناصرية ،وجميعهم ساهموا في صياغة التكوينات الفنية الجمالية الثابتة والمتحركة على حد سواء .

ثم قدمت فرقة الملتقى المسرحية في كلية الآداب – جامعة القادسية القصيدة الممسرحة (الحر الرياحي) ثم عرضت في كلية التربية الفنية في جامعة بابل وكلية التربية في جامعة المثنى في أيار ٢٠٠٤ . وقوبل العرض بأستجابة جماعية ساحقة ، فنال رضا المتلقين ، واستحوذ على ابصارهم وأفئدتهم من فرط ما توفر عليه من مستلزمات التفوق على صعيد النص والأخراج والتمثيل ، إذ اشتغل

المعد والمخرج (شاكر عبد العظيم) وبقصد تحقيق أكبر قدر ممكن من التغاير وأضفاء شيء من الخصوصية على صعيد انتاج النص وبناء نص خطاب العرض ، فقد اشتغل على وفق رؤية فنية ذات حس تجريبي تتلخص في محورين هما : الاقتصاد أو (التقشف) على صعيد الحوار والأفعال والاحداث والعقد الدرامية الثانوية ، ومن ثم اعتماد مبدأ الاختصار ، أي اختصار الشخصيات المباشرة وغير المباشرة ، فثمة شخصيات حاضرة وأخرى غائبة ، فيما تكون بعض الشخصيات غائبة حاضرة في الآن نفسه مثل شخصية (الحسين) عليه السلام ، إذ إنها حاضرة بثقلها الفكري والمبدئي وغائبة على الصعيد الفيزيقي ، وكذا حال الشخصية الأخرى (الحر الرياحي) فهو الآخر (حاضر وغائب) وقد عنون الشاعر المؤلف عبد الرزاق عبد الواحد المسرحية باسمه ، لموقفه الحاسم في اتخاذ القرار المناسب في اللحظة الحرجة ، في ما شكل (شمر بن ذي الجوشن) النقيض المباشر للشخصيتين :(الحسين والحر) وبوجوده اكتملت أطراف المعادلة والمعركة الدرامية ، الحسين في مواجهة الشمر والحر في مواجهة الحسين ومواجهة نفسه .

وثمة صراعات ثانوية أخرى تفرعت عن الصراع الرئيس أو الجوهري ومنها : الصراع بين الشيخ والشمر وبين الشخصية المعاصرة والشمر نفسه ، وما بين الحضور والغياب ، الوضاعة والجلال ، الخير والشر ، تشكلت البنية الدائرية لهذا العرض المسرحي التجريبي بأمتياز .

ولتجسيم رؤى النص المعد عن النص الأصلي ، اشتغل المخرج شاكر عبد العظيم على إستراتيجية التحول معتمداً بذلك على المستويين (النسق البصري والنسق الصوتي) فأشبعهما بمزيد من العلامات الدالة والاشارات الموحية التي إنزاحت باتجاه الجانب الرمزي الذي أضحى علامة مهيمنة في فضاءات العرض .

وكجزء من أسلوبية المخرج ، فقد كشف العرض عن مغادرة للمفردات السينوغرافية والأدوات الأكسسوارية والعلامات المتصلة بمرجعيات تحيل المتلقي إلى واقعة الطف بنحو توثيقي مجرد ، لأنه – كما هو المخرج كريم رشيد لا ينبغي دغدغة عواطف المتلقي أو دغدغة المشاعر ، بل يحاول استثارتها ومن ثم إيقاظ ذهن المتلقي ، عند النظر إلى الحسين (ع) بوصفه رمزاً دينياً وإنسانياً جليلاً ، ومثالاً ناصعاً لكل أصحاب الحق والحرية والجمال ، وإلى الشمر بعده وضيعاً ، ولأنه راح ضحية جبن وخسة الآخر الممثل بالجموع التي أرتضت الذلة والمهانة والجبن .

وهكذا ، أكتفى المخرج ببعض الأدوات البصرية البيئية التي أعانت الممثلين في إيصال فلسفة العرض وطروحات المخرج والمؤلف معاً .

