

The Dramatic Play Al-Hurr Arriyahi: An Alliterative, Artistic, Analytical Reading

Mustafa Sajid Mustafa

Department of Arabic Language, Al-Ma'arif University College, Iraq

dr.mustafaalrawi@uoa.edu.iq

KEYWORDS: Dramatic Play, Macbeth, Theatrical Structure, Drama, Purification.



<https://doi.org/10.51345/v33i1.472.g259>

ABSTRACT:

In an attempt to discover the poetic, theatrical, and dramatic aspects of al-Hur Arriyahi by Abdul-Razzaq Abdul-Wahid, the researcher endeavors to explore the genre of this literary work in addition to explaining how the poetic and theatrical structures can harmonize. The researcher also inquires whether this work is appropriate for the stage or, like the rest of literary genres; it is just authored for reading. The researcher surveys the infrastructure of each of those genres which synergize to create this piece of art without mentioning the wonderful comparison made by Dr. Abdul-Wahid Lu'lu'a who judged it against (Macbeth) by Shakespeare since that study comprises all meeting and contrast points between the two literary works. Thus the researcher cannot add a valuable observation on the technical characteristics as well as the artistic values that have been comprised by (Lu'lu'a). I may have been extensive in some important joints due to their deep-seated valued contents. Hence I anticipate that it is appropriate and necessary to expand further in dissection as far as the research allows without drifting away from the basic target. The researcher, however, does not touch upon the (theatrical structure or characters) throughout the analysis process, because the former has witnessed important developments in literature worldwide, whereas the latter has accessed the setting of this literary work as complete creations. The researcher, on the other hand, does not favor unification of the terms such as (play, drama, poetry or artistic production) since the text amalgamate these titles (artistic genres) in an entangled, albeit, artistically harmonized and synergized way. Which creates a comprehensive, holistic and uninterrupted text?

المسرحية الدرامية الحر الرياحي: قراءة إيجانسية، فنية، تحليلية

أ.د. مصطفى ساجد مصطفى

قسم اللغة العربية، كلية المعارف الجامعية، العراق

dr.mustafaalrawi@uoa.edu.iq

الكلمات المفتاحية | المسرحية الدرامية، مكث، الميكيل المسرحي، الدراما، النطهير.



<https://doi.org/10.51345/v33i1.472.g259>

ملخص البحث:

يحاول هذا البحث أن يقتضي ما يمكنه من كشف الجوانب الشعرية والمسرحية والدرامية، فضلاً عن البحث عن جنس هذا العمل، والبنية الشعرية والمسرحية ومدى التجانس بينهما، وهل يصلح هذا العمل للوقوف على خشبة المسرح أم هو أدب عُدٌ للقراءة، كباقي الأجناس الأدبية، والبحث عن الأنبيبة الداخلية لكل من هذه الأجناس التي تأثرت خلقه ولم أشر إلى المقارنة الرائعة – لدراسة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة التي تقارن بين العمل (مكث) لأنها استوافت ما بين العملين من وشائج اتصال وافتراق ولا أستطيع أن أقدم شيئاً ذا قيمة على دراسة الأستاذ (لؤلؤة) وقد شمل البحث الجوانب ذات القيم الفنية، فضلاً عن القيم المضمونة التي ينهض بها البحث، وربما أكون قد استرسلت في بعض المفاصل المهمة، لما لها من قيم فنية ومضمونيه عميقية الغور، رأيت من المناسب والضرورة أن أسرف في تshireجها على الوجه الذي يتحمله البحث ولا يشط بعيداً عن الهدف الأساس على أن الباحث لم يتعرض لـ(الميكيل المسرحي والشخصيات) عند التشريح، لأن الأول طرأ عليه تطورات مهمة في الآداب العالمية، أما الشخصيات فقد دخلت عالم العمل وهي مكتملة التكوين. ومن جانب آخر لم يؤثر الباحث توحيد المصطلح فمرة يقول (المسرحية أو الدراما أو القصيدة أو الأثر) لأن النص بكليته تلاقي في هذه المسميات (الأنواع الفنية) على نحو مشابك بشيء مهم من التلاحم الفني المتآزر، مما يجعله نصاً شمولياً، لا انقطاع بين أجزاءه.

المقدمة:

قبل اللوّج إلى متن هذا النص، لا بد من تحديد واضح لهوئته الفنية، وإلى أي جنس من الأدب يتتمي. فهل (الحر الرياحي) مسرحية شعرية، كما شاع في بعض التعليقات والبحوث أم إنها قصيدة مسرحية؟ أم قصيدة مسرحة؟ وقبل الإجابة على هذا التساؤل يجدر بنا أن نحدد المصطلح على نحو واضح لا لبس فيه.

فالمسرحية سواء أكانت شعرية أم نثرية لها خصائصها واحتراطاها وابنيتها التي تميزها عن الأجناس الأخرى. فهي في جانب مهم منها تدخل جنس السردية، لأنها تقص وتتحكي الفعل. وهي على وفق

هذا الوصف تدخل في خانة الدراما أكثر مما توصف بالغنائية، وهي عند ارسطو أرقى أنواع الشعر لما له من قدره على (التطهير)⁽¹⁾، في حين يقف الشعر الغنائي في المرتبة الثالثة، في حين احتل الشعر الغنائي مكان الصدارة عند العربي لأنه ((ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيّد لأيامها، والشاهد على أحكامها))⁽²⁾.

إن هذا التباين بين النظرين يجعل من العمل الذي يجمعهما صعب المراس، إذ يحتاج لمن يتصدى له ثقافة موسوعية شاملة لكلامها، كي لا يجور أحدهما على الآخر وربما لا تكفي الثقافة الموسوعية لإنجاز عمل مهم يمتع المتلقى، إذ لا بد من الدخول إلى تجرب عمليّة تغنى الثقافة وتوسيع أطّرها، وتكتشف مكامن الخلل عند المبدع، لينجز بعد ذلك عملاً ناجحاً يستحق المتابعة المسرحية عند عرضها على المسرح لأنها عمل جماعي تتأزر في انتاجه مواهب مختلفة تقوم أساساً على أفق ما يوفره النص المسرحي من أبنية وتقنيات وإضاءة وابراج وهي كلها عوامل فاعلة في إظهار المسرحية على وفق رؤية الكاتب أو الشاعر الذي أنجزها. أما الشعر فهو خلاصة موهبة الشاعر وثقافته الفردية وهذا جل من كتب الشعر المسرحي من المبدعين العرب وقعوا ضحية هذا الانفصال البيني بين المسرح والشعر.

فالبناء المسرحي يقوم على عناصر عدة تتظاير فيما بينها لإنجاز المسرحية، فهناك الهيكل المسرحي. وهناك الحدث المرتبط بالصراع. وهناك الشخصيات التي تجسد هذه الأحداث وتكتشف التناقضات التي تخلق الصراع. عبر وسيلة لغوية خاصة هي الحوار المسرحي الذي من خلاله تكتشف هذه الأبنية التي يفترض أن تكون متساوية ومتوازنة، لكي تكون المسرحية قادرة على الإمساك بتلابيب المتلقى (الجمهور).

وعبد الرزاق عبد الواحد شاعر كبير لا جدال في ذلك شاعر مثقف، وشاعر له تجربه العصبية على الطمس في مدارات الزمن القادم، لكن هذا الوصف ينطبق على الشعرية الغنائية، وكان في تقديري المتواضع - همه أن يبرز قضيتين أساسيتين في إطار مأساة (الحسين) عليه السلام، ألا وهم الصراع بين الخير والشر، بين الحق والباطل، بين القوة المادية والروحية. وهو ما جسده في شخصية الحر الرياحي أما الأخرى فهي مأساة البطل (الوهبي) الذي يقع فريسة القوة والجيروت الماديتيين بفعل نظراته الدينية النفعية ثم بعد أن يستفيق من ضياعه الإنساني، يقع فريسة للأنا الدنيا والأنا العليا في داخله. يقول جبرا إبراهيم حيرا في مقدمة المسرحية في حديثه عن الشعر ((استطاع الشاعر أن يرفع شخصيته هذه إلى مرتبة الشرير التراجيدي إنه ضرب من مكث آخر، لأن أقدامه على الجريمة الوحشية لا يخلو من طموح شخصي، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يبني على حسنة برعه ما اقترف))⁽³⁾.

