الصراع وأثره الإيقاعي
في المسرحية الشعرية
(الحر الرياحي أنموذجاً)

الدكتور
ضياء راضي الثامري
كلية الآداب – جامعة البصرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل :

يتميز الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية و الموسيقية ، وإذا ما كان الإيقاع في القصيدة ذا أهمية كبيرة ، فان الإيقاع في المسرحية الشعرية يكون ذا أهمية أكبر بسبب أن القصيدة قد تأخذ مساراً عاطفياً واحداً ، في حين إن المسرحية تقوم أساساً على صراع العاطفة الداخلي ، أو صراعاتها مع الخارج إذ إن (الصراع بين العواطف صراعٌ فطريٌ طبيعيٌ، وهو يتأتى من أن العواطف في نشأتها تحمل بين طياتها نوعاً من الجدلية ، والتضاد بحيث اجتماع الضدين فيها شيء فطري طبيعي أيضا، هذا الصراع الفطري الطبيعي يتجلى على صفحة الشعور في المعاناة الداخلية، بين الشخص، ونفسه، أو في المكابدة للظروف، وبالتالي التلاؤم مع الحياة والمجتمع)(١)، وان تنوع الصراع يؤدي بالنتيجة إلى تنوع الثيمات التي تلامسها العاطفة ، سواء كانت في الداخل ، أو الخارج ، وهذا التنوع يؤدي إلى تنوع الإيقاع ، الذي هو سمة النفس ، وسمة الحياة ، إذ أن لكل حالةٍ إيقاعُها .

وإنما يتجلى هذا الأمر بوضوح في النص المسرحي الشعري ، لأن المسرحية تقوم على صراع أفكار الشخصيات ، ولكل مستوى فكري وعاطفي إيقاعه الخاص ، ثم ان المسرحية الشعرية تمتلك خواص إيقاع الشعر ، وبالتالي كان للإيقاع في هذا النوع من المسرحيات أهمية خاصة ، مضافة على تلك المسرحيات التي تكتب نثراً ، إنها تجمع بين إيقاع الشعر ، وإيقاع الصراع ، إنْ صحَّ التعبير ، في حين ان المسرحية النثرية تقتصر على إيقاع الصراع . لأن لغة الشعر لغةً متفجرةً إيقاعياً .

ولذلك أردنا في هذه المحاولة الكشف عن علاقة الإيقاع بالصراع في المسرحية الشعرية – حصراً . فاقترحنا عنوان محاولتنا بالشكل التالي : **(الصراع وأثره الإيقاعي في المسرحية الشعرية)** ، وقد أخذنا مسرحية **(الحر الرياحي)** أنموذجاً تطبيقياً لهذا الموضوع .

أما لماذا الحر الرياحي ؟ فإننا نرى أن مسرحية (الحر الرياحي) التي كتبها الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد تتميز بطبيعة الصراع الذي يتفجر من داخل الشخصيات بالدرجة الأولى، وان كان عنوانها يشيء بواقعة تاريخية ، بسبب ارتباط اسم الحر الرياحي، بواقعة كربلاء. إلا ان المسرحية تقوم أساساً على درجة عالية من الصراع العاطفي الداخلي، وليس على الصراع الخارجي الناشئ من صراع الشخصية مع الآخر، إنها تعتمد التحول النفسي إيقاعا ملازماً لبنائها المسرحي، إذ أن لكل تحول من تحولات الشخصية إيقاعه الذي يكون نابضاً من الموقف الذي تكون فيه تلك الشخصية، إضافة على ذلك فإن المسرحية مكتوبة بلغة الشعر، وروحه، وإيقاعه، حيث لانعدم وجود قصائد ذات رونق خاص ضمن حوارات المسرحية .

فالشاعر عبد الرزاق عبد الواحد شاعر تمكن من أدواته الشعرية ، ووظفها توظيفاً جيداً في هذه المسرحية التي اختار موضوعها بدقة ، وعناية ، ولعله وجد لغة الشعر وإيقاعه يتناسبان تماماً مع ذلك الموضوع . لأنهما أفصح في التعبير عن ذلك التدفق الانفعالي الكبير المتراوح إيقاعيا بين الصعود والهبوط ! بين السكون والانفجار . على إن ذلك لا يعني ان الشاعر كتب قصائد درامية هي اقرب إلى الغنائية منها إلى المسرح ، بل انه كتب مسرحية بلغة الشعر وإيقاعه .

ثم ان هذه المسرحية لم تكتب حسب نظام الشطرين والقافية الواحدة ، مثل معظم المسرحيات الشعرية العربية ، بل جاءت مرسلة ، وبالتالي كانت اقرب إلى روح المسرحية منها إلى روح الشعر ، مع احتفاظها بخواص إيقاعية جمعت بين موسيقى الشعر ، وإيقاع الصراع الدرامي ، إنها مزجٌ متناسقٌ بين الشعر ، والمسرح في إطاره الدرامي (٢) .

المبحث الأول :

- مسار الصراع في مسرحية الحر الرياحي :

يتأسس الصراع الدرامي في مسرحية الحر الرياحي على التصعيد النفسي الذي تكابده الشخصية على وفق آلية تعبيرية واضحة . إذ ان التصاعد الدرامي يتم بالدرجة الأساس من الانفعال العاطفي الداخلي للشخصية ، وليس من الخارج ، وان كان هذا الخارج مولّداً للتصاعد ، وبذلك فأن الحوار المسرحي هنا كان وسيلة لكشف الداخل العاطفي للشخصية ، حتى إن العديد من المشاهد يكاد يكون (تداعيات) ، أشبه بالمنولوج المسرحي ، يتداخل مع الحوار (الديالوج) ، إلا إن الأخير لا يغير من طبيعة الأول الأساسية . وبخاصة عندما يستخدم الشاعر الأصوات الموازية لأصوات الشخصية ، مثل (هاجس الحر ، هاجس الشمر) ، مع ان استخدامها كان لمسالة درامية ، غير إنها أصوات تتماهى مع صوت الشخصية ، لتصنع حواراً واحداً ، ذا إنسيابية إيقاعية تناوبية بوضوح ومنذ بداية المسرحية :

الهاجس :

إنها لحظة الصمت

فلتختصر كلماتك أنفسها

تتراجع ؟

أم تقتل الآن ؟

أي طريقيك أوضح ؟

عقرب تضرب الليل بين ضلوعك

مأكولة الظهر

ان تنتشر

تفقدك خيلك الآن حتى حوافرها

السيوف

لا تفلسف في رهج الموت أفعالها

كلمة لانتظار الرجال

تحدد مواقعها

الحر : هاهي الشمس تنهض

والناس تنهض

والكلمات القليلة تنهض

تنهض أحرفها كالعماليق عمياء مجنونةً

تتخبط بين حناياك

أيُّ الطريقين أوضح ؟

الهاجس : كان لسيفك رأي هو الحدُّ

حد هو الرأيُ

أصبح رأيك والسيف حدّين

رطوبة أدناهما تلمس الآن رأسك ياحر

الحر : وَيّ .. ! لو أن هواجسك الآن مسموعةٌ (٣)

إن الهاجس هنا هو القرين الملازم لداخل الشخصية غير انه يساهم بتصعيد الفعل النفسي للشخصية .