وقد أفصحت سينوغرافية العرض عن عرش خاو يوحي بالفراغ والخراب الروحي والاحباط النفسي والعزلة القاتلة لشخصية (الشمر) من جراء ما فعله بالحسين (ع) من أفعال مشينة وخسيسة .

ولقد شهدت علامات العرض المسرحي تحولات عديدة مرمزة مثل (العرش والسجن ، وقفص الحيوانات ، الرمح ...الخ)

إنّ هذا التحول العلامي في أنساق العرض الصورية قد عمقَ مساحة التأويل ، ورفد المتلقي بكم وافر من الصور الباعثة على التأمل الفلسفي ، في ما غلفت جدران المسرح بقطع النايلون والتي أوحت – بتجريدية عالية – إلى العيون الغاضبة التي تلاحق الشمر .

وهناك في ثنايا العرض المسرحي العديد من الكتل والتكوينات المشهدية المرمزة قد عززت الجانب الصوري المفترض كما ورد ذلك في مناجاة الشمر وحواراته المتخيلة مع الأطفال الذين قتلهم ومشهد الشيخ والشمر في اللحظة التي يسحبه من عنقه ككلب مسعور ، ثم يركله بقدمه .

وكذلك المشهد الذي فيه يلقى الشمر إلى العدم وتوضع على رأسه القمامة ، ومشاهد أخرى مترعة بالصوت والصورة والحركة والأيحاء ، مما يفسر لجؤ المخرج إلى استخدام تقنية الرمز كأسلوب أو مقاربة للأحداث لطرح الافكار ومعالجتها بنحو تعبيري مشفر .

وعلى قلة القطع الديكورية المستخدمة في العملية الاخراجية ، لكنها ، حفلت بمعان ودلالات متنوعة ومتعددة عززت الطابع التجريبي الذي ميز العرض المسرحي ، سواء على صعيد الاخراج أم على صعيد التمثيل ومكملات العرض الأخرى كالموسيقى التي يستهل بها العرض كمحاولة من المخرج لتأكيد مسألة الفزع والجزع اللذين يعاني منهما الشمر عبر المؤثر الموسيقي الذي ساهم في الأيحاء بطبيعة الجو النفسي والضغط على نفس وذاكرة الشمر ، ومن ثم رسم صورة حركية فيزيقية سلوكية تترجم دواخل الشخصية وتحرك سكونية المشهد للتعبير عن درامية الحدث .

لقد كان المخرج ذكياً عندما بدأ عرضه من النهاية ، فأحال المتلقي إلى الواقعة التراجيدية التأريخية ، ثم عاد بذاكرة المتلقي إلى اللحظة الحاضرة . وهذا المونتاج المسرحي ، يعد تقنية فاعلة لتحطيم عنصر الايهام المسرحي وتحقيق أكبر قدر ممكن من المعاصرة في فهم وصياغة الأحداث والشخصيات . ومن ثم معاكسة توقعات المتلقي وصدمها ، لكي يبقى وعيه النابه حاضراً ، كيّما يتابع الأحداث ويفك رموز العرض بدراية تحقيقاً للمتعة والدهشة .

ولعبة الدوران هذه ، قد ميزت العرض فجاءت بنيته دائرية وليست تقليدية أو أرسطية .

وحسناً فعل المخرج عندما تلاعب بشخصية الشمر بوصفه قاتلاً مجرماً ، فأحاله إلى صعلوك تافه ، يشحذ حتى الشتيمة ، فيلقى به في الجحيم وتلاحقه اللعنات وتغمره الشتائم بعد أن تكون سلال القمامة قد وضعت على رأسه ، للأشارة إلى عفونة عقله وضحالة تفكيره ، مما قاده ذلك ، إلى نهايته المخزية ، حيث مزبلة التاريخ ، كأشارة دالة وواضحة على النتيجة الحتمية لكل الطغاة المخدوعين .