في هذه القصيدة المسرحية أو قل المسرحية الشعرية إن شئت - نلاحظ الصراع متراجعاً على نحو صاحب، لكنه صراع فكري ونفسي لا صراع وقائع وأحداث، فالأحداث تكاد تكون خامدة لأنها تأتي على ألسنة الشخصيات، وهذا ما أفقد الأثر اصطلاحه المسرحي إلى حد ما، فضلاً عن أن هذه الأحداث التي لا تأتي عبر التجسيد الحي، وإنما عبر القص أو الحوار، ناهيك عن أن هذه الأحداث لا تسير على وفق تسلسلها الزمني، فهي أحداث منفلته عن تراتبية الزمن الطبيعي، وفوق هذا وذلك فإن ملامح الشخصيات كانت باهتة فلا ملامح شخصية ولا دوافع حياتية ولا مسببات لموافقها (مستثنين من ذلك شخصية الحر وابن ذو الجوشن) لأنهما ركيزتا المسرحية. أما الحوار فقد توافر على نحو متفاوت لأن كلا الشخصيتين تظهر في أدوار مختلفة، فهناك حوارها مع الآخرين وهناك حوارها مع ذاتها (الصوت الداخلي) أو (الملوّج الداخلي) الذيأخذ مساحات شاسعة من جسد (متن) المسرحية، والملوّج الداخلي يجب أن يكون على نطاق محدود في الأعمال المسرحية، ففي مسرحيات شكسبير نعثر على هذه الملوّجات الداخلية، لكنها تأتي على وفق رؤية منضبطة لتثير دواخل الشخصيات وما يتعلّم بها من صراع داخلي.

كل هذه المنهات حادث بنا إلى أن نطلق عليها (قصيدة مسرحية) وليس مسرحية شعرية ويبقى هناك تساؤل آخر أين نضع هذا الأثر الأدبي الكبير والراقي في رفوف المكتبة العربية؟ وهل نعدّها مسرحية بالمعنى الاصطلاحي ونضعها في رفوف الأدب؟.

إنما بلا شك أثر أدبي حواري، فهي ترقى إلى دائرة الأدب أكثر من انتمائها إلى المسرح، وفي تصوري أن الشاعر كتبها بوصفها أدباً يقرأ لا مسرحية كتببت لتمثل على خشبة المسرح. وهذا الوصف لا يغض من قيمتها الفنية أو الفكرية. فقد سبقتها الكثير من الآثار الأدبية الحوارية، وأصبح الحوار جنساً أدبياً معترفاً به إلى جانب الشعر والسرديات المتنوعة، وأرى أنها لا تبتعد كثيراً عن مسرحيات توفيق الحكيم، على الرغم من أن بعض مسرحيات الحكيم مثلت على مسارح عربية وعالمية بعد ترجمتها، وكان ذلك بجهد مظن من العاملين على بلورة النص المكتوب وتحويله إلى مشاهد على الخشبة. يحدّر بنا الآن بعد الإطالة على هوية هذا الأثر الشعري الكبير، أن نشرح النص على وفق الأسس المنهجية التي تغوص إلى عمقه، وتكتشف عن أسراره وخفافيه، إن الهيكل المسرحي في هذا النص يبدو غائماً القسمان، فهو نص لا يستقر على رقعة جغرافية محددة، أما الزمن فهو عائم بين ثلاثة أزمنة أو أكثر (زمن المسيح - زمن حادثة الطف - زمن بعد شهر من حادثة الطف - الحاضر) وهذه الأزمنة المتبااعدة يجعل المسرحية تتّشتّظي، إذ لا يمكن ربط أحداثها عبر مشهد مسرحي يجسد المأساة، ربما تصلح لمنتجة سينمائية لها القدرة على القفز

بالزمن عبر مشاهد متواالية أو متباude على حسب رؤية فنية محكمة. لأن المقصود بالمسرح الشعري ((هو النوعية الأدبية من التأليف المسرحي، التي تكون حوارها منظومة على وفق قواعد العرض))⁽⁴⁾ إن هذا التشظي الرزمي يجعل من الأثر بانوراما مسرحية شعرية تظم الماضي والحاضر وتندع عنها بعيداً ل تستشرف المستقبل، وهي امتداد أصيل للأعمال الإبداعية العالمية التي تنظر إلى الكون والحياة بمنظور شامل، جاعلة من الماضي رحماً يحتضن الحاضر والمستقبل لذلك تناهى بذاها عن التحديد والتأثير.

في حين ذهبت شخصياتها إلى العالم العلوي (فكرياً ونفسياً) فهي شخصيات أفكار تدخل إلى عالمها مكتملة الرؤى والأحساس، ومثل هذه الشخصيات برع بتشكيلها الروائي الانكليزي (الدوس هسكلي) وتوفيق الحكيم في معظم مسرحياته الناضجة والمتأخرة على مستوى الإنجاز، إذ جعل من شخصيات مسرحية (أهل الكهف) معاندة ومصارعة للزمن فهي من الماضي نفسياً وفكرياً وعقائدياً، لكنها تظهر في غير ماضيها الزمني إذ تحاول أن تتساوق مع الحاضر، لكن سطوة الزمن وقانونه المتتطور يقف أمامها بالمرصاد، فقرر الانسحاب والعودة إلى الكهف.

فإذا تفحصنا شخصية (الحر) في متن الأثر الأدبي وجدناه صاحب منزلة رفيعة في عشيرته ومتله حرية متميزة عند الوالي، لكن كيف تشكلت هاتين المترلتين في مسیر حیاته الخاصة؟ إن الباحث لا يرى شيئاً من ذلك إلا اللهم ما نطق به (الشمر) ((أئمة، جميعهم أئمة، بعد غد سيقللون الأرض بالتقوى))⁽⁵⁾ وعلى هذه الحال تظهر شخصية (الشمر) بما الدوافع والأسباب التي دفعت بكتين الشخصيتين إلى اتخاذ موقفهما - كل على حدة - من (الحسين) عليه السلام إن موقف الشمر من النقاء الإنساني واضحًا يعترف به بنفسه، لكنه غير مبرر، لأن القارئ لم يكتشف الأسباب النفسية والاجتماعية لهذا الموقف، وإن كان الطمع في الخصوة عند (عبد الله ابن زياد) ربما أحد هذه الأسباب، لكن هذا الطمع لا يقدم تفسيراً مقنعاً للمتلقى فمقتل الحسين عليه السلام كافياً لاصطياده، لكن التمثيل وقطع الرأس يظهران حقداً دفينًا صاحباً، لم يفصح الأثر عن كشفة أو حتى التلويع به أو الإيحاء به. أما الشخصيات الأخرى فهي في جملتها شخصيات ثانوية احتلت إلى المسرحية لخلق الحوار الدرامي، إذ لم يقدم أي منهما موقفاً من الحادثة، لا سلباً ولا إيجاباً. ومن يتبع الأثر يجد لها تسال وتنفذ، وهذا هو دور الشخصيات الثانوية في الأعمال الأدبية (الرواية - المسرحية) إلا ما شذ منها في بعض الكتابات لغایات فنية، فضلاً عن الشخصيات في المسرحية. أو الأثر الذي نحن بصدده إذ ينبغي أن تكون متميزة، لأن تميز كل شخصية بسمات خاصة نابع عن طبيعتها، وليس عبر رؤية الشاعر ولغته، ويرى (آليوت) أن اختلاف لغة الشخصية وسماتها الحياتية يجب أن يكون ((اختلافاً واسعاً) فيخلفية الحياة والمراج والثقافة

والذكاء)⁽⁶⁾ على أن هذا الأثر استطاع ببراعة أن يكشف عن ما يسمه الناقد علاقة ((التشبه والتقابل))⁽⁷⁾ فشخصية (الحر) تتحاز إلى العدالة في حين يركن (الشمر) إلى الظلم والانتقام وهذا ما جعل المسرحية إلى حد بعيد، تمسك بالوجهين للكشف عن المفارقة، لأن المفارقة في مفهومها العام تنمو الإحساس بالفجيعة، وتنحو باتجاه التطهير الذي يتغيه ارسطو في الشعر الدرامي (المسريحي). إن هذه المفاصل التي بدت ضامرة في متن النص يجب أن لا تشغلنا عن المفاصل الأخرى التي تعد أكثر أهمية في المسرح وفي هذا (النص) بالذات.

الصراع ودوره في تشكيل الأثر

يتشكل الصراع عبر رؤيا فنية أرادها الشاعر لكي يكشف المفارقة الحادة بين موقفين، أحدهما قبل الفعل ((الحر)) والذي يتجاوز في نهاية الأمر إلى اختبار جانب ((الحق)) إزاء الباطل مع ما يحتويه من رؤيا حياتية مفعمة بالبطولة والرجلولة والشهامة والآخر بعد ((الفعل)) ((الشمر)) وما يتتابه من اصطدام داخلي. فجر في داخله الخوف والهربة وانكسار الذات بانحيازه إلى الظلم والجريمة البشرية.