تنتمي مسرحية الحر الرياحي من حيث موضوعها إلى ما يسمى بالمسرحية التاريخية ، كونها تغرف من التاريخ مصدر الفعل ، وتنطلق منه في إنتاج دلالاتها . غير إن ميزة الحر الرياحي إنها لم تقف عند الواقعة بصفتها حدثاً واقعاً ، لغرض نقله مسرحياً ، بل إنها اختارت من هذه الواقعة ما يصلح للإنتاج الدلالي الدائم . وربما أنتجت هذه المسرحية دلالات جديدة ، إلا إن تلك الدلالات في النهاية أصبحت أكثر أهمية من الواقعة الفعلية ، باعتبارها حدثاً مسرحياً ، بمعنى إن فعل الاتصال هنا يتجه نحو الواقع التاريخي بصفته المستمرة ، وليس إلى الوقائع التاريخية ، حيث إن مصدر الفعل هو الرؤية الخاصة للواقع التاريخي ، مما أنتج معادلاً معاصراً للتاريخ ، ولكن ليس مطابقاً له (٤) . وبهذه النتيجة يمكن أنْ نُخْرج الحرَّ الرياحي من إطار التاريخية . ونضعها في إطار المعاصرة كونها مسرحية مفسرة للتاريخ فنياً ، و دلالياً ، من خلال استنطاق الدلالة الفعلية المؤثرة . غير الظاهرة في الواقع التاريخي . وهذا الاستنطاق قد يبوح بأشياء عصية على التوصيل في سياق الواقعة نفسها ، وبالتالي إظهارها ضمن واقع فني يخلق واقعة فنية موازية للواقعة التاريخية ، وللتدليل على ذلك يمكن أن ننظر إلى تسلسل الحدث ونموه في وقت واحد ، فالتسلسل يأتي ضمن منطق الواقعة التاريخية ، أي إن الشاعر يبدأ مشاهده بفعل داخلي سابق للحدث التاريخي المنظور ، حيث ان الصراع الذي تقاسيه شخصيةُ الحرِّ يدخل ضمن إطار الواقعة التاريخية من حيث الترتيب ، لأنَّ هذا الصراع هو الذي ولَّدَ لحظةَ الإنقلاب التالية ، تلك اللحظة التي غيرت أحداث الواقعة في المابعد ، وكذلك التفاعلات الداخلية لشخصية الشمر ، فإنها لاحقة للواقعة التاريخية فعلياً .

وبالتالي يبدو منطق التاريخ في هذه المسرحية في التسلسل ، أما من حيث الفعل ، والواقع الفني فإنها شيءٌ آخر ، وان كان العنوان يشي بمفارقة نصية بينه وبين المتن ، عندما يكون المتن معاصراً ، والعنوان دالة منطقية من دالات التاريخ ، وبالتالي فان العنوان لا يشي بحقيقة الفعل فنياً ، إنَّ هذه المفارقة بين العنوان والمتن يمكن أن تمثل صدمة على مستوى التلقي ، عندما يكتشف المتلقي الصفة المعاصرة للمسرحية ، وان حقيقة الفعل قائمة على استثمار التفاعلات الداخلية لشخصية الشمر بعد الواقعة ، لأنها

تفاعلات غير منتهية ، في حين إن تفاعلات شخصية الحر منتهية بلحظة الانقلاب ، والتحول في الموقف ، وبمعنى آخر انه لا يمكن استثمار أي مستوى دلالي آخر من الصراع النفسي في شخصية الحر ، غير تلك المستويات التي أنتجها النص المسرحي ، ونعني بذلك الدلالة السامية في لحظة الانقلاب ، إن دلالته تتيح متسعاً تأويلياً للاستكشاف الجديد ، اذ إن نقطة التحول تكون بمثابة كف عن إنتاج الدلالات الجديدة ، عندما يكتفي فعل التحول بدلالته القارة ، والمغايرة لجميع دلالات الصراع في شخصية الشمر . ولذلك يعلن الحر في نهاية الفصل الأول :

الحر : لا لن تكون سُلَّماً يا حرّ
لن تقطع رأس المعمدان مرة أخرى
ولن تعلّق المسيح
.....
لم اعد سلماً
حاصرتني العيون بأوجاعها
والزمان الجريح
والآن ياحُسين
هامة هذي الشمس
أدنى إلى سيفي من رأسك ! (٥)

فنرى تداخل دلالات الأفعال المشابهة تاريخياً في دلالة كبرى واحدة ، (لا لن أكون سُلَّماً) بعد أن يكون الحر قد عرض منذ البداية انه مدفوع لا برغبته ، بل برغبة الآخر الذي لا حول له أمامه ، فكان التشبيه بليغاً عندما قال الحر مخاطباً قواد جيشه :

الحرُّ : ولكنني مثلكم
كلب صيد سيلهث خلف الفريسة
ينشب أنيابه في مقاتلها
ويعود بها كلبُ صيد ! سيِّدهُ (٦)

ان لحظة الانقلاب تولد في هذه اللحظة التي يعي فيها الحر نفسه ويمتلك إرادته بعدها ، ليكون تحوله دالَّة سامية ، تمتلك الزمان بسطوة المدلول . في حين ان شخصية الشمر لم تستثمر اللحظة الحاسمة التي استثمرتها شخصية الحر ، فجاء الفعل متضاداً لوقوعه في أقصى طرفي الواقعة ، فعندما ينتهي فعل شخصية الحر ، وتبدأ دلالاته بالاشتغال الزماني ، تبدأ تفاعلات شخصية الشمر تضاداتها مع الدلالات القارة لفعل شخصية الحر .

إن مسار الصراع الذي ترسمه شخصية الحر الرياحي يتجه مثل الواقعة نحو الاستكشاف الذي (هو التغير من حالة الجهل إلى حالة العلم) (٧) . ولكن بمجرد حلول الواقعة يتوقف الصراع داخل الشخصية ، ولذلك نراها تنطفيء فنياً ، و درامياً ، ولم تعد بعد ذلك قادرة على الايحاء الدلالي . أما شخصية الشمر وهي الشخصية الرئيسة ، كونها تحمل في طياتها حقيقة الصراع ، بين الخير والشر ، عبر ما تمثله من تضاد حاد مع شخصية الحر ، وتمثله في نفسها ، فهي شخصية مركبة الدلالة ، وبذلك فإن قابليتها الدلالية أكثر سعةً من شخصيَّة الحرِّ ، ولذلك نجد ان الشاعر كان واعياً لأهمية هذه الشخصية في إدارة الصراع ، عندما أردفها بصوت الهاجس ، وصوت الشمر في أحداث الطفِّ ، ليبقي على مستوى الفعل واستمراريته من جانب ، ومن جانب آخر يساعد على تأجج الصراع بمنطق درامي يقوم على الصراع الداخلي ، وهو نوع من الصراع تقوم عليه المسرحية الواقعية الحديثة ، ويتمثل هذا الصراع عادة بين عاطفتين ، كما هي عند الشمر ، أو بين عاطفة ومثل أعلى على النحو الذي نجده بين الشمر والحر ، أو بين فكرة وفكرة (٨) . فأهمية شخصية الشمر تأتي من عملية جمع هذه المسارات من الصراع الداخلي ، ويلعب (الصوت والهاجس) دوراً رئيساً في كشف مستويات هذا الصراع :-

الهاجس : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

الصوت : أئمةٌ

جميعهُم أئمةٌ

بعد غدٍ سيُثْقلون الأرض بالتقوى

الهاجس : لكنهم أطفال

ما ذنبهم ؟

الصوت : ما ذنبهم ؟ ؟

أتراني أقطرّ هذه المرارة

أعصرها من حناجرهم

بطراً ؟

.....

