أنماط الحوار الدرامي الداخلي في مسرحية "الحر الرياحي"

أ.م.د. صبار شبوط طلاع

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الملخص:

جاء هذا البحث لدراسة الحوار الدرامي الداخلي في مسرحية "الحر الرياحي " للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد من خلال تحليله ومعرفة وظائفه والوقوف على أنواعه كالمناجاة وتيار الوعي والتجريد والقناع والمونولوج، ورصد مختلف الدلالات والانزياحات التي شكلتها اللغة في هذا الحوار ،مما تمنح فاعلية التأثير في المتلقي .

الكلمات المفتاحية : (الحوار الداخلي ، مسرحية الحر الرياحي ، المناجاة، تيار الوعي ، المونولوج).

Patterns of internal dramatic dialogue in the play "Al-Harr Al-Riahi"

Dr. sabaar shabuwt tilae

University of Basra / College of Fine Arts

Abstract:

This research came to study the internal dramatic dialogue in the play "Al-Harr Al-Rihi" by the poet Abdel-Razzaq Abdel-Wahed through analyzing it, knowing its functions, identifying its types such as monologue, stream of consciousness, abstraction, mask, and monologue, and monitoring the various connotations and shifts formed by the language in this dialogue, which gives the effectiveness of influencing the audience.

Keywords: (Internal dialogue, Al-Hur Al-Rihi play, monologue, stream of consciousness, monologue).

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف خلقه محمد سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه اجمعين، أما بعد فأن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد من الشعراء العراقيين الذين سطع نجمهم في سماء الشعر والفن، إذ يُعد من أبرز القمم الشعرية في العصر الحديث، وصاحب القصائد البليغة والصوت الجهوري، صدرت له ما يقارب عن ٤٢ مجموعة شعرية، منها عشر مجموعات شعرية للأطفال، ومسرحيتان شعريتان، وجميعها نُشرت وتُرجمت إلى لغات أخرى، وتُعد ملحمة "الحر الرياحي" من المسرحيات الشعرية التي جمعت بين معنيين: المعنى التاريخي والمعنى المعاصر في موضوع واحد، وبالنظر لأهمية الحوار الداخلي فيها كونه يشكل ظاهرة بارزة ويحقق وظائف كثيرة، كتصوير الشخصية وتطوير الأحداث وتقديم الجو أو الحالة، سعت هذه الدراسة لتوضيح دور الحوار الداخلي فيها ورصد تكنيكاته، أما الهدف منها، فكان الرغبة في كشف سمات أسلوب الشاعر وتسليط الضوء على توظيف تقنياته المتنوعة كالمناجاة الفردية وتيار الوعي الذي يجمع بين- التداعي الحر والارتجاع الفني- والتجريد والقناع والمونولوج، وقد تضمنت الدراسة محورين : المحور النظري الذي يضم تعريف الحوار ووظائفه بشكل عام، والحوار الدرامي الداخلي للمسرحية بشكل خاص، أما المحور الثاني فكان مقتصرا على تطبيقات الحوار بأنماطه ومن ثم ذكر خاتمة الدراسة ومصادرها .

الحوار التعريف والمفهوم .

يُعرف الحوار بأنه((حديث بين شخصين أو أكثر يضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوفر إلا نادرا في الحوار المألوف في الحياة اليومية))(١). ((والحوار من التحاور: أي التجاوب أو المحاورة: يعني مُراجعة المنطق والكلام في المخاطبة،

فنقول حاوره اي جاوبه وراجعه الكلام، وتحاوروا أي تراجعوا الكلام وتجاوبوا))(٢)أما في الاصطلاح فهو((حديث يدور بين اثنين على الاقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزل مقام نفسه .. يفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس))(٣) والحوار عنصر ضروري في العمل القصصي بصفة عامة والعمل المسرحي على الخصوص، متى تعددت الشخوص وتباينت المواقف وتضاربت الأهواء حول قضية من القضايا الإنسانية ، لأن الحوار تعبير عن فكرة قبل أن يكون أصواتا ملفوظة ، ويُعد الحوار من أهم العناصر في العمل الأدبي التي يعتمد عليها الكاتب لتنمية وتصاعد الأحداث، بالإضافة إلى رسم الشخصيات والكشف عن أبعادها وحالتها الاجتماعية أو النفسية، وطريقة تفكيرها ودواخلها وما تخبئه من مكنونات، كما أن الحوار له تأثير فعال في نسج العلاقات مع باقي عناصر النص، كعنصر الزمان والمكان والشخصيات .. الخ . إذن لا يمكن أن يكون هناك حوارا إلا إذا توفرت عناصره من شخصيات وأحداث ومكان وزمان فضلا عن الأسلوب الذي يجذب انتباه المتلقي إذ يجعله متحمسا إلى نهاية المطاف .وتبرز أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي لتنفي عنه ذاتيته المطلقة ، ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الأسلوب الحواري، فالحوار كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة(٤)كما انه يتجاوز على نحو قصدي وخفي المتحاورين إلى طرف ثالث هو المتلقي، مما يخرجه عن صفة الكلام اليومي الذي يحدث عادة بين اثنين، ويضفي عليه حداً وظيفيا جديدا.

الحوار الدرامي الداخلي

عرّفَ عادل النادي الحوار الدرامي بأنه ((الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، وهو أداة التخاطب فيها وأوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى

أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته))(٥) فهو يمثل ((عقل المسرحية المنظم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها، وكذلك للمتلقي للمسرحية نصا وعرضا))(٦) فالحوار أذن يقيم علاقة جدلية مع جميع عناصر المسرحية الأخرى.

وبوصف الحوار المسرحي الوسيلة اللفظية التي تتجلى فيها النزعة الشعرية والدرامية ، بوصفه أوضح جزء في العمل المسرحي ووسيلة التخاطب، فإن كلماته وعباراته يصنعها المؤلف ويحملها أفكاره وآراءه ويصيغها بأسلوب يزيد من النغمية، والتأثير في المتلقي دون إغفال للبعد النفسي التأثري الدرامي. فالحوار المسرحي ليس محصورا في الكلمة التي تقال لأن ما لا يقال بأهمية ما يقال، فالوقفة المسرحية المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت لها قوة درامية كبيرة(٧)،فالمجهود الذي يقوم به كاتب الدراما الشعرية مضاعفّ لان عليه تقع مهمة عسيرة، وهي تطويع لغة الشعر للحتمية الدرامية .