ويأتي هذا الصراع على شكلين فال الأول وقائي يتشابك مع الواقع والأحداث، والآخر نفسي يصطدم داخل الضمير والوجدان، على أن الأول يبدو ضعيفاً ولا تكاد تلمح له إلا وقائع قليلة لأن غاية (عبد الواحد) تنصب على اللون الثاني الذي يرتقي بالعمل إلى مصاف (التراجيديا) الصادمة والمؤثرة. ومن أجل أن يأخذ البحث وجهته العلمية الصحيحة لابد من ملاحظة الصراع عند كلا الشخصيتين (الحر / الشمر) كُلٌّ على حدة، ومن ثم عقد موازنة - ولو محدودة - بين كلاهما. يبدأ الصراع النفسي عند (الحر) لحظة البدء، حين يبدأ الماجس بالحديث إلى الشخصية، إنما لحظة افتراق بين الموقف المعلن والذات العميق، والتي تفرز بعد حين القرار الأخير.

الماجس - إنما لحظة الصمت

فلتختصر كلماتك انفسها

تراجع؟

أم تقتل الآن؟

أي طريقك أووضح؟

عقرب نضرب الليل بين ضلوعك

ماكولة الظهر

.....

كان لسيفك رأي هو الحد

اصبح رأيك والسيف حدين ص 23، 24

فالحر يدرك أن التراجع عن هذه المهاجمين يعني الموت المحترم، وهو المصمم أول الأمر على أن لغته هي لغة السييف، أما الآن فقد استفاق لغة العقل والضمير أصبح (الحر) يتراجح بين لغة السييف ولغة أخرى مضادة، هي لغة العقل والمنطق والضمير، ثم يدور حوار بين الريبيعة (مسعدة) والحر، فيدرك القارئ أنهم لن يفلتوا من الحصار الذي سيطبق عليهم. فراح يردد بعض أقوال الريبيعة الحر: (لنفسه)

أمنوا الموت فانتشروا

وامتنتم

فجلهم صبية

أصغر الجرح أكبر منهم !

وأمنتتم: فهم نفر

يصرخ الحق بينهم صرخة

ثم يهوي على وجهه / ص ٢٨

هذا الصراع الداخلي بدأ يتغذى وقائعاً بين كفيي الصراع، فهنا مع الحسين (نفر - جلهم صبية) وهناك في الطرف الآخر جيشاً مدجحاً بالسلاح قوامه ثلاثون ألفاً. وقد أدرك الحر أن هذه المفارقة العددية لا يحكمها إلا الموت المحترم لهذا (النفر) فيصرخ فيه المهاجم الداخلي بعد أن أمر (بسرج الخيول)

المهاجم وبذلك يا حر

صافيت نفسك؟

ها أنت....

لا سرج فوق حصانك غير المهاجمين

.....

أنت تخدع نفسك يا حر

تملك السييف

لكن مقبضه في يد لست صاحبها ص 28، 29

وفي لقطة واقعية سردية يُظهر (عبد الرزاق عبد الواحد) الحر في حيرة من أمره (شعاع من ضوء الشمس يسقط على يد الحر وهو يذرو الرمال) ص ٢٩ هذه الحيرة على تلاطمها بين الضدين، تكشف بوضوح

تحولات (الحر) نحو معسكر الحسين (عليه السلام) من خلال (شعاع من ضوء الشمس يسقط على يد الحر.....) ويسأله مع نفسه ((هل لظلمة روحك من كوكب)) ص ٢٩ على أن فاعلاً آخر يدخل في ضمير (الحر) ليحركه نحو معسكر (النفر). لتصبح الواقع الحياتية المعيشة (فاعلاً) أصلًا في النهاية الحر. ألا وهو العطش.

الحر:- لو تَعدُّ المياه

فتحت بالختج دربًا نحو هذا العطش! ص ٣٠

وبعد أن يستدعي (الحر الرجال الذين تحت إمرته، يدور حوار طويل، وكان (الحر) في هذا الحوار يريد العون أو كأنه يستميلهم ليقفوا مع الحق.

وكان الحوار بين (الحر) بوصفه الأديمي والهاجس هو الدراما الحقيقة في ذات (الحر) لأن الماجس هو الصوت الداخلي العميق الغور، وهو المحفز الأساس للبلورة الموقف والدفع به نحو الانتصار للذات الإنسانية التي بدأت تنفض رويداً رويداً/ الماجس. ما جدوى الذي أخبرتم عن المدى بينهم الساعة والحسين.

مadam المدي بينك انت والحسين لا تعرفه؟ ص ٣١

وهناك عامل آخر يقف بالضد من الماجس، ألا وهو خوف الحر من أن يقولوا عنه (اقعي الرياحي يلعن قبح وساوسه) ص ٣٢

وتثور المواجهة بين الداخل والخارج عند الحر إلى مداها وهو يحاور من بإمرته/ الماجس:- كن سيدهم وقل

أو عبدهم وعبد طغيانك واسكت ص ٣٣

ومن خلال الحوار مع (أموريه) يدرك المأمورون الثلاثة أن في داخل الحر زوبعة من الصراع أبو حفص: يا عمر اهدأ

يختل لي أن سيف الأرض جمِيعاً
تعجز أن تقطع بالأمريك ص ٣٥

ولفظه (أمريك) هذه ذات دلالة عميقة لدى (الحر) عند القارئ، لأن كل الحديث السابق ينادي به (بالأمير) أما الآن فهو أمريك، وهذه دلالة على عدم الانسجام بين الحر (وقواد كتائبه)
الماجس:- أصبحت تبصر في أيها كلمة

غمزة فتضاعف حملق عينك فيهم ص ٣٩

وبعد خروج (المؤوسين الثلاث - أبو حفص و زياد و عمر) يظهر مشهد آخر يعد رمزاً للإنسانية بأزمنتها جميعاً وهو مشهد ((صوت المسيح - صوت يوحنا - صوت جيفارا)) لعمد هذه الأصوات قراره الإنساني.

الحر - لا لن تكون سلماً يا حر
لن تقطع رأس العمدان مرة أخرى
ولن تعلق المسيح
(مناديا)

يا مساعدة
(يدخل الريبية)
الريبية: ليك
الحر: أرشدي إلى مرابض الحسين

.....
والآن يا حسين
هامة هذي الشمس
أدنى إلى سيفي من رأسك ! ص62

أما مشهد الحارت ابن الحر وايه فيأتي ليرسخ يقين الحر بأن ما سيقدم عليه هو القرار الصائب والأمين للإنسانية والحق وإن كان مصيره القتل أو الاستشهاد⁽⁸⁾.

ويلتقي (الحر) (بالحسين) عليه السلام. يحاوره هل لي من توبة، فيحمل سيفه ويقاتل أعدائه حتى يقتل. وهكذا يؤول الصراع الداخلي إلى ساحل الحق والعاطفة الصافية والرؤيا الغيبية البعيدة والإنسانية المتلاطات بالظلم والقوة والقهر.

إن الصراع الداخلي الذي تلبس (الحر) كان صراغاً ناماً تسدده الأحداث، كما تسدده الرؤى الحية التي تعيش في الأعماق الغائرة في دواخل الحر، وقد توافق إلى حد بعيد مع ما تفرضه القواعد المسرحية (قليمها وحديثها) لأن (القاعدة في الصراع أن يكون متداً من بداية المسرحية إلى نهايتها)⁽⁹⁾ وقد تحققت هذه الخاصية إلى حد بعيد في هذا الفصل، وهو على العموم صراع خالد لأنه يخرج العمل من إطاره التاريخي المحدد بالزمان والمكان إلى كل الأزمنة والأماكن كونه يأخذ بعد الإنساني ميداناً له⁽¹⁰⁾.

مجلة كلية المعارف الجامعية

لقد نمى الصراع في هذا العمل الإبداعي على وتيرة هادئة ومتدرجة، فلم يكن يسرى على وفق قفزات منفعلة أو سريعة، وهذا النمو المتضاعد جاء عبر محرّكات مختلفة، لعل أولها الحس الإنساني النابع من ذات الحر وأعمقها الأصلية أرفدها محرّكات عاطفية (الصبية الصغار) ثم محرّكات فكرية ونفسية، إلى أن تكاملت ليضع (الحر) حداً لنأرجحه بين كفيت الصراع، ليصل في المطاف الأخير إلى اتخاذ القرار، فهو صراع صاعد غالباً ما يأتي ((بطء وبالتدريج))⁽¹¹⁾ ليتساوق مع قانون الحياة، ويقنع المتلقى بصدقه ومقولته.

في الفصل الثاني ينهض الصراع على أفق تدميري للذات، وهو وإن كان صراعاً نفسياً داخلياً إلا أنه مختلف عن صراع (الحر) إذ يبدأ بعد الفعل (قطع الراس)، ويختلف عن الأول في كونه صراعاً ينحدر بصاحبها نحو الماوية، بعد الانكسار النفسي الذي تعرض اليه (الشمر)، لقد حدث الفعل ولم يعد بإمكان (الشمر) التخلص منه أو استبداله. وهنا تتجسد المأساة الحقيقة لهذه الشخصية التي يمكن من خلالها أن تصل إلى (تطهير أرسطو) وهي نوع من استنطاق الذات العميق في بعض مفاصلها.