الشمر : أفزُّ جميعي عيوناً

ولكنني مكرهٌ

لو إن اختفاءك مرتهن بالعمى

لانشبت هذه الأظافر في محجري

إلى أن يسيلَ بياضُهُما كلُّه في يدي

ولكنني مكرهٌ

مكرهٌ

وأحملقُ فيكِ

مكرهٌ

والاحقُّ لونكِ

لا ..

أنه هو

حتى دمي فرّ

لكن لونك ظل يلاحقني (٩)

ان شكل الصراع الذي أظهرته المسرحية في شخصية الشمر ، يساهم في إعادة رسم ملامح تلك الشخصية التاريخية . أعني ملامحها القارة في الوعي الجمعي ، إذ ينجح النصُّ في رسم صورة أُخرى تتجاوزُ شكل النفور من تلك الشخصية ، إلى محاولة سبر غورها ، وقراءة تفكيرها ، باعتبارها أنموذجاً بشرياً ذا ديمومة زمانية ، إذ انه أنموذجٌ متكررٌ في الزمان والمكان ، وبالتالي فإن الكشف عن إرهاصاته ، وبواطنه ، يكون أجدى

من مجرد الوقوف الخارجي عند فعل الشخصية ، أو الأنموذج ، إن فعل التطهير الذي تحدثه شخصية الشمر باعتبارها شخصية تراجيدية لا يأتي من فعلها ، بل من إرهاصاتها الواقعة بعد ارتكاب الإثم . وإن نجاح المسرحية في الكشف عن إرهاصات الشخصية أدى إلى خلقِ نوعٍ من الصراع الخفيِّ ، والمهم في الوقت نفسه ، فإذا كان الشمر (لا يخاف بالمعنى البشري المألوف ، بالضبط كما كان مكبث لا يخاف وقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل .... (فإنَّ) واقع الأمر هو إن الخوف بالذات هو الذي ينهشه من الداخل ، ذلك الخوف العميق ، الخوف الضميري) (١٠) .

لقد تطلب نوع الصراع في الحر الرياحي أنْ تكون الشخصيةُ محوريةً ، ويتم تقديمها من الداخل ، عبر عملية استنطاق عميق للدلالة ، ومحاولة سبر أغوار هذا الداخل الواعي وتشكيله في نسق درامي مع منطق الواقعة التاريخية . وبالتالي يمكن أن نسمي تلك الواقعة بـ (واقعة الوعي) بنوعيه الداخلي والخارجي ، حيث إن شخصية الحر تمتلك وعياً كاملاً بالأبعاد الخارجية المسببة للواقعة ، والناتجة عنها ، كما إنها في الوقت نفسه على وعي كبير بالداخل . وكذلك شخصية الشمر بتحولاتها الداخلية تدلل على امتلاك ذلك الوعي الذي يحول مسار تلك التحولات باتجاهٍ آخر لتكون بنية الصراع بنية وعي . فالحر الرياحي (اذ يضع نفسه بين ما يتطلبه الواقع والظرف المفروض عليه ، وبين ما يتطلبه الحس بالحق والتوحد مع ما هو إنساني ... فهو مجابه بالخيار بين إنسانيته ، وبين انسجامه مع ظرفه وواقعه ، وهو يعلم انه باختياره انسانيتَه ، ووضع نفسه بجانب الضعيف يجابه الموت المحقق ، ومع ذلك يختار تحقيق إنسانيته بمعانقته الموت)(١١) . أما شخصية الشمر فإنها توضع في الطرف الآخر من الوعي (لأنَّ إقدامه على الجريمة الوحشية لا يخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيالٍ يقظٍ يبقي على حسه برعب ما اقترف)(١٢) :

سهيلٌ : إتقِ اللهَ في نفسك الآن
عندك ضيف تشاغل به
الشمر : كنت أحوج أن أتقي اللهَ في هذه النفس
ساعتها ياسهيل

كنت أحوج أن أتقي اللهَ ساعتها
غير إني كابرت
لا ..
لم يكُ الكبر
أذكره
كنت أنضح بالخوف
حتى لقد كان في وسع خوفي أن
يذبح الأرض أجمعها .... (١٣)

ان الخوف الذي ينهش شخصية الشمر من الداخل ، و الذي يشكل مسار الصراع بعد الواقعة يدلل على نوع متقدم من الوعي ، ومن جانب آخر فإن استثمار هذا الفعل تحول بشخصية الشمر إلى نوع آخر عندما منحها النص شكل سقطة البطل التراجيدي ، حتى إنها داخل النص كشخصية فنية تثير الشفقة من هول ما تعانيه ، وتكابده من صراع فهي نفسها تكشف عن العقاب الذي يحل بها ، بل إنها تعاقب نفسها . وان ميزة استثمار هذا الصراع خلق شخصيه مقابلة لشخصية الشمر الفعلي الأمر الذي يخلق في ذاكرة المتلقي نوعاً من المقارنة الدائمة ، وبالتالي استمرار فعل المأساة في ذهن المتلقي ، بفعل قوة التأثير العاطفي الذي يحدثه الصراع ، وهنا يمكن القول إن أحد أسرار نجاح هذا النص هو استمرار الفعل الدرامي متجدداً في وعي المتلقي بفعل الواقعة الفعلية ، والتعاطف معها ، ومن جانب آخر نجاح النص في الكشف عن تداعيات يريدها المتعاطف مع الواقعة ، إذ إن نوعية العقاب الذي ينزل بشخصية الشمر ، هو استمرار للتعاطف مع الواقعة بجانبها المميَّز ، وبالتالي خلق نوع من التطهير السامي من أي شكل من أشكال الشرِّ التي تثيرها شخصية الشمر . على المستوى النصي يبدو ان انتباه الشاعر لهذه السمة كان وراء قيام فصل ثالث ، لم يضف إلى فنيَّةِ المسرحيَّة وفعلها شيئاً ، وإنما جاء بمثابة استمرار لنوع الفعل بأشكال أخرى ، وبالتالي يمكن أن تتوحد المسميات مع بعضها وتتماهى ، وتتجه اتجاهاً واحداً .

نتيجة لما سبق يمكن القول ان (الحر الرياحي) لا تنتمي إلى ما يسمى بـ (المسرحية التاريخية) بقدر ما هي مسرحية معاصرة ، لأنها مسرحية فعل أو صراع يحمل دلالات مستمرة ، وبالتالي فهي معاصرة ، فلا يمكن مثلاً أن نضع هذه المسرحية بجانب مسرحيتي (الحسين ثائراً) و (الحسين شهيداً) لعبد الرحمن الشرقاوي ، وإن انطلقتْ من المنطلق التاريخي نفسه .