يتبين مما سبق أن للحوار أهمية بالغة في بناء النص الدرامي، وفي النسيج الدرامي للمسرحية ككل، ويتجلى ذلك في تعريف "محمد مندور" له بأن((الحوار هو الذي يتكون منه نسيج المسرحية وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية))(٨) وهو بذلك يلتقي مع "بيترز روندي" الذي يقول((لقد أصبح الحوار العنصر الوحيد المكون للنسيج الدرامي))(٩) .

وحوار الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد(١٠) في مسرحيته "الحر الرياحي" قد نعدن أنواعه سواء كان عرضا على الخشبة، أم نصا مسرحيا، فكانت لها الأثر المباشر في معرفة شخصيات المسرحية والوصول إلى عمقها واستجلاء أفكارها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها، فكان منها النوع الأول – الحوار الخارجي– الذي تمّت دراستها في بحث مستقل وبشكل مفصل(١١)، أما النوع الثاني فهو الحوار الداخلي الذي نسعى لدراسته والوقوف على أنماطه بوصفه مكونا

يهيمن على هذ ه المسرحية حتى شكل الجسد الرئيسي لها مما منحها أبعادا درامية غنية لا تتوفر في غيابه.

والحوار الداخلي هو خطاب أو بوح الشخصية مع نفسها عبر المناجاة والاسترجاع والمونولوج ..الخ (ليكون استبطانا للذات ومحاولة لسبر أغوارها من الداخل))(١٢) حيث يتحوّل الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبّر عن الحياة الباطنية للشخصية، ويكشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار، فيلغي الزمان والمكان في تلك اللحظة التي تتحاور فيه الشخصية مع ذاتها ، ويهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع، إنه بمثابة إثارة لخيال المتفرج أو القارئ، حيث يدخل المتلقي إلى وعي الشخصية ليقف على حالاتها الداخلية . وبهذا يكون هذا النوع من الحوار صامتا وداخليا ،حيث يقر الشخص بالأشياء والأفكار لنفسه أو لنا نحن القراء .

ويتجلى الحوار الدرامي الداخلي في مسرحية "الحر الرياحي" في :

أولا : المناجاة الفردية

وهي إحدى طرائق الحوار الداخلي، يكون الحديث فيها على انفراد، ولكن يؤخذ بنظر الاعتبار وجود السامع المفترض، فهي((نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وعادة ما تتخذ شكل حوار، وذلك عندما يتكلم المرسل ويجيب نفسه))(١٣) بدون حضور المؤلف، فهي عبارة عن خطبة طويلة تلقيها شخصية واحدة بمفردها في صوت مسموع ،دون مقاطعة، لتعبر عن أفكارها ودوافعها الداخلية العميقة، بهدف إخطار القارئ/المشاهد بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية(١٤) فالمناجاة في الادب : طريقة التعبير يلجأ فيها الشاعر إلى مخاطبة

نفسه، أو شخص آخر، أو شيء من الطبيعة يتخيله شخص أمامه، فتتسع الدلالات والرؤى الفنية داخل القصيدة أو أي عمل أدبي آخر .

الهاجس : تودُ ماذا ؟

إنَّ كلَّ كلمةٍ تنطقُها في هذه اللحظةِ

سيفٌ

إنّ تحبسَّ الوتر الليّن من نفسِكَ

مثل امرأةٍ تبكي ؟؟

تبَّينْ قَدَراً تصنعُه أنتَ بهذا الخوف

كنْ سيدَهم وقلْ

أو عبدهم وعبدَ طغيانِكِ

واسكتْ (الحر الرياحي ٣٣)

بدأت المحاورة بالسؤال عن الحال أو الموقف بـ (ماذا) التي تعني أيّ شيء تريد أن تصنع ؟، هو تعبير عن نية أداء فعل لا يمكن تجاهله، فمنه ومن خلاله تظهر قصدية الشخصية، والكشف عن حالتها النفسية في الحدث أو التعبير عن مقاصدها، لذلك جاء الحوار ذاتيا، – وهو حوار مأخوذ من روايات التراث التي تؤكد أن الحر، قد علم أصرار عمر بن سعد على مقاتلة الأمام الحسين(ع) فقال "الحر" حينها مقولته المشهورة(إني والله أخيّرُ نفسي بين الجنة والنار، فوالله لا أختار على الجنة شيئا...) – لأنه يخاطب الذات، وهذا لا يعني أنه لا يفترض وجود سامع له، لأن غايته هو كسب المناجي والسامع، فحديثه ومناجاته لا تقعان في الخارج، فهما داخل الذات وينطلقان منها وإليها، ونستطيع أن نصل من خلالها وبصورة مباشرة إلى المحتوى الذهني للشخصية وأفكرها ،فالموقف الذي فُرض على "الحر"

جعله يتساءل عن قرار يتحدد من خلاله المصير، لأن الأمر بلغ إلى درجة الحسم، فلا مجال للوقوف في منتصف الطريق، إما البقاء مع جهة الباطل أو الاصطفاف بركب الحسين الذي يمثل الحق بكل تجلياته.