وفي عيادة أمثلة لا يكاد ينكرها من سلطنة عمان، شارع مكة، مقابل مسجد معاذ بن جبل.

الهاجرس: لماذا .. لماذا ... لماذا ... لماذا ص 67

وهذه الـ (لماذا) هي الكلمة الوحيدة التي قالها الحسين عليه السلام للشمر لحظة قطع رأسه، فهي التي خلفت الرعب والخوف والهوس في داخله بعد أن أفاق من الجلبة التي أحاطت به بعد مقتل الحسين عليه السلام - مالك : يا شمر، تدري أننا منذ قتل الـ الشمر (مقاطعاً بحاج) من؟؟ ص 69

أنه لا يريد أن يذكر الحادثة وصاحبها وكأنه يدرك لأول مرة ما اقترفت يداه من ذنب

الصوت - ما ذنبهم؟؟

أتراني أقطر هذه المراة

أعصرها من حناجرهم بطرأ

لا .. وخسيت إذا كنت أفعلها

سأكدر هذا البياض

أرغم هذه الأصابع المريبة

أن ترتدي لون اليد التي عليها نبت ص ٧١

و هنا نكتشف إلى حد ما دواخل (الشمر)، فلديه عقدة داخلية عاشت وتركت على الكراهية والظلم، والحد الأسود، والبشعاء ... ولكن من الذي ربي هذه الأوصاف في داخله، أهي السلطة، أم المجتمع؟
هذا ما لم تكشف عنه الحوارية، وكانت ألمني على (المبدع) لو أنه أشار ولو من بعيد إلى مسببات هذه الأوصاف، فلو أنه فعل لكان دواخل الشخصية قد أنيرت على نحو ما، فضلاً عن المتلقى الذي لا تستقيم أمامه الأمور.

الشمر: (يتفض من مكانه مفزعًاً ويتجه إلى الكف)
ها أنت ذي

• • • • •

سہیل: یا شمر

مالك: (يمسك بسهيل مقاطعاً)

(دعاه يا سهيل حتى تنجلى التوبه) ص ٧٠

إذن فهي نوبة هستيرية لا يقوى على الإفلات منها بعد أن رأى اليد من خلال الخيال الذي يعقبه أينما حل ((علمًا أن هذه اليد يراها الشمر لوحده ولا يراها غيره)) ويعرف الشمر بعまさته، أنه لا يطارد أشباحاً وهمة، إنما يطارد خوفه، ورعبه وقوسنته، وندالته، وخسته، وبغاؤه، وعارضه، وانكساره النفسي،

من خلال الأشباح التي تطارده

مالك: أجنت طارد أشباحاً

الشمر: أطاردها؟؟؟

أنا مخض فريستها يا مالك ص 75

ويأتي الحوار مرة أخرى ليكشف عن عمق المأساة في داخل الشمر فقد استهلكته الجريمة بكليته مالك - أنت الكانت ترتعد الخيل إذا صاح بها تتصب عرقاً من خوفك؟

الشمر - يا مالك يا مالك

تعیر مثلی بالخوف

ضع قبلي الموت أفعى لها ألف رأس أقاتلها الآن
لكن أُن تصبح، تصحي، تمسي، منهويَا، بعيون دون محاجر
أصوات أغلق أذني فتصرخ / من داخل جمجمتي ص 76

أن اسلوبيه التكرار في قوله (يا مالك) ثلث مرات تظهر عمق القهر الذي يعشش في الذات العميقه، فضلاً عن البوح القولي بأن الأصوات والأشباح هي التي تطارده لا العكس، كل هذا يدل على أن (الشمر) أصبح خارج نطاق الوعي الإنساني الطبيعي، فهو مسكون بما فعلت يداه، ولم يبق بينه والجنة إلا خيط رفيع أبقاءه (عبد الواحد) لكي يكمّل رؤياه الفنية والفكيرية.

ويسترسل (الشمر) في الإبانة عن دواخله، وقوسوا ما يعتريه من خلال اعترافه مالك/ الشمر - تنفس

الغيمة المدحمة أمطارها

البراكنين تفرغ أجوفها ثم تبدأ

أنا مثل البر

كلما أخر جوا منه يزداد عمقاً

كلما أخر جوا منه يطفح الماء

وأن تتناسل في جوفي النار

أزفرها ثم تنہض

أزفرها وتنہض

ازفرها ص ٧٩

في الأسطر الثلاثة الأخيرة يظهر تضائل صوت الشمر على مستوىي بناء الجملة دلالة انكساره الداخلي. وتعتمق مأساته يوماً بعد يوم وساعة بعد ساعة، لا سيما بعد أن يختلط بالناس فالشيخ الذي قدم اليهم يسأل الماء من شدة العطش، لكنه يرفض أن يشرب بعد أن عرف (الشمر)

الشيخ : لو شربه ماء عافاك الله (إين عطشان، عطشان

.....

الشيخ : أنت ابن ذي الجوشن؟

الشمر: أجل / فهل أدخل شكري الروع في قلبك

الشيخ: كلا !

الشمر: إذن فيم ردت الماء؟

الشيخ: كان غيري أولى به

الشمر: فإذا فات غيرك ترفضه أنت؟

الشيخ: لي أسوة ص 85

وهنا تتجلى التراجيديا في أبهى صورها عندما يكون (الشمر) مأخوذاً من الداخل ومن عامة الناس (الخارج). ويدرك أن حتى من ينتمي إليهم يكرهونه إذ يصبح طريدة تطاردها العيون والألسن فضلاً عن مطاردة الذات العميقه

مالك: لكنك كنت الأقوى

الشمر: هيهات ... ! أنا أيضاً أخذت بهذا الوهم

كان ورائي ثلاثة ألفاً

أتحسبني كنت أقوى من الجيش أجمعه؟

كنت أشجع منهم جمياً !

أحجموا

وتقدمت

كنت ضحيتهم

وضحية خستهم كلها

الآن يا مالك أدرني فيما تلذغ العقرب نفسها إذا ما حوصلت

(على أن العقرب لا تلذغ نفسها وإنما الأفعى، وهي هفوة من المبدع)

كنت محاصراً بهم

كانوا جميعاً يندبونني لقتل الحسين

كنت فرداً تحمل خوف ثلاثة ألفاً

وتحمل جبن ثلاثة ألفاً ص 84، 85

وفي موضع آخر يقول: ((كنت أحس كراهية الجندي)) ص 105 ويقى صراع (الشمر) مع ذاته متوكلاً منذ دخوله مسرح الأحداث فهو صراع ثابت منذ البدء، لا كما وجدناه عند (الحر) في الفصل الأول، إذ ينمو نمواً طبيعياً متزاوباً مع بعض المشاهد الحياتية، وبعض الفواعل التي دفعت به إلى الأمام شيئاً فشيئاً. لأن الصراع في هذا الفصل جاء بعد (الحدث) ولا يمكن للحدث أن يسترجع، على أن حوار الشخصيات الثانوية في هذا الفصل مع الحر لا يعد صراعاً، على الرغم من اختلاف الشخصيات في الرؤيا، لأن حل ما نطقو به لا يعدو أن يكون تسلية (للشمر) من أجل تحقيق وطنه الإحساس بالذنب الذي يعانيه.

ولا بد للباحث هنا أن يعقد موازنة موجزة بين صراع الفصل الأول والثاني وأقول: أن صراع (الحر) مع ذاته كان صراعاً ناماً أو يصله إلى القرار لأنه كان قبل حادثة (القتل) في حين بقي صراع (الشمر) جامداً لم يتبدل إلا في حالات نادرة، وهو عبارة عن (فلاش باك) غير مرئي، لأن (الشمر) يسترجع الحوادث فيثير في داخله الصراع.

أما المسالة الأخرى فقد كان صراع (الحر) قد أوصله إلى اتخاذ القرار في حين لا نجد مثل هذا القرار عند (الشمر) فالحادثة قد وقعت وهل يمكن للقرار أن يصدر بعد أن انتهى (الحدث) إلى ما وصل إليه.