حيث ان هاتين المسرحيتين من أشد المسرحيات التاريخية (إلتزاماً بالملامح التراثية ... فلم تدع شهرة الشخصية الأساسيَّة في المسرحيتين وقدرتها فرصة للشاعر لتصرف كبير في الأحداث)(١٤) .

اما الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فقد كان واعياً لخطورة هذا المزلق ، عندما يتعامل مع الشخصية المقدسة مباشرة ، ولذلك عمد إلى أهم ما هو كامنٌ من دلالات في تفاصيل الواقعة ، وفي نفس الوقت يتيحُ مجالاً للتصرف فيه ، مع إنه كان جريئاً في التعامل مع أحد أطراف الواقعة ، ونعني شخصية الشمر التي ربما بدت مغلقةً بدلالاتها بفعل ما تراكم في الوعي الجمعي تجاه هذه الشخصية من حقد وسوداوية ، إلا إنه تمكَّن من خلال استثمار المعطيات الدلالية لهذه الشخصية من إضفاء دلالات أوسع ، وقدسيةٍ أكبر على الشخصية الرئيسة في الواقعة ، عندما أظهر الجانب الآخر المغاير ، كما إنه أخرج هذه الشخصية – الشمر – من دائرتها المغلقة ، ووضعها مقابلاً لشخصيَّةِ الحرِّ التي تمثل بدلالاتها ، وتحولاتها كلَّ قيمِ الخيرِ المُطلق القارة في شخصية بطل الواقعة المقدسة :

مالك : ياشمر إهدأ ، أجننت تطارد أشباحاً

الشمر : أُطاردها ، أنا محض فريستها يامالك

مالك : بل صانعها ياشمر ،ومكسبها حولاً لا تملكه

ها نحن من حولك لانرى ولا نسمع

الشمر : وهل رأيت أو سمعت أنت شيئاً قبل يامالك

أن شئت أن تسمع يامالك فابحث عن حسين آخر واذبحه ، ثم انظر الى

يديك (١٥)

فاذا كانت المسرحيات الأخرى التى استلهمت واقعة الطفِّ ، مسرحيات تاريخية ، فإن الحُرَّ الرياحي ، مسرحيةُ بطلٍ تراجيدي ، ومسرحية وعي يخلق ذلك البطل التراجيدي ، والمفارقة هنا ، إن البطل في المسرحيات الأخرى تصنعه الواقعة التاريخية، في حين أن البطل التراجيدي في الحر الرياحي يصنعه الوعي، والموقف وهو من الدلالات المستمرة من الواقعة التاريخية.

نخلص من كل ما سبق الى ان الصراع في الحر الرياحي صراع داخلي (نفسي) وليس صراعاً خارجياً، بمعنى أنَّ الموقف هنا ينشأ باتجاهين ، الأول يتمثل في خصوصية الفعل نفسه كونه يقف مغايراً نفسياً ، يصعد ، ويهبط دون الالتفات للمغاير الآخر ، وان كان طابع المفارقة واضح هنا . اما الاتجاه الثاني فهو انحراف المغايرين عن بعضهما في نقطة (الاستكشاف) . فقد سار الفعلان متوازيين حتى وصلا إلى لحظة (الاستكشاف) هذه، فانحرفا عن بعضها، بل تقاطعا. وصار كلٌ منهما مغايراً للآخر. وهذه المغايرة أعطت شكل الدائرة الكبرى للصراع داخل هذا النص المسرحي، وبمعنى آخر، إن الصراع الدرامي يمثل في مجموعه دوائر تكبر إلى الخارج لتكون الدائرة الكبرى هي دائرة الصراع الأزليِّ بين الخير المطلق، والشر، بين القيم السامية والانحراف عن تلك القيم، وهذه ميزة النص المأساوي في المسرح.

المبحث الثاني :

- الإيقاع . مدخل عام

تعددت آراءُ الباحثين في تعريف الإيقاع الشعري، فمنهم من ينطلق من العروض ويعدُّه الشكلَ الإيقاعيَ في الشعر، ومنهم من يتعدى ذلك إلى دراسة الأنساق البنائية وما فيها من تناظر ومخالفة، وهناك من يقصر الإيقاع على هذه الأنساق دون النظر إلى الشكل الموسيقي، وخاصة عند دراسة قصيدة النثر، ومن الباحثين من يرى إن الإيقاع

ينحصرُ في المستوى الصوتي دون أي اعتبار للخاصية الكميَّة للصوت المتمثلة في العروض، ومع تطور النظرية النقدية الحديثة، وانفتاح الجنس الأدبي على بعضه، صار الإيقاعُ عنواناً لدراسة مختلف الأجناس الشعرية منها وغير الشعرية، وعلى أية حالة فإنَّ هذا الأمر لا يعد تشتُتاً بقدر ما يمثل التفاتاً مهمّاً نحو سمة الإيقاع الذي لا يخلو منه أي نصٍ مهما كان تجنيسُهُ وتوصيفُهُ .

والاهتمام بموضوع الإيقاع ليس وليدُ العصرِ الحاضر ، بل إنه يعود إلى المحاولات الأولى التي اتجهت إلى تأسيس النظرية الأدبية ، فهذا أرسطو يرى (إن الشعر ولَّدَهُ سببان ، وان ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية ، فإنَّ المحاكاة أمرٌ فطريٌ موجودٌ للناس ومنذ الصغر ... وإذا كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعاً إلى الطبيعة ، وكذا وجود الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً قليلاً حتى ولّدوا الشعر من الأحاديث المرتجلة)(١٦) .

ولقد ميَّز أرسطو بين الوزن والإيقاع بقوله (وكذا وجود الإيقاع والوزن) بمعنى إنّ كلاً منهما شيء مستقلٌ عن الآخر بخصائصه ، كما انه وجد أن الشعر إنما نشأ من هذين العنصرين ، ولولاهما لظلَّ ارتجالاً ، ويحدد أرسطو ماهية كلٍّ من هذين العنصرين بقوله: (الإيقاع والوزن – مثلاً – يستعملان وحدهما في الصَفْر في الناي ، وصنعة الضرب على القيثار ، والوزن وحده يغير إيقاع يستخدم في الرقص، فإنَّ الرقصَ أيضاً يحاكي الخلقَ والانفعال بواسطة الأوزان الحركية)(١٧)، فالتمييز يقوم على ان الوزن ذو خاصية حركية في حين إن الإيقاع ذو خاصية صوتية ، وقد يأخذ شكلاً مستقراً ، أو درجةً واحدة ، وهو بذلك يمتلك خصائصه بينما الوزن لا يمتلك خصائصه إلاّ عبر التنوع الحركي ، وعندما نعود إلى تعريف المأساة عند أرسطو نجد التميز واضحاً ، وذلك بقوله إنها : (محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام ممتع ... وأعنى بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعا وغناءً)(١٨) ، ومن كلام أرسطو هذا نستدل على إمكانية اجتماع الوزن والإيقاع في نسق تعبيري واحد ، وبالتالي إمكانية انسحاب تأثيرهما المتبادل على بعضهما والخروج بشكل رئيسي ، ذلك الشكل الذي انتبه إليه المحدثون ، وأعني الإيقاع العام للعمل المسرحي وغيره . وعند النظر إلى الشعر باعتباره نسقاً تعبيرياً خاصاً يمكن أن نفهم أنَّ الإيقاع يمثل(حركة الأصوات الداخلية