إنّ المخرج شاكر عبد العظيم ، قد أعد النص على وفق كيفية حافظت على فكرته الرئيسة ، على الرغم من قلة الشخصيات والتجربة البكر للممثلين الهواة الذين ما شاب لعبهم التمثيلي إلا بعض الهفوات كالأخطاء اللغوية التي مني بها الممثل (سمير البغدادي) وبعض الحركات والوقفات غير المستحبة لدى الممثل (يعقوب العصامي) لكنهم هواة وقد أعطوا ما بوسعهم من طاقة فنية وتعبيرية فترجموا بذلك الافكار إلى مشاهد مسرحية مستوفية لشرطها الجمالي .

أما الممثل (شاكر عبد العظيم) الذي هو المعد والمخرج نفسه ، فقد حرص في أدائه على إظهار قيمة اللفظ عبر أداء منضبط ومشحون بطاقة إنفعالية واضحة ، أضفت عليه صفة الرزانة في المشهد والعقلانية في الأداء ، في منأى عن القولبة أو الأيحاء الزائف .

ويذكر ، أنّ توظيف بعض المقاطع الشعرية للشاعر (موفق محمد) قد أضاف إلى العرض المسرحي قيمة شعرية رائعة عمقت شعرية وشاعرية النص والعرض ، لما انطوت عليه تلك المقاطع من صور ضاجة بالمعاني والمعاني الشعرية ، فضلاً عن كونها قد توافقت مع طبيعة الحدث ، فجاءت ضمن سياق نص العرض ، بل عدت من المناطق القوية في تراتبية خطاب العرض المسرحي بمشاهده المتلاحقة .

الخلاصة

نخلص مما تقدم : إنّ ثمة علاقة قربى بين المسرح والشعر منذ آماد طويلة ، وإذا ما تقوضت تلك العلاقة أو الرابطة بين الاثنين ، فما زالت حاجة المتلقي والضرورة الدرامية تستوجب عقد هذا التلاحم بين الحقول أو الأجناس الأدبية والفنية ، تأكيداً للحقيقة التي تقر : أن المسرح أبو الفنون ويستند إلى فلسفة مركبة جامعة ، تنفتح على البنى المجاورة للخطاب المسرحي من أجل تقديم خطاب مسرحي شامل يفيد من الأنساق الأدبية والفنية ما يعزز العنصر الجمالي والفكري والفلسفي في خطاب العرض المسرحي ، الذي ينبغي أن يكون جميلاً ومؤثراً .

ويمثل الشعر أبرز الروافد التي تضاعف جمالية وشعرية الفن المسرحي ، لما يتوفر عليه من عناصر فنية تسهم إلى حد كبير في أضفاء صفتي الجمال والشاعرية على النص والعرض المسرحي على حد سواء .

ولذلك ، فإن إعداد القصيدة الشعرية إلى المسرح ، سيمنح الفن المسرحي قدرة في التأثير على ذائقة المتلقي ، مما تتحقق الاستجابة العاطفية والوجدانية والجمالية بين المتلقي الذي يمثل غاية المسرح وبين العرض المسرحي الذي يمثل وسيلة أدبية وفنية تصب في صالح تلك الغاية ، لكن ليست كل القصائد تصلح للعرض المسرحي ، إلا تلك التي تتوفر على ممكنات المسرح .