على أن الماجس في كلا الشخصيتين يمثل أعماق الذات العميق، فكان هاجس (الحر) هو صوت الضمير اليقظ الذي كان محركاً من محركات الشخصية أما الآخر(الشمر) فقد كان معايناً وناقاً على الذات الجسمانية المنحطة، فكان الأول قد ارتقى بفعل الشخصية (الحر) أما الآخر فقد كان مساهمًا أصيلاً في تدميرها على المستويين النفسي والحياتي فضلاً عن أن الأول كان منفتحاً على (الأرض والسماء) في حين كان الآخر يدور في تلك الجريمة ويقلب في صفحاتها. وبيدو لي أن المبدع قد أدرك هذه الفروقات الجوهرية بين الفصلين، فانتمت المسرحية في عنوانها إلى (الحر الرياحي) ولم يترك (للشمر) في هذه التسمية شيئاً، أو لأنه منحاز فكريًا ونفسياً إلى موقف (الحر) وقراره الفذ أقصى الشمر من العنوان.

ولكي يتنشل (المبدع) الموضوع من حالته الفردية والتاريخية، عمد إلى كتابة الفصل الثالث ليتمرى (الحاضر) في (الماضي) فالظلم ومحاربة الظلم حالتان متوازيتان منذ الأزل حتى الحاضر المعيش، وبعبارة جبراً فإن ((المبدع) استطاع أن يستخلص من قضية تاريخية كبيرة بعضاً من إشكالاتها النفسية الباقة في كل عصر)⁽¹²⁾ وعلى هذا الوصف استطاع أن ينجز (المبدع) تراجيدياً شاملة لكل العصور والأزمان، وقد ظهر (الشمر المعاصر) في نهاية الفصل الثالث أكثر قسوة ووحشية من شعر الأمس وإلى جانبه ظهر (الحر المعاصر)

الشاب: إذ كنت حقاً تحاول أن تلتقي الحسين لقتله ثانية
الشمر: (مقاطعاً) بل سأقتله ألف مرة ص 160

وهذا الفصل يعد استنساخاً مضمونياً للفصلين الأول والثاني، فالمبدع يسقط الحاضر على قوانين انسانية الماضي، (فالآخر) برمته لا يحاول تسجيل الحادثة التاريخية على نحو وقائي بل ((يتزع منه معناه))⁽¹³⁾ إذ يقع على خيط رفيع من الأمل والنقاء لتلك الحادثة، كي لا يصبح الحاضر ظلاماً دامساً فالفصل يتحدث عن (التشبيهات) ويقاطعها مع حقيقة انسان الحاضر الذي لا يراه الا صورة من ذلك الماضي.

في بينما عمار وحارث ومتوق يحاولون جمع توقيع الناس لمبايعة الحسين وهذا مشهد من التشبيهات -
يتقدم الأفراد والقبائل لتسجيل اسمائهم، بتقدم ثلاثة أشخاص حفاة ليعلنوا البيعة وهم يرددون
الثلاثة: من يكتب عنا؟

نحن ثلاثة أشخاص لا تملك إلا أنفسنا ص ٢٧
يفاجئ الجميع بإعلان رشيد خيراً يصدح الجميع
رشيد: حارث / لعلك لم تنسى أن الحسين سيقتل / بعد ثلاثة يوماً
أصوات: مكيدة أذن.

آخرون: مكيدة مدبرة ((يهجمون جميعاً على حارث))
هات أسماءنا

المهاجمون: سعيد / انتزع الأسماء من يديه
(يمكنون من حارث فيتزعون منه الأوراق)
(ويخرج من المسرح جماعات هاربة)

(ويقى في المشهد عمار وحارث والحفاة الثلاثة)
عمار: ألف عام يشب الرضيع بأحضان نسوتكم
وهو يحلم أن يرتدي كفناً
ليقاتل عن شرف باعه أهله

كيف يدخل داخلهم بيته الآن؟ (يلتفت إلى الحفاة الثلاثة)
هيا بنا/ يا خير من تحمل هذه الأرض
رشيد: أتحسب أنك تنجو بهم؟

سوف نقطع أعناقهم قبل أن يبلغوا مدخل السوق / وأنت على رأسهم الثلاثة: أسمع يا هذا / نعلم أنا
سنموت / بايعنا في الطف ومتنا بايعنا في سنينا ومتنا
بايعنا في تل الزعتر أمس ومتنا

وبنابعه في الأرض المحتلة كل نمار / ونموت ص 128، 130، 132

ولكي يجعل ((المبدع)) المؤسفة والتراجيديا الإنسانية مستمرة لا يجد لها زمان بعينه أو مكان بعينه، يعيد
المعدان ودليله في المشهد الأخير، والأمل يتبرعم فيهما. بصيغة المحاز عن ((الإنسانية)) كلها.

الدليل: ألمح رأية على رأية مرفوعة

المعدان – صفتها لي

الدليل: على ذروتها هلال / وحو لها تموج موجاً حث الرجال / كأنما كَبَر تحت ظلها بلال
المعدان: ما لونها؟

الدليل: سمراء كالرمال / حمراء كالرمال / بيضاء كالرمال
المعدان: أسرع إذن التقط رأساً / وعد إلي
الدليل: رأسك؟

المعدان: هذه كلها رأسى / أدركتها
(ستار)

وعلى وفق هذا الوصف يصبح (الحاضر) صورة مجسمة (للماضي) وهي أكثر تدميراً وقسوة، ربما أصبحت الانهزامية مرتبة أكثر من ذي قبل يفعل المطامع والمصالح المتشعبة.

الحوار ولغة الحوار والدراما

بعد الحوار - في المسرح - الوسيلة الأولى والمتلئ لا يصل الرؤى والأفكار والمواجس إلى الملتقي، فهو (الأداة والعنصر) المسرحي الذي لا غنى عنه، إذ من خلاله تكتشف الأحداث ومحりاتها، والشخصيات ودوافعها، والصراع وما يكتنفه من شد وجذب بين القوى المتصارعة. فهو أساس راسخ لا تستغني عنه المسرحية في أي حال من الأحوال.

وللحوار في المسرح مواصفات حددتها الذائقـة الجمـعـية (المبدع والجمهور) والانفلات من هذه المواصفات يـيدـوـ بـعـيدـ الـمنـالـ - باستثنـاءـ الـانـحرـافـاتـ الـبـسيـطـةـ وـالتـقـنيـاتـ الـمـسـتـحـدـثـةـ الـتـيـ تـغـيـيـ وـلاـ تـلـغـيـ.

إن من طبيعة المسرحية أو الدراما بما فيها من دقة وتركيز أن يكون الحوار ((سريراً حياً)) ذو ألفاظ موحية يدركها السامع في سهولة ويسر، والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار. ليغطي على المفارقة بين الحديث الشعري وحديث الشخصيات في حيالها العاديه⁽¹⁴⁾) ولا بد أن يكون الحوار قادرًا على شد الجمهور بمستوياته النفسية المتلاحقة ومستوياته الثقافية المتباينة ولا تتحقق هذه الأهداف إلا من خلال ((السرعة والحوار المتلاحم المكثف))⁽¹⁵⁾ أما في المسرح الأدبي الذي يكتب للقراءة - لا سيما إذا كان شعرياً - فالامر يأخذ فيه بعض المرونة، إذ يأخذ الشعر مساحة أوسع نسبياً، فيبتับ السرعة بعض المدوء والتراث، من أجل رفع الكفاءة (في المسرح والشعر) إلى دائرة الإثارة والتجانس بين متطلبات المسرح ومتطلبات الشعر، وهو أمر مرعب وخطير، ولا يمكن أن تنهض به إلا عبقرية فذة، لأن الشعر في المسرحية لا يعلو أن يكون ((وسيلة أو واسطة))⁽¹⁶⁾ كون الشاعر مهمًا أو تي من موضوعية

إزاء الحدث، لا بد لفورة الشعر أن تطل برأسها إزاء موقف أو شخصية أو مفارقة ما ولا بد لها أن تخرج بعيداً من منظومة المسرحية (الأحداث - الشخصيات - الصراع) فهذه المنظومة محكمة بذائقه الجمهور الذي يعد واحداً من أركان المسرح، ويرى (اليوت) إذا كان هناك من ضرورة لاستخدام الشعر الرفيع الذي قد يتنااسب مع إحدى الشخصيات فلا بد له أن يكون ((قادراً على اقناعنا بأنه ضروري بالنسبة للحدث، وإنه ينبغي أن يعيننا على استخلاص أكبر قدر ممكن من القوة العاطفية في ذلك الموقف))⁽¹⁷⁾ ولا بد أن تذكر بأن أقدم المسرحيات كتبت شعراً، فهو جزء حي وأصيل في بناء المسرحية، ولكنه لا ينبغي له أن يستحوذ بخصائصه على المسرحية، ويحولها إلى دراما شعرية فحسب.