التي لا تعتمد على تقطيعات البحور والتفاعيل ، وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج)(١٩) ، لأنَّ الشعرَ بنيةٌ إيقاعية خاصة ، فهي بنية تخص الشاعر بعينه دون سواه ، لأنها تكون بمثابة صورة منتظمة للحالة الشعورية المشوشة التي في نفسه ، إنها صورةٌ منسقةٌ تنسيقاً يمكن الآخرين من تنظيم انفعالاتهم المشوشة وفقاً لنسقها (٢٠) ، إذ لا يمكن في أي حال من الأحوال أن نعزل الكلمة عن التفكير (لأنها أحد أشكال ظواهر التفكير ، كما إنها تحمل شحنات عاطفية وأحاسيس إنفعالية ، ففي محتوى الفن ينصهر التفكير والمشاعر والأفكار ، والانفعالات وتفاعل الفنان ومزاجه الشخصي)(٢١) .

والإيقاع هنا هو نتيجة (تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر)(٢٢) . لأنَّ الشعرَ لا يعدو كونه تعبيراً وجدانياً عن الحياة بالكلام يتحقق فيه الإيقاع بنوع خاص ، وهذا الإيقاع لا يكون عادة في النثر إذ إن الألفاظ في الشعر توضع في نسق موسيقي خاص يكسبها قدرة على الإيحاء والتأثير (٢٣) .

ومن خلال ما سبق يمكن أن نمتلك تعريفاً للإيقاع الشعري ، وهو ما يظهر من حركات النفس وتموجاتها بواسطة الأثر الكتابي ، ويدخل في ذلك نوع التفعيلة العروضية ، لأنها لا تقوم إلا إذا توافقت مع ما في النفس من انفعال ، حيث إنها تتساوق مع انفعالاتها وان كانت موجودة في الخارج ، أي سابقة للنص بالوجود ، غير ان تمثلها في النص الشعري يعني ذلك التساوق ، فهي تمثيل لحالة دفق شعوري ينتاب الشاعر لحظة الكتابة . ولهذا السبب يمكن أن نعزو تنامي الفاعلية الشعرية وازدهارها عند العرب في زمن (غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري)(٢٤) إذ إن الخاصية الإيقاعية تأتي من الحس المعجز بحركة الإيقاع . ولهذا السبب أيضاً يوجد من يُعرِّفُ الإيقاع بأنه (مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة في المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة)(٢٥) . أو إنه كل ما في القصيدة من خصائص صوتية ذات أثر جمالي ، باعتبار الوظيفة الشعرية للقصيدة ، أو تعبيري باعتبار الوظيفية السياقية (٢٦) .

والمسرحية المكتوبة شعراً ، تدخل ضمن هذا التوصيف للإيقاع ، لأنها محكومة بالسمة الإيقاعية للشعر ، غير ان للإيقاع في المسرحية الشعرية فاعلية أعمق من تلك التي في القصيدة ، كما ان الإيقاع نفسه يمثل سمة مضافة للمسرحية المكتوبة شعراً عن تلك التي تمتلكها المسرحية المكتوبة نثراً . لان الشعر لغة تترقرق فيها الروح ، ويشتغل فيها الرمز . والإيحاء ، ثم ان لغة الشعر غنية ، مليئة بالإيقاع ، مكثفة للدلالات ، ولذلك كتبت المآسي في أول عهدها شعراً ، لان المسرح (ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ولذلك فإنَّ الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد ، والشاعرية هنا لا تعني النظم ... لأنَّ عالم المسرح ليس عالم اللحظات المنفرطة العادية ، ولكنه عالم اللحظات المكثفة الغنية) (٢٧) ، ولغة الشعر خاصةً تتلاءم مع الاختصار والتكثيف وسرعة الحركة والإيقاع التي يتطلبها المسرح ، ثم إن لغة الشعر الحديث باتت أقدر من غيرها على تحمل المواقف الدرامية وأقرب إلى متطلبات المسر

***

– المبحث الثالث :

- الأثر الإيقاعي للصراع في مسرحية الحر الرياحي :

أولاً : المستوى العروضي :

يقوم الإيقاع الموسيقي (العروضي) في مسرحية الحر الرياحي على نواتين (٢٨) إيقاعيتين هما (فا) و (علن) ، وما يتشكل من هاتين النواتين من وحدات إيقاعية ، وبتآلف هذه الوحدات وانتظامها يتأسس التشكل الإيقاعي العام في المسرحية . فتكتشف ثلاث وحدات إيقاعية تتأس كالآتي :

١- / ٥ // ٥ = فا + علن

٢- // ٥ / ٥ = علن + فا

٣- / ٥ / ٥ // ٥ = فا + فا + علن

وبمعنى آخر يمكن ان نجد (المتدارك والمتقارب والرجز) ، ولكننا نقول بصيغة الوحدة الإيقاعية وليس بصيغة البحر ، لأنَّ هذه الوحدات قد تأتي مستقلة ، وقد تتداخل مع بعضها بتشكلات إيقاعية هي غير البحور الثلاثة المذكورة . وبمعنى آخر إننا ننظر إلى الوحدة العروضية بمفردها ، وليس في سياق البحر لأننا وجدنا النص يشتغل على هذه الوحدة الإيقاعية بتناوب غير منتظم ، بمعنى إنها اشتغلت بما يتماشى مع سياق الصراع الدرامي في النص المسرحي . أي إنه قد يفاجئنا التحول من وحدة عروضية إلى أخرى تبعاً لشكل الصراع ، ومستواه ، دون الإلتفات إلى عملية التشكل في البحر ، وسوف نعمد في المنحى التطبيقي إلى ملاحقة مواضع تشكل الصراع الأساسية كعينات دالة ، إذ لا يمكن مسحُ كاملِ النصِّ وأخذه عينة للتطبيق في حدود هذه الدراسة .

يبدأ المشهد الأول من المسرحية بصوت (هاجس الحر) ، وهو صوت داخلي يستفز الشخصية حاملة الفعل نحو التصاعد ، وبذلك يتم تصعيد الصراع الداخلي الذي تبنى عليه المسرحية ، ولغرض الاسترسال ، و التلاحق السريع ، يستخدم النص وحدة (فاعلن) ، التي تتكون من سبب خفيف ملحق بوتد مجموع ، غير إن هذه الوحدة في سياق النص قد تأتي مخبونة أو مخبونة مضمرة أيضاً ، مما يعطيها نوعاً من السرعة .