وفي محاورة أخرى يعمد الشاعر إلى استخدام الضمائر التي يقدم بها مناجاة البطل لنفسه بضمير المخاطب، بيد إنّها مناجاة تؤدي غرضا سرديا في سياق تقدم الحدث أكثر منها تعمّق تفاعلات الجانب النفسي للشخصية ،ويمكن أن نلحظ الشخصية تتخيل وضعا "للحر" يقع بين الحقيقة والخيال :

الهاجس : أنت تخدع نفسك يا حرُّ

تمتلكُ السيفّ

لكن مقبضهُ في يدٍ لستَ صاحبَها

ها أعنَّةُ ألفٍ من الخيلِ تُمسكها الآن كفُّك

تملكُ كلُّ مهبّاتِها

وليسَ عنانُ حصانِكَ من بينها (الحر الرياحي ٢٩)

فالشاعر في هذا المقطع الحواري يستخدم أسلوب بلاغي – الاشارة التصريحية – يعني استعارة الشيء أي طلب أن يعطيه إياه على أن يرده إليه ثانية، إذ نجده يضع الضمير المتكلم –الهاجس– في سياق حركة الضمير المخاطب –الحر–، ضمن إشارة دالة تتمثل في عبارة(أنت تخدع نفسك يا حر) ،ومن ثم يأتي القول هو قول داخلي يدور في فلك الذات الجوانية للشخصية(تمتلك السيف ..لكن مقبضه في يد لست صاحبها) ذات دلالة قوية إلى تكريس الصيغة الفردية في الحوار، أما ضمير الغائب الذي ورد في النص فهو له دلالة

السيطرة وقيادة العسكر، إن استخدام الضمائر بهذه المنحى له السمة الناتجة من تجسيد المناجاة النفسية إزاء فعل يحدث الآن مما يعمّق الديمومة الزمنية .

وبعد ما تناولنا النماذج الأولى من مناجاة البطل التراجيدي" الحر الرياحي" في هذه المسرحية ننتقل إلى مناجاة وهواجس البطل التراجيدي الآخر "شمر بن ذي الجوشن" لنبين الفرق بينهما من حيث التناقض القائم في المأساة والصراع والاحداث والصور دراميا ، فكلاهما يشتركان بالهواجس والكوابيس والقلق وأحلام اليقظة لكنها تختلف بمنعطف درامي أحدهما عن الآخر .

فهذا "الشمر" الذي هيمن حضوره كبطل منافس لا يمتلك سوى هذا التذكر الضاج بالألم كان حائرا شاكا قلقا ومتوجسا من نذالة فعلته الآثمة يناجي في هذا الحوار نفسه لينقل قلقه النفسي وحالة الخوف والتوتر التي تعاني منها شخصيته :

الشمر : تنفضُ لغيمةُ المدلهمَّةُ أمطارَها

وأنا مثلماَ البيرْ

البراكينُ تُفرغُ أجوافَها ثم تهدأ

وأنا مثلما البيرْ

كلَّما أخرجوا منهُ يزدادُ عمقاً

كلما أخرجوا منهُ يطفحُ بالماءْ

كلُّ شيءٍ سيبردْ

وأنا تتناسلُ في جوفي النار

أزفرها ثمَّ تنهض

أزفُرها ثم تنهض أزفُرها .. (الحر الرياحي ٧٩)

تكشف المناجاة هنا عن الواقع النفسي والشعوري لشخصية "الشمر" فتظهر سلوكياته وتصرفاته كانطواء، والوحدة والتفكير، مما يمنح ذلك فرصة التعريف القريب على بواعث الحقيقة التي تغلف مواقف تلك الشخصية مفسرة انفعالاتها الذاتية، فالآهات المتفجرة من هذه المشاعر الملتهبة أساسها الضيق ولاختناق والخواء الذي يعيشه ويحس به، فهي لم تكن عابرة ولا معبرة عن توجع بسيط، بل هي صرخة من أعماق روحه، أنه الخوف بالذات الذي ينهشه من الداخل، ذلك الخوف العميق، الخوف الضميري، عقب فعلته النكراء، فالخطاب اقتصر على صوت واحد حتى جاء خافتا لا يتغير، أما حديث الشاعر فكان من الخارج، وكأنه يقدم إضاءة لما حدث في زمان ومكان ثابتين لا يتحركان إلى الوراء في استرجاع الماضي، أو يحاول تمثيل المستقبل، مما أوقع المناجاة في مباشرة وافتراق مع التجانس في صياغة تقدم الموقف وتعميق لحظة التأزم في القصة وهو ذلك يمثل أبسط أشكال المناجاة ،مما يؤثر سلبا في درامية الحوار لأنه يفقد فيه سمة التكثيف .

ثانيا: تيار الوعي

يعتمد هذا النمط من السرد الحديث إلى إبراز تجربة الإنسان الداخلية معبّرا عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن(١٥) فيفسح المجال للترميز بدلا من الواقع الحسّي أو المادي معتمدا على ذكاء المتلقي ووعيه وخبرته لإدراك الرابط الخفيّ وتفسير الرموز. بمثل هذا المفهوم يُعرف تيار الوعي((أنه نوع من القصص يركز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات))(١٦)فهو أذن تقنية معنية في النص الادبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو ارهاصات غير متشكلة في اللاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي، وذلك عبر تداعي الأفكار

وكسر التتابع السببي ، بدفقات سريعة، فهو يقدم افكارا غير متشكلة، انما هي افكار لا تخضع لنظام معين، فهي افكار لا تتسم بالثبات بل تشير إلى((الانماط المتمثلة في كسر التسلسل السببي للأحداث وابراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارا فياضا لا يكاد يتوقف))(١٧) فهو لا يحيل إلى العالم الخارجي (العالم الموضوعي أو الواقعي) لكنه ينبثق من عالم الكاتب الداخلي، وهو ارتداد نحو الداخل بما يعنيه من دلالات ورؤى والتفاف إلى الذات. وكاتب تيار الوعي ينتقل من الحوار الخارجي إلى الحوار الداخلي، فيستفيد من التفاصيل الدقيقة والغوص داخل الشخصيات، وتأمل الأحداث والأمكنة، ووصف المشاعر، معتمدا على التلام الشيئي والمناجاة وتداخل الأزمنة(الفلاش باك، أو الاسترجاع والزمن الاستباقي أو الاستشراف الزمني) وتدخل الامكنة، محاولا تصوير تلك المناطق المظلمة في اللاشعور.