على أن هذه الحرية المحدودة للفورات الشعرية أن تبقى محكمة بضوابط المسرح، ولا تتحول المسرحيات إلى ((قصائد ذات أصوات متعددة، تزيد أن تسرد أو ... تصور جوانب اللاشعور))⁽¹⁸⁾ ففقد آنذاك أساسها الراسخة، لتخل الدрамا محل المواقف الحياتية المعيشية، على أن الدراما الملتزمة والمنضبطة التي تضع (المتنقي) نصب عينها تثري المسرح وترتقي به يقول توماش أو بخاري في معرض حديثه عن الدراما ((لقد خرج علينا كل من تشيكون وبرنادشو بطريقة في التفكير، الأول في مجال النفس الداخلية واستطاع كل من زاويته أن يرقى بمستوى عناصر التفكير وبغنى ويشري من شاعرية المسرح))⁽¹⁹⁾ ويضيف ((أن الطبيعة تنادي بالمواقف الحياتية الواقع إلى خشبة المسرح لإبراز الحقيقة والواقع))⁽²⁰⁾ ومعلوم كما يرى الدكتور أحمد بسام ساعي ((إن الحقيقة ينهض بها الشعر الواقع تنهض به خشبة المسرح))⁽²¹⁾.

على أن الحوار الناجح لا ((يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، لكننا ننتظر كما تتمثل الأفكار))⁽²²⁾ ولا يكون الحوار كذلك إذا أغرق نفسه في الدراما العميقه والرموز والأفكار، ولا أن يكون خطياً رنانة أو قصائد شعرية مطولة تستعرض لغة الشاعر، إذ لا بد له أن يتسم ((بالإيجاز والأحكام))⁽²³⁾ على قدر ما يلي مطالبات الأحداث والشخصيات وبذلك تصبح اللغة لغة واقعية أدبية أي أنها على قدر حاجة المسرحية - لأن الأساس في لغة المسرحية الشعرية ((ألا يحس المشاهد أن حاجزاً بفصالة عن المضمون هو حاجز اللغة))⁽²⁴⁾ وعلى أساس هذا الفهم يمكننا أن نقرر أن لغة المسرحية هي اللغة الشاملة للحياة فهي لغة العالم البسيط، لغة الحب والكره، لغة الخير والشر، الضوء والظلم - لغة الفكر والحياة - الانكسار والانتصار البطولة والجبن، الأقدام والهزيمة، على حسب ما يطلب المضمون المسرحي والأحداث وصراع الشخصيات، ولا بد أن تتميز لغة الشخصيات عن بعضها، كي تصبح ملائمة لذاتها كنص أدبي وملائمة للمتفرج الذي يرى اللغة جزءاً أصيلاً من الشخصية وبالعوده إلى

المسرحية لتفحص حوارها ولغتها يمكننا أن نقرر منذ البدء بأنها لغة الشاعر، وليس لغة شخصيات، إذ رسم الشاعر كل حسه الدرامي ورؤياه على السنة الشخصيات، وهذا ما جعلنا نطلق عليها منذ الصفحات الأولى بأنها مسرحية أدبية بالدرجة الأولى، أي أنها موازية للشعرية والرواية فمجال قراءتها كجنس أدبي أقرب من النظر إليها كنص مسرحي كتب ليتمثل في الفصل الأول بحد بعض التوازن بين لغة المسرح ولغة الدراما الشعرية، فالحوار يلي إلى حد ما (الأحداث غير المرئية) من خلال حوارات الشخصيات مع بعضها، إذ تتوافق مع هذه الأحداث وتكشف عن تفاعلات الشخصيات وموافقتها، في حين تستحوذ لغة (المagus) على لغة إيحائية درامية عالية المستوى، وهذا الوصف يبدو مبرراً، لأن لغة المagus لغة فكرية نفسية وهو ما سوّغ لها الحضور عند هذه الشخصية (الحر)، لكن ما يؤخذ على لغة المagus استطالة جمالها وبوحها، مما يجعلها ثقيلة بعض الشيء، فلغة المسرح على سبيل المثال لا الحصر تتمثل في هذا المشهد غير المنتخب الذي يعجب المتفرج:

الحر: ماذا وراءك

الريبيتة: ابشر

الحر: (بفرح مفاجئ) هل افلتوا

الريبيتة: حاشا

الحر: أوجز إذن

الريبيتة: رأيت موادهم

الحر: حمدت؟

الريبيتة: ما يزال الرماد بها دافنا

وفي مشهد آخر نقرأ

أبو حفص: من أمس وشيء يشغل بالك يا حر

الحر: أجل

زياد: مر، اقطع عنق الصحراء الساعة / ما تترف هاجسه

الحر: مه / قد تحتاج لسيفك في ضرب أقصي

عمر: تتحن اليوم سيفك

الحر: مهلاً أبا حفص / لو أني أمرت أمراً الساعة / هل انتم مخالفوه؟

أبو حفص: حاشا ص 38 - 42

فالحوار في هذين النصين قصير متدقق، ندرك من خلاله بعض الأحداث، وما يعتمل (الحر) من هموم وأصطراع، وهذا اللون يلي حاجة الحدث في الوقت الذي يشيع الجمهور ويجعله قادرًا على فهم ما يدور. أما اللغة فقد جاءت ملائمة للأحداث مع قدرها الفائقة على حمل الكثير من الإيحاءات التي تكشف عن دواليل الشخصيات (الإيجابية والسلبية).

أما حين ننتقل إلى لغة (الماجس) - وهو صوت الحر الداخلي - نطالع لغة أخرى مكتبة بالشعرية والدراما النفسية. وقد تطول لتأخذ من الوقت الكثير فيتوقف الزمن، وتتوقف في الوقت نفسه حرفة الأحداث

الماجس: إنما لحظة الصمت / فلتختصر كلماتك أنفسها / تتراجع؟ / أم تقتل
الآن أي طريقك أوضح / أن تنتشر / تفقد خيلك الآن
حتى حوافرها / السيف / لا تفلسف في رهج الموت أفعالها
كلمة لانتظار الرجال / تحدد مواقعها كان لسيفك
رأي هو الحر / حد هو الرأي / أصبح رأيك والسيف
حدين / رطوبة أدناهما تلمس الآن رأسك يا حر ص 23، 24

إن هذا (الماجس) على ما يحمله من لغة سامية مدارية إيحائية، غنائية درامية، لا يتحملها المسرح، وهي على العموم توازي لغة المسرح وترتقي بها أحياناً، وتجعلها مملة في أحياناً أخرى. وتكشف في الوقت ذاته عن استرسال الشاعر في لغته الغنائية، التي مازالت تمسك بصوته الشعري، على الرغم من أنه يكتب للمسرح الذي يتطلب موصفات خاصة وحاكمة. ترجم الشاعر أن يتنازل عن ذاتيته الحرية.

في الفصل الثاني المخصص (للشمر) يصبح البوء شاسعاً بين نوعين من الحوار (حوار الواقع - حوار الماجس) وهكذا هي الحال مع اللغة التي تحمل لغة الواقع ولغة (هاجس الشمر)، إذ تجور لغة الماجس على لغة الحدث، و تستحوذ على خاصية الشعر والدراما أكثر مما تستحوذ على لغة الواقع، فلغة الواقع تحمل صفة التعالي والقوة والسطوة والقسوة لكن لغة الماجس وحواره كانا بالمرصاد لهذه اللغة المتعالية، إذ تأتي لتكبح جماح هذه الغطرسة والتعالي، ليعود الشمر إلى خوفه الداخلي المدمر، ولتصبح لغة الماجس صاحبة النصيب الأولي من الحوار، ولعل الشاعر كان واعياً لهذه القضية، إذ جعل من حوار الماجس ولغته متعالين، وذلك ليفضح الجانب اللاموري من دواليل (الشمر) ويعري ذاته المتسريلة بالخوف ليرغم فيه صوت (الشمر وهو ينادي نفسه) والأصوات الخفية والأشكال التي يسمعها (الشمر) ويراهما لوحده:

الشمر: " يتفض من مكانه مفزعاً ويتجه إلى الكف التي لا يراها إلا هو " ها انت ذي بيضاء حتى العظم / تخترقين الباب والجدار وتملئين الدار / تروعين يقضي ترو عن نومي / ستبيتين بين عيني إلى القيامة . " وهو يحملق في الكف مرتعبا "

أفر جمبي عيوناً
ولكنني مكره

لو أن اختفاءك مرken بالعمى / لا نثبت هندي الأظافر في محجري إلى أن يسيل بياضهما في يدي / ولكنني مكره / مكره / وأحملق فيك / مكره وألاحق لونك/لا / إنه هو / حتى دمي فر/لكن لونك ظل يالحقني كل أصواتكم / كل آهاتكم / كل أعينكم تتجمع حولي / تخاصري / أرنى وجهك أيتها العين ألسنت أبصرها إلا محاجرها / فأحمل أوزاركم كلها / وأنا لست أعرف حتى ملامحكم ((وهو يتلفت في كل اتجاه)) من أنتما؟/ من أنت؟

أنت؟/ أنت؟ من؟؟ قتلتم أنا جمياً)) ص 73، 47

إن هذا المقطع المقطوع يكشف على نحو لا لبس فيه الرعب الذي تليس (الشمر) فأصبحت هلوسته أقرب إلى الجنون - على الرغم من كل محاولات مالك لتهديته فصارت عيناه تبصـر اللامـرئي وأذناه تسمع اللامـسمـوع، وخـيـالـةـ المـتـورـمـ يـصـورـ لهـ الجـريـمةـ فيـ كـلـ حـرـكـةـ وـفيـ كـلـ صـوتـ.