إنها لحظة الصمت
فلتختصر كلماتك أنفسها
تتراجع
أم تقتل الآن
أي طريقيك أوضح ؟
عقرب تضرب الليل بين ضلوعك
مأكولة الظهر

ان تنتشر تفتقد خيلك الآن حوافرها
السيوف لا تفلسف في رهج الموت أفعالها
كلمة لانتظار الرجال
تحدد مواقعها

يتوزع الشكل الصوتي لوحدة (فاعلن) في المجتزأ السابق الذي يمثل عينة مثالية كالآتي :

- (فاعلن) تامة ٢١ مرة
- (فعلن) مخبونة ١٦ مرة
- (فعلن) مخبونة ومضمرة مرة واحدة
- (فاعلان) مذالة مرة واحدة
- (فاعلاتن) مرفلة مرة واحدة

ان الخبن الذي يصيب فاعلن هنا تحول بها من الرتابة إلى السرعة ، والإيقاع المتحرك (٢٩) الذي يميل إلى السرعة وبما ينسجم مع طبيعة الموقف الذي ينبع منه الصوت . إضافة على ذلك فإن اعتماد (فاعلن) بحد ذاته يعطي نوعاً من السرعة كونها من التفعيلات الخماسية . وفي مقابل هذا نجد صوت (الربيئة) الذي يمثل إحدى كفتي الميزان بالنسبة للحر الرياحي يقف في الطرف الآخر إيقاعياً ، فحين يصف ركب الحسين عليه السلام للحر يأتي كلامه رتيباً بفعل قيامة على (فعولن) التي تتسم بالنثرية أكثر من غيرها من الوحدات الإيقاعية :

الربيئة : قليل حوافرهم
قليل مواطيء اقدامهم
جلهم صبية
خلتهم موّهوا الدرب
الحر : هل فعلوا ؟

الربيئة : لا ..

ولكنني أوهمتني أقدام أطفالهم

فرط ما تتشعب (٣٠)

ان البطء الموسيقي واضح هنا بالمقارنة مع صوت الهاجس ، لأنَّ (فعولن) تمتاز بالرتابة القريبة من النثرية (٣١) ، وبالتالي فإن حالة الهدوء التي تأتي فيها الشخصية تبدو واضحة ، لأنَّ الإحساس بالزمن يبدو بطيئاً ، وغير مهم بالنسبة لها ، لأنها غير معنية بالموقف ، وتقع خارج فعل الصراع ، ولكنها تمثل جانباً منه ، والمعروف أن الشعر تشكيل زمني ، وبذلك يمكن تأويل العلاقة بين فعل الشخصية وقولها وفقاً للبنية الإيقاعية الصوتية ، بمعنى الوقوف أمام علاقة جدلية بين البنية الدلالية ، والبنية الإيقاعية الصوتية ، وذلك لأنَّ (كلَّ عمل أدبي فني – هو قبل كل شي – سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)(٣٢) ، إن اللفظة هنا تقود التركيب ، والإيقاع يؤدي دوراً تنظيمياً للغة ، لان الشعر (يفرض انتظاما لإيقاع اللغة العملية ، إذ يعمل على تقريبها من التوافق المطلق) (٣٣) ، (الشعر بنية دلالية ، لأنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى) (٣٤) .

إن الإيقاع في هذه الحالة هو ما يصل من دفق شعوري إلى ذهن المتلقي من كمية الموسيقى التي يتوافر عليها البناء الشعري ، ومعنى ذلك إن وحدة الوزن العروضي بين أكثر من قصيدة او مقطع لا تعني اتحاد دلالة تلك القصائد أو المقاطع إيقاعياً ، بمعنى ان الإيقاع أقوى من النغمة في التأثير على الأدب (٣٥) . فلو أجرينا مقارنة بين مقاطع الحوار الشعري – المسرحي التالي لعرفنا ذلك عن كثب .

الهاجس : ويك ياحرُّ

تأمرُ أن تُسرج الخيل

صافيت نفسك

ها أنتَ

لا سرج فوق حصانك غير الهواجس

لا نصل في غمد سيفك

غير الهواجس

الحرُّ : أعلم أن لسيفي جواباً اذا سئل الآن

أعلم أن حصاني يعرف كل مهمته

وأنا ...

الهاجس : أنتَ تخدع نفسك ياحرُّ

تمتلك السيف

لكن مقبضه في يدٍ لستَ صاحبها

ها أعنة ألفٍ من الخيل تمسكُها الآن كفُّك

تملك كل مهباتها

وليس عنان حصانك من بينها (٣٦)

فعلى الرغم من أن السطور الشعرية السابقة تشترك عروضياً في قيامها على التداخل بين وحدتي (فاعلن ومستفعلن) ، إلا إن الإيقاع الصوتي والدلالي لكل من الصوتين (الهاجس والحر) إذ يشتد بينهما الصراع يختلف عن الآخر ، فبينما نلمس العنف ، وصيغة التعنيف والقسوة ، والشدة في صوت (الهاجس) ، نلمس إيقاع المستسلم ، المخذول ، الحائر ، في صوت (الحرِّ) ومن هنا يمكن القول إن الإيقاع النفسي للنسق الكلامي هو المتحكم بموسيقى الكلام وليس صورة الوزن العروضي (٣٧) ، ويمكننا ان نكتشف هنا قدراً من الإنزياح الموسيقي لوحدة الشكل العروضي ، وهذا الإنزياح إنما يحدث بسبب تفاوت دواخل المتحاورين ، وعلى وفق هذا النسق الإيقاعي بسير النص المسرحي الذي بين أيدينا ، أي أن الوحدة العروضية تعمل وفق آلية الإنزياح ، بمعنى إن أثرها الإيقاعي يتسع ، ويتنوع ، تبعاً للموقف الذي تأتي فيه ، وان ظلت محافظة على شكلها ، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى ان هذه الفاعلية الإيقاعية للوحدة العروضية لا تقع ضمن إطار حصر تلك الوحدة بالموضوع ، كما فسره بعض العروضيين الذين ربطوا بين الوحدة العروضية والموضوع بقسرية واضحة .

ثانياً : مستوى الحذف :

المحذوف قد يكون أبلغ ، وأكثر توصيلاً ، اذ أن مساحة البياض التي يتركها هذا المحذوف تحيل الى تأويلات دلالية واسعة ، وتعمل الية الحذف في مسرحية الحر الرياحي وفق منطق زمني ، اذ كثيراً ما نكتشف ان ضيق الفسحة الزمنية هي السبب وراء المحذوف ، لذلك يترك البياض تأويلاً للمسكوت عنه بما يساعد على بلورة وتصعيد الفعل ، والمنطق الزمني هنا محكوم بسرعة تصاعد الصراع الدرامي ، ولذلك يقع الإيقاع هنا في منطقة تأويل المسكوت عنه بمعنى ان المتلقي يكون خالقاً لإيقاع المؤول . إذ كثيراً ما تأتي الحوارات مقطوعة ، مخلِّفة وراءها نقاطاً متتابعة تقوم بوظيفة نصية توازي وظيفة المنطوق ، والمسح الشامل لعموم النص المسرحي الذي بين أيدينا يكشف عن تلك الخاصية وتعلقها بصوت الحر – بخاصة – وتأويل ذلك هو الإحساس الحاد بالزمن المتلاحق من قبل الشخصية فهو ينقضي بسرعة أمام توتر الموقف الدرامي ، كما في الحوار التالي بين الحر وقادة جيشه :