ويُعدّ عبد الرزاق عبد الواحد من الادباء الذين تناولوا هذا التكنيك في نصوصه، واستطاع أن يتعمق في توظيف بعض اشكاله مستعرضا القضايا الواقعية في نقد مجتمعه، فيمتزج الواقعية المألوفة بالواقعية الداخلية في مسرحيته "الحر الرياحي "مفسّرا اصداء زمنه من خلال اختلاط حوادث الماضي والحاضر بتوقع المستقبل لينعكس محتويات ذهنه .

تنتظم حركة الوعي في صيغ وأشكال متعددة لكنها تشترك في سمات الانشطار والدائرية والموارية وتشظي الذات، ومن هذه المظاهر، التداعي الحر، والارتجاع الفني، حيث اعتمد الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد عليهما في نسج شبكة معقدة وتناسخات متعددة لذوات تحمل هواجس وتداخلات وتعالقات تجمع معمار الرواية .

- التداعي الحر

وهو من الآليات التي استخدمها الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في نصه المسرحي ،وأساسه السقوط المتسلسل لأحداث الذاكرة ،نتيجة نشاطات ذهنية مستمرة، تجعل الشخصية غير قادرة على التركيز في موضوع واحد أو فكرة واحدة لفترة طويلة، فتنتقل الشخصية من انتباه إلى آخر عبر انتقالات متكررة، وهناك ثلاثة عوامل تنظم عملية التداعي، أولها الذاكرة التي أساسه، والثانية الحواس التي تقوده والثالثة الخيال الذي يحدده طواعيته(١٨) ويركز أسلوب التداعي– في كثير من الأحيان– على ما تحتويه الذاكرة من المعلومات، بين الماضي والحاضر واسترجاع المعلومات عن طريق الاستدعاء الحر .ونعني بالاستدعاء القدرة على تذكر المعلومات المطلوبة على وجه السرعة من خلال مفتاح أو مؤشر أو لمحة ما)(١٩).

وارتكزت مسرحية "الحر الرياحي" في كثير من الأحيان على ما تحتويه الذاكرة من خزين معلوماتي ، وذلك عن طريق إفراغ الشخصيات محتواها النفسي بطريقة عشوائية وبلا ترتيب داخلي أو ترابطات محددة، ولعل هذه المحاورة جاءت تجسيدا فعليا لأسلوب التداعي، فبعد مرور شهر على الواقعة، بدأت الهواجس والأصوات تملأ رأسه، وبدأت نوبات الجنون والهستيريا تنتابه، وفي لحظة ينتفض "الشمر" من مكانه مفزعا، متوجها إلى الكف السوداء التي ظهرت في أفق المسرح وهي تشير إليه بسبابتها، هنا يبدأ التداعي عند "الشمر" ويتذكر في أثناء وقوفه ما حدث في الواقعة.

الشمر : كلُّ أصواتِكم

كلُّ آهاتِكم

كلُّ أعينكم تتجمَّعُ حولي

تحاصرني

أريني وجوهَكِ أيُتها الأعينُ اللستُ أبصرُ

إلا محاجرها

أفأحملُ أوزاركم كلَّها

وأنا لستُ أعرفُ حتى ملامحكم ؟ (الحر الرياحي ٧٣)

الهيكل العام لهذا التداعي عند شخصية "الشمر" جاء من خلال الذاكرة والحواس والخيال، الذي ينبئ عن مشاعره الدفينة والممتزجة بالقلق والتردد وتصوير حالته غير المستقرة، فالرعب الذي تشكل من(انبعاث الصور والاصوات) للقتلى وظهورهم له وهم يندبوه على فعلته الشنيعة زادت وفاقمت من إثارة الأزمة عنده، حتى أن الجمل التي وردت من خلاله جاءت غير كاملة التوصيل مما أفقدتها الانتظام والاكتمال، والانتقالات غير المفاجئة، وهذا يدلّ على أنها خضعت للحالة الشعورية المتأزمة للشخصية، مما أفقدها التسلسل المنطقي والزمني في الطرح والألقاء، فضلا عن اتباعها أسلوب التوزيع ما بين أزمنة الماضي المسحوب من الذاكرة إلى الحاضر، ومجيء ضمير المتكلم (أنا) في نهاية هذا المقطع، ما هو إلا محاولة من الشخصية للحديث عن نفسها وكشف مكنونها، فهو وسيلته لبث أحزانها، كما جاء ليظهر إحساسه بالقلق والفراغ والحزن وشكها حتى في حقائق الأشياء ، وتوجيه الذات إلى من ينقذها مما تعانيه وتحس به.

وفي محاورة أخرى يتجلى في التداعي فكرة سارتر الفلسفية من عزلة الإنسان الحادة عن غيره من البشر وشعوره بالقلق والخوف والغثيان لوجود الآخر لأنه يحول دون تحقيق وجوده، وقد عمد المؤلف في تداعيه أن يقدم وعي الشخصية التي صنعها ، لما تحمل من خطايا وآثام بحق عترة آل النبي المصطفى، ففي المسرحية نجد استذكارات شخصية "الشمر" لأحداث يصعب تصويرها في المسرح ، فهي أحداث مهمة جرت بالماضي .. لكنها تحتفظ بالضرورة بأهميتها :

الشمر : تعالي املأي وحدتي يا عيونَ الذين

تمرَّغتُ في دمهم

يا شَخَيرَ حناجِرهم

يا بكاءَ الصغار

ويا صرخَات الثكالى

بددي وحشةَ الصمتِ حولي

فاني وحيدُ وحيدُ وحيدُ .. (الحر الرياحي ١١١)

يقدم هذا الاستذكار محاور رئيسة في بناء النص، فهو يكشف المشاهد الحقيقية للأحداث التي قامت بها شخصية "الشمر" من قتل وذبح وسلب ونهب في يوم عاشوراء، فتقدم مونولوجا داخليا كما لوكان من وعي الشخصية وما يصطرع بداخلها وإفراغ ما يحتويه، فالشخصية تواجه القارئ وتتحدث إليه مباشرة لتكشف عن نفسها بحرية واسعة عما تراه وما يقع لها من دون حواجز، فضراوة وقسوة ردود أفعال الأصوات والتساؤلات التي تنتابه جاءت كرد فعل لجرمه الشنيع، فأخذت تروع يقظته ونومه، فجعلته كمن يطارد الأشباح في لحظات تأزمه الشديد مما جعلت منه يعيش في عالم آخر لا يمت إلى هذا الكون بشيء . وهذا ما أكدته لفظة (وحيد) في ذيل المحاورة وتكرارها لأكثر من مرة لتوحي بالعزلة واستسلام . في محاولة منه للخروج من تلك المنطقة العميقة داخل النفس، فهو إذن صراع بين الشعور واللاشعور والعقل الواعي والعقل الباطن. إن رغبة الشخصية بالوجود مقابل العدم لا تعني أنه يحلم أو يسبح في عالم الخيال، بل يؤكد إصراره وتمسكه بالحقيقة، فكلا الحقيقة والخيال وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي تعانيه.