إن هذا المقطع الطويل، يعد امتداداً لشاعرية الشاعر الغنائي المتضامن مع الدراما والذي يبيع له أن يسترسل ما شاء له ذلك.

أما الحوار الآخر مع الشخصيات فكان مليئاً إلى حد ما ما يريد المسرح وجمهوره وإذا ما اطل الباحث على اللغة، فإنه يراها في المقام الأول لغة الدراما والشعر فهي لغة تستفز لغة العقل والوجدان، متوارية، مائحة، جاحة، لاحة درامية، فائقة، تمتلك المسرحية في جميع مفاصلها مستثنين من ذلك لغة السؤال والجواب - تصرح وتلغز، وتبوح وتلمح، مع ما تحمله من لغة البيان العربي التي ترتفع بقيمتها الشعرية - بعيداً عما يتطلبه المسرح.

إن لغة أي عمل أدبي أو جنس تتبع من دواخله، من عمق معزاه، لا تكون طارئة عليه أو تأتي من خارجه، وبذلك يلتزم العمل مع لغته فيصبحا كياناً واحداً لا يمكن فصل أجزاءه، فكل مضمون يخلق لغته، وقد يبدأ قرار الجاحظ أن الألفاظ والأساليب تأتي على قدر المعاني ((فالسخيف للسخيف، والجزل للجزل))⁽²⁵⁾ ويرى "شيروت كريفيش" وهو يتحدث عن المسرحية عامـةـ والـشـعـرـيـةـ عـلـىـ وجـهـ الخـصـوصـ ((يجب أن لا يكون الحوار أدبياً صرفاً مثل الجمل المنمرة والأنيقة المرتبة لأنـاـ قـاتـلـةـ فيـ الدـرـاماـ))⁽²⁶⁾

والنصان السابقان يؤكدان تطابق اللغة مع المضمون لا سيما في الدراما، لأن الجمهور يتلقاها سوية (السمع والنظر)، فاللغة على هذا الوصف تخرج من رحم العمل، من روحه، من معاناته، من مضمونه الذي هو الدافع الأول للكتابة ((الشرط الأساسي في لغة المسرح الشعري، ألا يحس المشاهد أن حاجزاً بفصله عن المضمون وهو حاجز اللغة))⁽²⁷⁾ وقد كانت لغة الأثر متداوبة - إلى حد ما مع هذه الاشتراطات المسرحية، ربما ارتفت في بعض المفاصل فطارت بأجنبتها بعيداً، لكنها تعود إلى ما يتواافق مع الشخصيات ولأن الشخصيات المسرحية ليست شخصيات عادية، لأن كل منهما يحمل روئيته العميقة، فقد أسهمتا في أن يخلق الشاعر أحياناً في لغته فراها مجنة تحمل الكثير من المعاني في وقت واحد.

وإن كان لا بد من التدليل على هذا الوصف، فحربي بالباحث أن يتحقق هذه اللغة في سياقها الذي جاء من خالله، مع كشف بعض دلالاتها المعنوية والأسلوبية، وبينتها العميقه في بعض جملها ذات الدلالات العميقه ((عقرب نضرب الليل بين ضلوعك - ماكولة الظهر - أن تنتشر)) ص ٢٣ يكفي (الحر) عن موقفه الأول حين منع الحسين من العودة بالعقرب، والعقرب لا يرى بسهولة فيتمكن من فريسته بعنته، وتضرب الليل، دلالة على أن سريانها غالباً ما يكون ليلاً كي لا تبصر ويفصفها بـ (ماكولة الظهر) وهذا يعني أنها في حالة تفريخ، لأن العقرب حين اتفرغ تخرج أفراخها من ظهرها بعد أن تأكله، فتموت الأم، لكنها ستفرخ العشرات من العقارب وتنتشر لقتل البراءة والنقاء " كان لسيفك رأي هو الحد / حد هو الرأي " وهذا تناص متضامن مع قصيدة أبي تمام ((السيف أصدق...))

((أصبح رأيك والسيف حدين / رطوبة أدناهما تلمس الآن رأسك يا حر)) ص 24 والحدين هما الاستمرار في الموقف المعادي، والأخر الانحياز إلى الحسين (عليه السلام) وكلاهما قاتل / فالبقاء على الموقف قتل للذات، والانحياز قتل للجسد. ((تقتل السيوف لكن مقبضه في يد لست صاحبها ...)) وهو استفزاز ضميري من الماجس، أي إنك أداة ليس إلا كونك لا تملك القرار، فالقبض هو القرار، وهو ليس في يدك / وهو استعارة عميقه الدلالة بين اليد والعقل الذي يصدر القرار.

((ما زال نزيف الليل / لم يثبت ولا يحيط ضياء بين أضلاعك)) ص ٣٠ تترف الليل استعارة للظلمة في داخله والجيرة، وهل الضياء يشرق أو ينبع ويخيط الضياء ((ثم يقولون / افعي الرياحي يلعق قيح وساوسه)) ص ٣٢ واقعي هي للكلب حين ينكسر أو يهزم فيجلس.

((أن تجس الوتر اللين من نفسك / مثل امرأة تبكي)) ص ٣٣ والتوتر اللين يقابل العطف والرحمة والوتر والضعف ثم انظر إلى التعبير البليغ ((اقطع عنق الصحراء)) لو أني خضت بكم جيشاً من الجن / ولا ترون واحداً منهم / أحائضوه انتموا ورائي؟) ص ٣٩ إنما (الميئانصية) التي تأخذ شيئاً من المعنى واللفظ من قول سابق إلا وهو قول أحد الصحابة الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) (والله لو خضت بنا عباب البحر لخضناه معك)

(اتصنع العطف / تستر من كبرائك مذبوحة / ثم تلبسه للحسين) ص ٣٨ فالكربلاء همان ولا تذبح (استعارة) والكربلاء هو ما عليه (الحر) من المrtle المرموق في قومه. وللتعمق في هذه اللغة المكثفة ذات الدلالات العميقه ((لغة ملكت صدقها فاستقرت / تجرد وضوحاً / وقل كلمة / تقف الشمس تعينه أنت / لو لا أضاءت مسافة ما بين قلبك والشفتين)) ص ٤٠ إنما لغة الدراما وما تحمله هذه اللغة المكثفة الناغزة والغامزة، الموحية والمظللة معاً، ولنسمع هذا الصوت حين يقرر (الحر) قراره النابع من ضميره بعد عاصفة من الاصطراع الداخلي ((لم أعد سلماً / حاصرتني العيون بأوجاعها / والرمان الجريح / لن تقطع رأس المعдан مرة أخرى / ولن نغلق المسيح)) ص ٦١ إن هذا النسيج اللغوي الجميل هو نسيج الشاعر الدرامي والغنائي معاً.

ولنقرأ بعض هواجس وتفوهات (الشمر)

((أرغم هذي الأصابع المربيبة / أجعلها سوداء حتى العظم / سوداء حتى العظم سوداء حتى إلى)) ص ٧١ ((يا حرقة ليس هندا / يا هلعا يتنهى ثم يبدأ / يتنهى ثم يبدأ)) ٨٢ إنما صياغه اسلوبية تكشف إلى حد بعيد انفيار الشمر، إذ اختفت من الجملة الثالثة لفظة (اجعلها) ومن الجملة الرابعة لم يستطع أن يكملها فنطق بـ (ال) واستحاله صوته وإرادته إلى عجر كامل ((أيتها العيون المست أبصرها)) ص ٧٣ وهذا لمسة وزنية تذكرنا بالشاعر القديم الذي يقول ((وما أنا بالحكم الترضي حكمته)) ومثلها ((أنت لكانك تردد الخيل إذا صاح بما)) ص ٧٦.