الحر : لو إنني خضتُ بكم جيشاً من الجنِّ يقاتلونكم
ولا ترون واحداً منهم
أخائضوه أنتمو ورائي ؟
عمرو : انت تدري إننا نفعل
الحر : أدري ... ! (٣٨)

× × ×

أبو حفص : ياحرّ برقك أمسكت أنت جميع أصابعه
الحر : هل فعلتُ
أبو حفص : فعلت
الحر : وي ... كيف لا تنبت للسماء ألف مخلب تغرز كلها بعيني (٣٩)

إن المحذوف هنا يلعب دوراً مهماً في عملية بقاء المستوى الإيقاعي لصوت الشخصية ، أي انه يأتي استمراراً مؤولاً لمنطوق الشخصية في حوارها السابق مما يؤدي الى خلق نوع من التوازي الإيقاعي المنسجم مع المنطوق مثل الاسترجاع التالي الذي يأتي بصوت (الشمر) والذي يلعب المحذوف فيه الدور الأساس على المستويين الدلالي ، والإيقاعي ، لأنه يكشف عن عمق الصراع الداخلي للشخصية :

(أشحت بوجهي عن وجهه
وبكلتا يديَّ شددتُ على السيف
كان خوفي يكبر .... يكبرُ
حتى غدا ضعف حجم توجعه
فتمكنت
أنهيت آلامه
واحتفظت بخوفي يكبر من يومها
ثم رافقني رأسه
رافقتني عيون الصغار واصواتهم
وشعور النساء وأصواتهن
الصراخ والعويل ... (٤٠)

ان مكان المحذوف بين سواد المنطوق يميل إلى دلالات خاصة ، فالمحذوف جملة (كان خوفي يكبر ... يكبر) يعطي انطباعاً بالتأزم كونه يأتي محصوراً ، ولا تسمعه سوى الشخصية . أما الصراخ والعويل فان البياض بعدها يحيل إلى استمرارية التأزم .

في أحيان أخرى يأخذ المحذوف دلالة الصدى إيقاعياً ، كما انه يشعر بالاستمرارية أيضاً كما في المقطع التالي :

المسيح : لأني فرقت في الناس لحمي
لأني حملت عذاباتهم
لأني تسميت بأسمي
لأني فرقت في الناس لحمي

لأني حملت عذاباتهم

- **(أصوات من أرجاء المسرح)**
- **لأني فرقت في النا ...**
- **لأني حملت ...**
- **لأني ...**
- **لأني ...**
- **لأني ...**
- **لأني ...**

ان هذه الأصوات بطبيعتها تحدث تداخلاً إيقاعيا يشبه الصدى لصوت الشخصية ، غير ان فعل الحذف هنا يستثمر دلالة القطع الذي يحدثه تداخل الصدى بالصوت ليمنح شعوراً باستمرار إيقاع صوت الشخصية . فالحذف هنا (يندرج ضمن مفاهيم الإنتاج والتوليد ، ويجري بوصفه ترويحاً لفعل الكتابة ، وتحقيق إمكانية مفتوحةٍ للنصِّ متجلية في إدامة وظيفته التواصلية)(٤١).

ثالثاً – مستوى التكرار :

التكرار نسق بنائي يحقق فاعليته النصية بصورة مزدوجة ، وتكون وظيفته الإيقاعية مشتقة من وظيفته الدلالية في الغالب ، وفي البناء المسرحي يلعب التكرارُ دوراً مؤثراً في إظهار دواخل الشخصية ، لأنه يمثل الجانب المنطوق منها . كما إنه صيغة توكيد لقوة الفعل الداخلي ، او الخارجي في النص المسرحي ، وفي الحر الرياحي يشتغل التكرار بأشكاله المتمثلة بتكرار حرف أو كلمة أو نسق . فنرى تكرار الفعل (تنهض) على لسان شخصية الحرِّ مثلاً دالاً على التوتر الإيقاعي الداخلي للشخصية قبل لحظة الانقلاب .

(ها هي الشمس تنهض

والناس تنهض

والكلمات القليلة تنهض

تنهض أحرفها كالعماليق عمياء مجنونة

تتخبط بين حناياك

أي الطريقين أوضح) (٤٢)

وكذلك هذا التكرار للاستفهام الذي تقدمه شخصية الشمر ، والذي يتردد في أكثر من موضع من المسرحية :

(لماذا ؟

لماذا ؟

لماذا ؟

لماذا ؟ (٤٣)

ولا يخفى ما يتركه هذا التساؤل من بياض دلالي ، وإيقاعي أيضاً . إضافة على كونه يمنح الحوار توازياً إيقاعياً ، ونص الحر الرياحي يستثمر إمكانية التكرار هذه في إظهار قيمة الصراع الدرامي بوضوح مثلاً تكرار كلمة النار من قبل أصوات الأطفال (النار ، النار ، النار) ، أو صوت الطفل الذي يكرر (عطشان ياحسين ، عطشان ياحسين) ، أو تكرار الشمر لجملة (قتلته ، قتلته)(٤٤) ، أو هذا التكرار البليغ الذي يأتي في سياق حوار الضيف (الشيخ) مع الشمر :

الشيخ : تعلم ماذا حلّ بالفرات يابن ذي الجوش ؟

مالك : هل جفّ ؟

الشيخ : لا ، لكنني سمعت ان صائحاً ينهض من مياهه في الليل.

الشمر : منذ متى ؟

الشيخ : مذ قتُل الحسين ، وهو ينادي كل ليلةٍ بهذا الصوت

.....

وا صغري لديك يا حسين

وا عطشي اليك يا حسين

كل مياهي لا تندي شفة ظمأى

وسوف تسقى بك آلافاً من السنين عطشاها

فاجعل لمائي حصة في مائك القادم

اجعل لمائي حصة في مائك القادم

لعلني أبرأ يا حسين

لعلني أبرأ يا حسين (٤٥)

ولعله لا أوضح من الأثر الإيقاعي للتكرار الذي يتولد على لسان الشمر بعد ان يخرج مطروداً ، ملعوناً من قبل يزيد ، إنه صوت الفعل وصوت السخرية من النفس :

صوت يزيد : أتزايد يابن اللئيمة

ان كنت تعلم من أمره ما ذكرت

فكيف قتلته ؟

أُخرج فما لك عندي سوى نقمتي

إن رأيتك ثانية

الشمر : أثقلني يزيد بالذهب

أثقلني يزيد بالذهب

أثقلني يزيد بالفقر وبالجريمة

أثقلني بالفقر والجريمة

بالفقر والجريمة

منبوذ كالجمل الأجرب

منبوذ لا يقربني إلاَّ من لا يعرفني

والشامت المشفقُ

منبوذ . منبوذ . منبوذ (٤٦)

إن عملية التكرار في هذا المقطع من الحوار ، هي شكل من الصراع ، الصراع بين الأمل والخيبة التي عاشتها شخصية الشمر ، وهي التي دخلت إلى يزيد تصيح (إملأ ركابي فضةً أو ذهباً) ، وخرجت بالخيبة ، والعار ، والفقر ، أما وظيفة التكرار الإيقاعية فإنها منحت الإيقاع توتراً وصل به إلى الذروة في الصعود ، ومن ثم عادت لتمارس سطوة الإنطفاء والإنحلال ، وهذا كائن بدلالة تناقص كلمات السطر المكرر ، والعودة إلى تكرار نسق جديد يؤشر إلى الانطفاء التام بعد أن يمنح الفعل دلالاته النهائية . (منبوذ . منبوذ . منبوذ) . إن التكرار هنا ، صدىً إيقاعي لصراع ينتهي داخل الشخصية .