والباحث يرى أن الشاعر لم يكن متعاطفا هنا مع حالة الشمر وما يمر به من ظروف نفسية حرجة بقدر ما يصور العذابات والآلام التي تعانيه النفس الشريرة وهي تنتهك حرمات الانسان ، فكيف الحال إذن معه وهو يقتل سيد شباب أهل الجنة، بيدية الآثمتين ويسبي أهله وعياله.

- الارتجاع الفني

اختلف في تسمية هذه التقنية ،إذ أُطلقت عليها مصطلحات عدة منها الاسترجاع ، الخطف خلفا ، فلاش باك، الاستذكار(٢٠) وهي أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفها الشخصية، لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي، ومن ثم جعلها تنشط في الزمن الحاضر، حيث تقوم الشخصية بالحديث عن ذاتها وبذلك يلتقي الارتجاع الفني مع المناجاة والمونولوج في خاصية أنّ المتكلم يوجه حديثه إلى ذاته أو عنها، بيد أن الاختلاف الأساس يكمن في صيغة الزمن، إذ يكون التحدّث إلى الذات في الارتجاع عن حدث وقع في زمن ماضٍ، في حين يتحدث المتكلم في المناجاة والمونولوج إلى ذاته في وقت انجاز الحدث، وتكون عملية استرجاع الزمن الماضي على شكل انزياحات لطبقات متعددة من الانطباعات والصور والذكريات التي تظهر إلى سطح الحاضر بفعل حافز مباشر ينبع من الزمن الحاضر .

ومن أمثلة الاسترجاع ما جاء في حوار "الشمر" الداخلي

الحر : لا ، لن تكون سُلَّما يا حرُّ

لن تقطع رأس المعمدانِ مرة أخرى

ولن تعلّق المسيحْ (الحر الرياحي ٦١)

يعكس هذا المقطع الحواري رصد شخصية الحر من استرجاعه الداخلي، لأن العودة مرتبطة بالزمن القريب من الخطاب وأحداث المسرحية، والاسترجاع هذا يقوم على التذكّر على لسان "الحر" فالكاتب يسعى إلى إيقاف أحداثه ليعود إلى استحضار أو استذكار أحداث

ماضية بقصد ربط حادثة معينة – قتل الامام الحسين ع– بسلسلة من الحوادث السابقة عليها– قتل النبي يحيى المعمدان وصلب السيد المسيح عليهما السلام– أو المماثلة لها، فهو يتم عبر أحداث لم يلحظها الذهن في لحظة حدوثها ، فانسلت إلى اللاوعي غير متأثرة بسلطة التفكير وعندها يسترجعها من غياهب النسيان تتداعى إلى السطح بشكلها الأصلي وتصبح حرة من الزمن .

كما يتمظهر الاسترجاع في محاورة أخرى عن طريق تذكر الشخصية لماضيها السابق وربط هذا بنفسية الشخصية ووجهة نظرها وتلوين كل ذلك بملامح وصيغ عاطفية ذاتية ، فهذا "الحر"

الحر : أمّا ندمي

فَلأني كنتُ صباحاً أعطشَ خلقِ اللهِ

وأبصرتُ الماءَ فلم أشربْ

ولأني كنتُ صباحا أملكُ كلَّ نواصيكم

لو كنتُ غضبتُ،

ولكنّي استسلمُ إلى الحزن ولم

أغضب (الحر الرياحي ٩٥)

هذا المقطع بالتحديد فيه أكثر من مظهر من ملامح وتمظهرات تيار الوعي، يتعلق بالاسترجاع والتداعي الحر وكذلك اعلاء الذات الفردية التي تتمركز حول الشخصية ضمن بنى تيار الوعي، فاسترجاع " الحر" هنا يسعى إلى استحضار زمنين أحدهما الماضي يعود إلى ما قبل الأحداث – عندما كان قائدا في معسكر الكوفة– والآخر الزمن الحاضر – التحاقه بركب الحسين ع – ليكشف عن الخيط الرابط بين الحدثين، ليجعل الحدث الأول في خدمة الآخر، فعبارة (ولأني كنتُ صباحا أملكُ كلَّ نواصيكم) جاءت لتدل على الحدث الماضي الذي عمق فعل الذاكرة، كما أسهمت (لو الشرطية) في عملية التصور وإضفاء جو من الحيرة

والندم لعدم استثمار هذه القوة في نصرة الامام الحسين ع، وليضع القارئ في قلب المشكلة ليرسم معه جو انقساماته النفسية ، فالاسترجاع في هذه المسرحية ساهم في تقديم إضاءة على الماضي لسدّ ثغرة في النص لا يمكن تجاوزها إلاّ عبر عودة الشخصية إلى ماضيها .