المصادر

(١).محمد فرحان ، فن المسرح ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) ص٧١١ .
(٢).المصدر السابق نفسه ، ص١٢ – ١٣ .
(٣).د. أحمد عثمان ، الشعر الإغريقي ، تراثاً إنسانياً عالمياً (الكوين : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٤) ص١٠٠ .
(٤).عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري ، (بغداد : الموسوعة الصغيرة ، العدد ٤٩ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٩) ص٣ .
(٥).المصدر نفسه ، ص٤ .
(٦).المصدر نفسه ، ص٢٠ .
(٧).مار جوري بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢) ، ص٢١٥ .
(٨).رونالد بيكوك ، الشاعر في المسرح ، ترجمة ممدوح عدوان (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨) ص١٥ .
(٩).د. جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي (الجمهورية العراقية : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٣) ص١١ .
(١٠). المصدر نفسه ، ص١٣ .
(١١). عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري المصدر السابق نفسه ، ص٨٧ .
(١٢). نسيم مجلي ، قضايا الإبداع والنقد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية ، ٤١٣ ، ١٩٨٦) ص٢٩ .
(١٣). وليم شكسبير ، هاملت ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (بغداد دار المأمون ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦) ص٩٣.
(١٤). وليم شكسبير ، الملك لير ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (بغداد ، دار المأمون ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٦) ص٧٦ – ٧٧ .
(١٥). عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري ، المصدر السابق نفسه ، ص٤٣ .
(١٦). رفعت سلام ، المسرح الشعري العربي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦) ص٩٣ .
(١٧). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، تقديم جبرا إبراهيم جبرا ، ط٤ . دمشق ، ٢٠٠٨ ، ص٢١ .
(١٨). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٢٣ .
(١٩). د. غسان غنيم ، وقائع الندوة النقدية التكريمية للمبدع الشاعر العربي الكبير عبد الرزاق عبد الواحد(دمشق: وزارة الثقافة ، ٢٠٠٩) ص٢٣٠ .
(٢٠). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٢٦ .
(٢١). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٢٢ .
(٢٢). ينظر : عبد الحسين صكر من بحوث الندوة النقدية في أعلاه ، المصدر السابق ، ص٨١ .
(٢٣). د. عبد الواحد لؤلؤة ، المصدر السابق نفسه ، من بحوث الندوة النقدية في أعلاه ، ص٢١٢ – ٢١٣ .
(٢٤). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٢٧ .
(٢٥). جبرا إبراهيم جبرا ، المصدر السابق نفسه ، ص٩ .
(٢٦). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٦٧ .
(٢٧). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٦٩ .
(٢٨). د. باسم الأعسم ، مقاربات في الخطاب المسرحي (دمشق : دار الينابيع ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠) ص٣٥.
(٢٩). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٧٣ – ص٧٤ .

(٣٠). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٦٩ .
(٣١). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٧٩ .
(٣٢). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٨٩ .
(٣٣). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٩٢ .
(٣٤). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٩٩ .
(٣٥). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص٩٧ – ص٩٨ .
(٣٦). د. عزة شبل محمد . علم لغة النص (القاهرة : مكتبة الآداب ، ط١ ، ٢٠٠٧) ص٢٨ .
(٣٧). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص١٠٦ .
(٣٨). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص١٥٠ .
(٣٩). جبرا إبراهيم جبرا ، مقدمة مسرحية الحر الرياحي ، ص١٦ .
(٤٠). عبد الرزاق عبد الواحد ، الحر الرياحي ، المصدر السابق ، ص١٥٣ – ص١٥٤ .

Abstract

Finally , we can Summarize the previous speeh that there is firm relation between the theatre and poetry since a long time.

If that relation is collapsed ,the Addressee's need and the dramatic necessary require create connection between the literary and artistic types in order to affirm the truth which indicate that the theatre is the father of arts leans on universal composition philosophy and it opens on the neighboring structures of the theatrical discourse for the sake of the benefit from the literary and artistic systems to promote philosophical , intellectual and aesthetic elements in the discourse of performance which must be attractive and effective .

The poetry considers one of the prominent tributary which doubles the aesthetic and poetic of theatrical art , because it includes many artistic elements participate by giving the aesthetics and poetic to the text and performance all the same .

The preparation of the poetic poem for drama will give the performance ability in effect on the addressee and it will realize emotional and aesthetic response between addressee , who is the main aim of drama and the performance which represent artistic and literary way pours in utility of that purpose .

We must mention here that not all poem , are fitting for performance , just those have elements of theatricality .

مجلة القادسية للعلوم الانسانية
منبر للاعلان العلمي
للمراسلات والمعلومات
جامعة القادسية / كلية الآداب
الديوانية – العراق
ص.ب : ١٨١٢