رابعاً : مستوى التردد :

يخلق التردد الصوتي صدىً إيقاعياً واضحاً في المستوى الأدائي للكلمة ، أما على المستوى الكتابي ، فان التردد يستقل بوظيفة دلالية أكثر من اشتغاله بوظيفة صوتية ، ولكن مع احتفاظه بالأخيرة ، ولذلك نراه يمثل مستوى إيقاعيا ضمن بنية الحوار المسرحي ، على الرغم من قلة توظيفه .

في مسرحية الحر الرياحي يلعب تردد صوتي (الميم والنون) دوراً واضحاً في إيقاع الحوار المسرحي في مواضع معينة في الصراع ، فعندما يصف أحد رجال الحر ركب الحسين ، نكتشف مستوى الصراع النفسي الذي تعانية شخصية الحر من خلال التردد الذي يأتي على لسانه :

الربيئة : قليل حوافرهم

قليل مواطيء أقدامهم

جلهم صبية

خلتهم موّهوا الدرب

الحر : هل فعلوا ...

الربيئة : لا ، ولكنني أوهمتني أقدام أطفالهم فرط ما تتشعب (٤٧)

الحر : هم ... م ...

ويتكرر هذا التردد بالفاعلية نفسها في أماكن أخرى (٤٨) ، والملاحظة المهمة هنا ان التردد يقوم على توظيف صوتي (الميم والنون) فقط كونها يحدثان رنيناً ، مما يساعد على خلق مستوى إيقاعي واضح :

مالك : ياشمر تدري إننا مذ قتل الـ ...

الشمر : من ؟ ؟ (٤٩)

فدلالة تكرار علامة الاستفهام هنا تمنح المتلقي شعوراً بتردد الرنين الذي يحدثه التساؤل داخل الشخصية ، أما صفة الجهر التي يختص بها هذان الصوتان (٥٠) فإنها تنسحب إلى الخارج ، بمعنى إنها تشتغل بوظيفة إيقاعية ضمن بنية النسق الواحد .

- الهوامش :

١. الشخصية والصراع المأساوي ، عدنان بن ذريل ، دمشق ١٩٧٣ :٧١ .
٢. للوقوف على تفصيلات أكثر في موضوع الشعر والمسرحية ينظر : مثلاً (في المسرح الشعري) د. عبد الستار جواد ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد : ٨٨ ، وبخصوص الحرِّ الرياحي وظروف كتابتها ، ينظر : من حديث القصة والمسرحية، د.على جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧: ٣٨٢ – ٣٨٣ .
٣. الحر الرياحي، الدار العربية للموسوعات، بيروت ١٩٨٢ :٢٣ – ٢٥.
٤. ينظر : الكلمة والبناء الدرامي ، د. سعد أبو الرضا، دار الفكر العربي، بيروت ١٩٨١: ١٧ .
٥. الحر الرياحي : ٦١ – ٦٢ .
٦. الحر الرياحي : ٤٧ .

٧. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، د. رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٦٨ : ٤٠ .

٨. للمزيد من التفاصيل حول الصراع المسرحي ، وهذا النوع تحديداً ، ينظر : كتابة المسرحية ، عدنان بن ذريل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٦ ، ٣٣ – ٣٥ .

٩. الحر الرياحي : ٧١ – ٧٣ .

١٠. مقدمة الحر الرياحي – جبرا إبراهيم جبرا : ٩ .

١١. نفسه : ٧ .

١٢. نفسه : ٩ .

١٣. نفسه : ٨٣ .

١٤. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨ : ٣٢٦ .

١٥. الحر الرياحي : ٧٥ .

١٦. لم نشأ التفاصيل في ذكر الآراء المتنوعة في موضوع الإيقاع وذلك لسعتها ، وعدم جدواها ضمن حدود هذا البحث ، ولذلك وجدنا الإجمال أفضل .

١٧. فن الشعر – ترجمة : د. شكري محمد عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٩٧ : ٣٦ – ٣٨ .

١٨. نفسه : ص ٣٠ .

١٩. نفسه : ص ٤٨ .

٢٠. الأسس الجمالية في النقد العربي ، د . عز الدين إسماعيل ، القاهرة ١٩٥٥ : ٣٧٤ .

٢١. ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة – بيروت ، ط ٣ / ١٩٨١ : ٦٤ .

٢٢. دراسات في علم الجمال ، د. عدنان رشيد ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٥ : ١٧٣ .

٢٣. الشعر العربي المعاصر ، سابق : ٦٦ .

٢٤. ينظر : قضايا ومواقف ، د. عبد القادر القط ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة : ١١٠ .

٢٥. في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ : ٤٣ .

٢٦. الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، مط النعمان / النجف الاشرف ، ط٢ / ١٩٧٤ : ٧ .

٢٧. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي ، د. علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ : ٦ .

٢٨. حياتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ : ٢١٦ .

٢٩. بخصوص هذا التصور الإيقاعي ، ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي (سابق) : ٤٨ .

٣٠. ينظر : العروض والقافية ، د . عبد الرضا علي ، دار الكتب ، الموصل ١٩٨٩ : ٧١ .

٣١. الحر الرياحي : ٢٦ .

٣٢. ينظر : العروض والقافية : ٩١ .

٣٣. نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، ١٩٧٢ : ١٦٥ .

٣٤. قضايا الشعرية ، ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، المغرب ١٩٨٨ : ٢٣ .

٣٥. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال – المغرب ١٩٨٦ : ٥٢ .

٣٦. ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، ط٤ / ١٩٨٤ : ٧١ .

٣٧. الحر الرياحي : ٢٨ – ٢٩ .

٣٨. ينظر التفسير النفسي للأدب : ٧٧ .

٣٩. الحر الرياحي : ٣٦ – ٣٧ .

٤٠. نفسه : ٤٧ – ٤٨ .

٤١. نفسه : ١٠٤ – ١٠٥ .

٤٢. ما لا يقوله النص ، الكتابة بالحذف ، جبار النجدي ، مجلة الموقف الثقافي العدد ٤٠ (تموز آب / ٢٠٠٢) : ٧٥ .

٤٣. الحر الرياحي : ٢٤ .

٤٤. نفسه : ٦٧ .

٤٥. ينظر نفسه : ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥ .

٤٦. نفسه : ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ .

٤٧. نفسه : ١٠٨ – ١١٠ .

٤٨. نفسه : ٢٦ .

٤٩. ينظر نفسه : ٥٤ .

٥٠. نفسه : ٦٩ .

٥١. ينظر: علم اللغة العام (الأصوات) ، د . كمال محمد بشر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ / ١٩٧٩ : ١٣٠ .