ثالثا : التجريد

استخدم الشاعر تقنية التجريد في المسرحية لتكون أداة يتوصل بها إلى المقاصد الدلالية التي تثري عمله الأدبي من ناحية، وكشف مواقفه الذاتية من الموضوعات التي يتعامل معها في تجربته الإبداعية من ناحية أخرى، والتجريد :هو أن يأتي الشاعر ويكون ظاهره إخلاص الخطاب لغيره، وهو يريد بنفسه، فكأنه جرد الخطاب عن نفسه وأخلصه لغيره(٢١). ومن خلال هذا التعريف يظهر أن التجريد هو تقنية بلاغية تعتمد استخدام الضمائر في إثبات ذات الشاعر الذي يتحدث عن نفسه ضمير(الأنا) الذي يؤول إلى التكلم وضمير(الأنت) الذي يؤول إلى الخطاب، ليثبت في تجربته الشعرية مشاعره العميقة المتعلقة بمفردات الحياة التي يتعامل معها. وفي إطار هذا الفهم يمكن أن يشكل التجريد ضربا عن ضروب الحوار أو المناجاة التي تكشف عن موقف الشاعر الذي كان يحاور رفيقيه "قفا نبك" أو " تبصر خليلي أو غيرها التي وردت في افتتاحيات الطلل والظعائن، وهذا لا يخرج عن كونه شكلا من أشكال الحوار الذي يريد الشاعر من خلاله أن يبرز مشاعره وأحاسيسه.

فهذا هو "الحر" يستجلي مصيره عبر الهاجس ،ليكشف عما يعتمل في داخله من صراع نفسي ليس سهلا سببه عدم استيعاب ما يحيط به لعالمه الخارجي وما يحمل من مفارقات جديدة ، فالموقف حرج جدا يتطلب قرارا حاسما لتقرير المصير. أما في هذا المعسكر أو ذلك، أما الوقوف مع الحق أو الوقف مع الباطل فـ(الحر) أمام طريقين لا ثالث لهما، أما

طريق الاحرار أو طريق العبيد، فالشاعر يخاطب ذاته مخاطبة الغريب ،فهو يبتدع شخصا آخرا أو ذاتا أخرى يناجيها ويبثها معاناته فيقول :

الهاجس : إنَّها لحظةُ الصمتُ

فلتَختصر كلماتُكَ أنفسَها

تتراجعُ ؟

أم تَقتلُ الآن ؟

أيُّ طريقيك أوضح ؟ (الحر الرياحي ٢٣)

إن أسلوب التجريد ماثلا في قول الشاعر " كلماتُك" و" تتراجع" " أم تقتل" و" طريقيك" ، هذه عبارات وردت دون أن يعمد الشاعر إلى أن يجري الخطاب بضمير المتكلم كأن يقول : "كلماتي" و" أتراجع" و "أُقتل" و "طريقيّ" فلا بدّ من موقف نفسي ضاغط ووضع شعوري متأزم يدفعان الشاعر إلى أن يتحدث إلى نفسه المنشطرة، فالمتحدث – وهو شخصية درامية– يحدثنا عن ملابسات في مشهد كان في غاية الحساسية والأهمية من المسرحية أو يصف لنا الأحداث كما رآها أو تخيلها وموقفه من تلك الأحداث، فطبيعة الموقف تتدخل تدخلا واضحا في تشكيل أسلوب الشاعر ولغته.

ويبدأ بعد ذلك في تمثل الأحداث في موضع آخر فيتجه الشاعر إلى ذاته مرة أخرى بالخطاب ويقيم ذاته المخاطبة مكان المتكلمة بلغة قوية، ويبدأ حديثه بأسلوب التعجب المقترن بالتجريد ليضيف إلى تجريده قوة وتأثيرا في إطار السياق العام للأبيات، وليس غياب ضمير المتكلم هنا وحضور ضمير المخاطب بشكل كثيف إلا إعلانا عن الوضع النفسي المتأزم، وكل ذلك يزيد من التوتر، وكأن الشاعر لا يقوى على الحديث عن ذاته ، وإنما يجردها ليجعلها في موضع اللوم فيقول :

الهاجس : تكذبُ !

تكذبُ أنتَ

وجُبُنكَ مازال سيّدّ موقفَه

منذُ أمسَ

وأنتَ تقاتلُ نفسَك

ما كنتَ تعرفُ من أمرِ جيشِ الحسينِ

فتيلاً

أتصطنعُ العطفَ ،

تسترُ من كبريائِكَ مذبوحةً

ثمَّ تُلبسُهُ للحسينْ ؟

إنَّه يتقَّبل سيفَك قدر تقَّبلك الذَّلة الآن

إذ أنتَ تكذبُ

تكذبُ يا حرُّ

تكذبْ (الحر الرياحي ٣٨)

يتجلى غياب(الأنا)وحضور(الأنت) بشكل واضح وجلي في هذه المقطع الحواري، لأن ذلك يساعد على إبراز القتامة الجوانية وسوداوية الوضع النفسي الذي لا يبعث على الطمأنينة عند الشاعر، فالكلمات " تكذب "و"تكذب أنت" التي تكررت، فضلا عن تكرار ضمير المخاطب تنبأ بسيطرة الشعور النفسي المنكسر وتلقي بظلالها على فضاء هذا المشهد عبر مستويين من الـ(أنا)/الحر المتجّلي فيزيائيا والمتحدّث الـ(الآخر)/الهاجس الغائب معنويا، يجعل مبدأ الحضور والغياب (للذات الشاعرة) مسارا للنص، وحينها يتجرد الشاعر عن ذاته

ويطمسها ،ليفتح بابا للحوار الذي يظهر تماري الأنا بالأنت لتطمس الأنا وتحضر الأنت حضورا باهرا .

فالحوار الذي ورد كان حوارا فنيا دقيقا اصطنعه كاتب المسرحية بين شخوص مسرحيته بشكل ينسجم مع هدف المؤلف، هو إضاءة جوانب شخصية الحر بهدف تحقيق حالة من المصالحة داخل ذاته وتجاوز الصراع الذي نشأ بسبب الموقف الذي وضع فيه.