وفي لمحه خاطفة للموازنة بين لغة (الحر) ولغة (الشمر) نقرأ

الحر: رويدك يا عمر / لو كنت صقرًا لا نشبت منقاري الأن/ في جو جوى غضباً / أو لا نشتبه/ ... / في أيما صخرة يتحطم من فوقها يا ابن حفص) ص ٥٢ في حين نقرأ ((للشمر)) هذا المقطع ((أفر جميعاً عيوناً / ولكنني مكره / لو أن اختفاءك مرken بالمعنى / لا نشبت هذى الأظافر في محري / إلى أن يسيل بيضها كله في يدي)) ص ٧٣ في النصين يظهر بوضوح الفرق بين الشخصين فال الأول (الحر) لو توفر له ما يريد لخطم نفسه في حين لو توفرت (للشمر)

ما يريد لفقيء عينه فقط، فال الأول لا يتثبت بالحياة في زحمة صراعه النفسي أما الثاني فهو متثبت بها فهو لا يزبح إلا ما يؤرق حياته (عينه).

لقد وفق الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في اختيار شعر التفعيلية (الحر) في بناء نصه الدرامي، لأن التفعيلية الحرة تجعل ((الوزن متدايقاً تدفقاً مستمراً))⁽²⁸⁾ لا تحده حدود القافية وانتظام التفعيلية في البيت الشعري وعددها، لا سيما إذا طال الأثر لأن القافية محدودة من جهة ((وتمثل قرعاً عنيفاً مستمراً))⁽²⁹⁾ للذائقه المتلقى، لا سيما في المسرح الذي يميل إلى تمثيل الحياة العاديه.

إن مأساة (الحسين) عليه السلام لم تكن مأساة عاديه، فهي مأساة دينية، اجتماعية خلقية، عقائدية، مأساة أهل بيته بأسره، إنها مأساة الخديعة، والتهرب من المسؤولية، الغدر والخيانة، العطش والجوع، والتمثيل (بالحسين) عليه السلام، المبدأ والطمع، الضمير الحي، والضمير الميت، ولهذا من الصعب أن يتصدى مبدع لكل هذه المآسي المتلاحمه في عمل مهما عظم قدره، وقدرة مبدعة، (فالحسين) عليه السلام أكبر وأجل مما تمثله أي دراما أو مسرحية أو قصيدة أو أي جنس أدبي، فقضية استشهاده من العمق، وما يكتنفها من الألم، ما يجعل العمل مهما عظم لا يوفيها حقها.

الخاتمة والنتائج:

بعد هذا العرض الذي حاول استنطاق الأثر الأدبي على نحو شولي لأشكاله كافة وبناء ومضامينه، يمكن أن تسجل النتائج التي توصل إليها البحث:

إن هذا ((الإبداع)) حاول مخلصاً أن يتخطى الحدود الصارمة بين الأجناس ويصهرها في بودقة واحدة، تستند كل منها الآخر وتغنى المضمنون، فضلاً عن الجانب الفني منه.

يعد هذا ((الإبداع)) إبداعاً حقيقياً أصيلاً تلاقح في طياته الأفكار والرؤى والأبعاد النفسية، مستلهما من المسرح حواره، ومن الشعر كنافته وبوحه الحر ومن الدراما الصراع بين الأقطاب المتعارضة. لم يكن الشاعر مؤرحاً، بقدر ما كان فناناً، أخذ بجوهر الحادثة وأحالها إلى مأساة إنسانية شاملة عبر (الرمان - والمكان).

إن التداخل بين الأنواع الأدبية الثلاث كان إلى حد ما موفقاً، فالتدخل كان واعياً الاشتراطات كل نوع.

على الرغم من أن (عبد الرزاق عبد الواحد) شاعراً غنائياً في المقام الأول، إلا أنه لم يجعل للشعر الغنائي القدح المعلى، إذ حاول أن يزاوج بين الأنواع على نحو متوازن.

حاول(المبدع) أن يخلص إلى حد بعيد من الغنائية الشعرية التي أمسكت بزمام الشاعر العربي منذ القدم، مع بعض الاستثنائية لا سيما حين ييرز صوت الماجس عند كل من (الحر) و(الشمر) وقد تكون في كثير من الأحيان مبررة ومقبولة، كونها تكشف الاصطراع الداخلي عند كلّهما.

و قبل الختام يجدر بالباحث أن يقرر حقيقة ثابتة، وهي أن أي عمل فني، ومهما كانت عبقرية الفنان لابد وأن يتتباه بعض النقص أو تتلبسه بعض المهنات الذي لا تقلل من أهميته الفنية والفكرية والبحث مهما أُوتي من دقة ورصانة يقي حاملاً لبعض الضعف والقصور، وقطعاً إنه لا يستطيع أن يفك كل طلاسم الإبداع، إذ لا بد منبقاء بعض الزوايا المعتمة التي تكتشف الأعمال الإبداعية الراقية فالكمال الذي لا يناقش في الآثار الإبداعية أمر مستحيل ولا يخلو منه إلا ((القرآن الكريم)).

المواضيع:

- (١) ينظر: طاليس، أرسسطو، في الشعر، نقله بشرمي بن يونس، ترجمة شكري محمد عياد، ص 1967، القاهرة، مصر.
- (٢) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٥، ص 269، ١٩٨٢، القاهرة.
- (٣) جبرا إبراهيم جبرا، حلية المأساة في الحر الرياحي (المقدمة) الحر الرياحي، عبد الواحد عبد الرزاق، ط ١، ص ٩، ١٩٨٢، بيروت.
- (٤) بن ذريل - عدنان، الحداثة في المسرح الشعري: مجلة الأقلام، ١٩٨٠ عدد ٨ ص ٣٠.
- (٥) عبد الواحد، عبد الرزاق، ص ٧٠، سابق.
- (٦) س. لـ، المساحة من منظور البوت، ترجمة هاشم كاطع لازم مجلة الأقلام، ١٩٨٩، عدد ٤ ص ٥٦.
- (٧) شلش، عبد الرحمن، مدخل إلى فن المسرحية، ط ٤، ص ٣٤، مطباع مرادي، ١٩٨٣، العراق.
- (٨) استوفقني جملة في مقدمة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بأن الحر (سيجي ولا تعني مسألة البيعة والخلافة) وجميع المصادر التاريخية لا تشير إلى هذه العقيدة، فضلاً عن أن حوار الحسين عليه السلام مع الحر لا يكشف شيئاً من هذه القضية.
- (٩) شلش، عبد الرحمن، مدخل إلى فن المسرحية ص ٢٧، سابق.
- (١٠) د. اطميش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا ص ١٧٨، دار الحر للطباعة، ١٩٧٧، بغداد.
- (١١) بيرسي، لايوس، في كتابة المسرحية، ترجمة ورديني ختنية ص ٤٥٧، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ، القاهرة.
- (١٢) عبد الواحد، عبد الرزاق، الحر الرياحي المقدمة ص ١٢، سابق.
- (١٣) عبد الواحد، عبد الرزاق، الحر الرياحي المقدمة ص ١٤، سابق.
- (١٤) د. طبلة، بدوي، الببارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٢٥١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥، لبنان.
- (١٥) د. اطميش محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا ص ١٨٢، سابق.
- (١٦) س. د. لـ، المسرحية الشعرية من منظور البوت ص ٥٦، سابق.
- (١٧) تقلاً عن، س. د. لـ، المسرحية الشعرية من منظور البوت ص ٥٧، سابق.
- (١٨) ابن ذريل، عدنان، الحداثة في المسرح الشعري ص ٦، سابق.
- (١٩) أبو بخاري، توماش، الدراما تورجيا المعاصرة، ترجمة د. كمال عبد الثقافة الأجنبية، ١٩٨٢، عدد ٣، بغداد، ص ٢٢.
- (٢٠) المصدر السابق نفسه ص ٢٢.
- (٢١) بن ذريل، عدنان، الحداثة في المسرح الشعري، الأقلام، ١٩٨٠ عدد ٨، ص ٩.
- (٢٢) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه (دراسة نقدية) ص ١٩٣-١٩٤، دار الفكر العربي، ١٩٦٥، القاهرة.
- (٢٣) د. المشهاوي، محمد زكي، ضباب النقد الأدبي بين القلم والحديث ص ١١٤، دار الهبة العربية للطباعة والنشر ١٩٧٩، مصر.

- (24) د. العشري، صلاح، ثقافتنا الأصلية والمعاصرة ص 200 المطبعة الثقافية، 1971، مصر.
- (25) الماحظ، عمر بن بحر، الحيوان ج 3، تحقيق عبد السلام هارون، ص 39، القاهرة، بدون تاريخ.
- (26) كريغش، ستيررات، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله المعتصم الدباغ ص 146، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، العراق.
- (27) د. العشري، صلاح، ثقافتنا بين الأصلية والمعاصرة ص 200 سابق.
- (28) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط 5 ص 41، دار العلم للطباعة، بيروت، 1978، لبنان.
- (29) د. عيد، رجاء، الشعر والنغم، ص 92، مطبعة دار نشر الثقافة، 1975، بغداد.