وفي الحوار التالي تتشكل مجموعة من الضمائر وتتداخل ،كضمير المُخَاطب وضمير المتكلم وضمير الغائب (موتك، أمسك ، أجرئُ، أجمع ، اثبته، اواجهه..) وهي أحدى ظواهر أسلوب التجريد التي تقترن بالالتفات الذي يعد أيضا مظهرا مهما من مظاهر تلوين الخطاب ، الشمر : كلَّ يومٍ أُجرئُ نفسي

أقول :

إذا كان لا بدَّ من موتكَ الآن

يا شمر ،

فاعرفْ على أيَّما قبلةً ستموتُ

ثمَّ أمسكُ هذا السؤال

أُثَّبتهُ نُصب عيني

واجمع نفسي جميعاً

أواجُههُ

كي أردَّ عليه (الحر الرياحي ١٠٢)

فالشاعر جسد شخصية "الشمر" التي تعيش لحظات لا يتمناها ويرفضها إذ يعاني القلق والألق والتأزم النفسي، وهو تأزم متفاقم بعد جريمته النكراء جعلت من ذاته مهشمة إلى درجة

لا يستطيع أن يعبر عن نفسه بضمير المتكلم طوال مدة حواره ،وكان تعامله مع الموت تعاملا مقصودا بوصفه قصاصا عادلا لما اقترفه ونتيجة حتمية ومتوقعة الحدوث في أي لحظة ما، وهذا شكل هاجسا مقلقا يراوده في كل لحظات – فاعرف على أيّما قبلة ستموت– ، والشاعر بهذا التعبير لا يتعاطف معه أو ما يمر به اضطرابات وهواجس نفسية فيمنحه العذر بتصرفاته وافعاله الآثمة، بقدر ما كان يريد أن يجرد الاشخاص من أمثاله في كل زمان ومكان الذين ينهجون على شاكلته في الإجرام والقتل، وبهذا الخروج الفني في سياق الحوار جاء استجابة للإقامة المفاجأة عند القارئ لتقوده إلى عالم غير متوقع ، فتثير انتباهه وتزيد حماسته لمتابعة القراءة .

ويبقى القول إن انعكاسات الذات عند الشاعر كانت حافلة بالعمق المعرفي والفكري والغنى الدلالي والشعري في محاولة تعكس مرآة الشاعر وإرهاصاته الوجودية والاجتماعية عبر صورة خيالية فذة جعلت من نصوص الشاعر صورا مرئية تتفاوت في أنماطها وأشكالها تعود إلى الصراع بين ذات الشاعر وواقعه بكل ما يمليه من دلالات ورموز.

رابعا : القناع

يحمل مصطلح القناع الدلالة على((شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في غالب الأحيان هو المؤلف نفسه ،والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهرا من مظاهر شخصيته الكاملة ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم))(٢٢) وهذا يعني أن الراوي أو المتكلم في العمل الأدبي يحمّل إحدى شخصيات عمله الأدبي مواقِفَه، أو مظاهر شخصيته هو نفسه، كما يطلق مصطلح "القناع" أيضا على((طريقة الحديث بلسان الشخصية، فيصبح صوت الراوي /الشاعر هو صوت الشخصية التراثية، أو يكون هو صوت الشاعر نفسه

))(٢٣) ويلجأ الشاعر إلى هذه التقنية عندما يشعر أن الشخصية مهيأة لأن تحمل تجربته المعاصرة فيندمج معها، ويذوب فيها حتى يصبحا وجهين لعملة واحدة. فهي وسيلة أو رؤيا أو موقف للتعبير عن هموم الشاعر/الجماعة للتعبير عن قضايا المجتمع والأمة .

عندما نُلقي نظرة في هذه العبارات الشعرية تستجلي الشعور اللاوعي للنفس الانسانية الذاتية المحطمة اجتماعيا، فلا وسيلة للهرب من الواقع الذي صُبّ فيه الفرد، ولا يجد الشاعر له مخرجا إلا البوح عنه وأن كان فرديا ذاتيا يحاور نفسه . فلا نلمس تنافرا في هذه المناجاة مع وجهة النظر مع البعد المرسوم للشخصية ولا مع الحقائق التاريخية المتعارف عليها إذ نراه يقول :

يوحنا : ملعون من يُمسك للقاتل جذع المقتول

ملعون من يخدع إنسانا عن عينيه

أو عن كفيَّه

ملعون من يأمنُ ذئباً في مرعى

يا أولاد الأفعى

ألفي عامٍ أبحثُ عن رأسي بين الأكتافِ

وبين الأرؤس .

كم جسداً مثلي يسعى

كم جسداً مثلي يسعى (الحر الرياحي ٦٠)

فالشاعر في هذه اللوحة قام بتصور الحس المأساوي الذي كان يعيشه من هواجس وقلق اتجاه الأحداث التي عاصرها، فعمد إلى استدعاء مقصود لشخصية تراثية من العهد القديم وهي شخصية "يوحنا المعمدان" فتقنّع بها ليضمّن مونولوجه حقيقة الحدث التاريخي والفني

بشكل يحاكي مشاهد "ثورة الحسين" ومظلوميته ، فكلا الشخصيتين وأعني بذلك الامام الحسين والنبي يحيى بن زكريا عليهما السلام يرتبطان بجذور تراثية تتفق في الرؤية والمضمون ، فضلا عن القواسم المشتركة العديدة التي تجمع بينهما، فالمأساة متشابهة، والفاجعة متماثلة، حتى في إهداء رأسيهما فالأول أهدي إلى بغي بني أمية، والآخر أهدي إلى بغية من بغايا بني إسرائيل. فالشاعر هنا يتلبس شخصية "يوحنا المعمدان" ينطق هنا بكلماته نفسها مع تحوير بسيط اقتضته الضرورة الشعرية، والموقف الدرامي، الأمر الذي يذكر المخاطب على الفور بالقول المأثور ليوحنا المعمدان " يا أولاد الأفعى" لا يلبث أن يحرمنا من متعة التذكر والترادف، كما أن التكرار الذي جاء في نهاية المقطع أو ما يسمى باللازمة – كم جسَداً مثلي يسعى ؟– تمثل كثافة تعبيرية أسلوبية امتاز بها صوت الشاعر، ليدّل من خلالها على أعداد الضحايا والشهداء الذين سقطوا ولازالوا يتساقطون من لأجل أعلاء كلمة الحق والعدل ،وهذا ما يؤكده صوت الشخصية التاريخية وصوت الشاعر وهو ما يعمق درامية الصوت ،ويجعل من توتره الدرامي الداخلي ممتدا بامتداد الزمنين الماضي والحاضر في النص .

وفي موضع آخر يكرر الشاعر المضمون نفسه ،ويتجلى صوت الشخصية التاريخية عبر سياقاته التاريخية ، ليؤكد من خلاله الرؤية الفكرية الكامنة وراءه:

المعمدان : يبدو عبثا أن ابحث عن رأسي

إني أعلمُ إنْ عاد إلى أكتافي

كم سيثير الخوفْ (الحر الرياحي ١٥٦)

إن المقطع الحواري يحمل بُعدا دلاليا استفهاميا، عبر صوتين يضيء أحدهما الآخر فيتكاتفان ويذوبان في مزيج دلالي واحد، فالشاعر هنا فاقد للأمل، تملك نفسه الخيبة والخذلان، يستنكر من خلاله عبر صوت الشخصية التاريخية ما آلت إليه الامة من ضعف

وهوان وتشرذم ، مما أفقدها كثير من هيبتها وعزتها، فلم يعد للقائد أو البطل بإمكانه قيادة الأمة ولا الدور الذي يؤهله لانتشالها من الضياع والاخذ بزمامها، فعودته والنهوض بالأمر لا تتحقق مادام هناك من يقف بالضد منها لأنها تثير حفيظة الكثير من المنتفعين والانتهازيين والخونة، مما يثير الرعب في نفوسهم، وهذ ما كشفه السطر الأخير حين أخبر بـ(كم) الخبرية عن جنس الخوف وحجمه، فالشاعر قد مارس عملا من أعمال التلبس، تصرف كما يتصرف الرجل المتلبس، مما منح الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانات التخييل في العمل الفني ويبدأ الشاعر مرة أخرة بمقطع جديد يقترب من وعي المتلقي أكثر ليدرك حقيقة الصوت المسموع حينما يريد أن يعبّر عن أفكاره وعواطفه بأسلوب فني غير مباشر، فإنه يعمد إلى تكثيف الصورة وتركيبها والتحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهمي يغيّر في شكله وصوته، فاتخذ شخصية "الشمر" ليجعل منها قناعا يتستر خلفه ويحمّله أفكاره ، فيعتمد حينها عنصر المفاجأة لإنهاء التوحد مع قناعه فيقول :

الشاب : ما زلتُ أسألُ :

من أنت ؟

الشمر : الآن صار السؤالُ يضيفُ إلى الأمر بُعدا جديداً

أأُلغي وجهي فما عادَ يعرفهُ أحدُ ؟

أم تكاثرَ في عصركم حدَّ أن لم يعدْ يتميَّز

عن غيرِه ؟ (الحر الرياحي ١٥٨)

إن الموقف الدرامي في هذه المحاورة التي اعتمدها الشاعر قد منحته جميع إمكانيات التخييل في العمل الفني، وتشكيل صوره وأسلوبه، من خلال إعادة خلق لهذا الواقع المعاصر وإعادة تمثيله في ضوء استجلاب تجربة "الشمر" ليسقط عليها ملمحا من ملامح أزمة عصره

الراهن، فهذه التساؤلات التي طرحها الشاعر أشبه بالحديث مع نفسه وعلاقته بوجود هذه الشخصية فعليا وحضوريا، فالشوامر قد تكاثروا وتشابهوا في بشاعتهم وأعمالهم السيئة في هذا العصر، مما أثار حفيظة الشمر حتى جعلته يقف متسائلا أيضا، فالقناع جاء متلبسا بضمير المتكلم لأنه مرتبط بالمكاشفات الذاتية وما يرافقها من إعمال للفكر تتبلور عبره الاصطراعات الباطنية، إن الشاعر حين أختار تجربة الحر والشمر التي تفصلنا عنها لأكثر من ١٤٠٠ سنة ويجعل كل منهما بسياقه وملابساته التاريخية محورا لهذه المسرحية، لا يأتي اختيارا ذاتيا معزولا أو مشروطا برغبة ذاتية خاصة، وإنما هو اختيار محكوم بعلاقة الشاعر بالواقع الذي يعيشه ويعانيه على المستويين الذاتي والموضوعي ، من خلال الرؤيا التي تخامره عن ذاته من ناحية ، وعن الواقع من ناحية أخرى .

خامسا : المونولوج

عمد الشاعر عبر الحوار الداخلي إلى تقنية فنية أخرى، وهي تقنية المونولوج الداخلي، التي تحقق فكرة الحوار الذاتي، الفردي في كونه حوارا دائريا ترجيعيا ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، هدفه أن ينقل القارئ/المشاهد إلى الحياة الداخلية للشخصية دون تدخل المؤلف ،وأول من استخدم المونولوج الداخلي هو "دو جاردن" إذ يرى بأنه((الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي))(٢٤) فهو إذن يكشف حدود ذات الشخصية داخل النص الادبي التي لا يستطيع الحوار الخارجي أن يكشفها ويبين مقاصدها ،لذلك فهو تكنيك يستخدم في القصص، والمسرحيات والأنواع الأدبية الأخرى بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ومواقفها اتجاه الخارج لإنتاج بعض الآثار المرجوة على الجمهور، والمونولوج يلعب دورا مهما في الدراما الشعرية، إذ نتعرف من خلاله على ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية، فضلا عن دوره الكبير في تغيير

إيقاع المسرحية وتصعيد الحدث الدرامي .ويلجأ الكاتب المسرحي إلى هذه التقنية، حينما يجد الشخصية نفسها تحت وطأة أزمة عنيفة أو انفعال جارف يحتل فكرها ووجدانها، ينبغي أن يطّلع عليه المتلقي ليستثير استجابته العاطفية .

فالمونولوج الدرامي يفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغيير ونمو الكائن الإنساني، فالشخصية لابد أن ينتابها تغير أساسي في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والازمات ونحاول في هذا البحث التعرّف على المنظور الخاص أو رؤية العالم داخل مجموعة من المونولوجات الدرامية للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ، وفق ما صنفه "روبرت همفري"(٢٥) للمونولوج الداخلي :

المونولوج المباشر

وهو الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية وذاتها ونستشعره من خلال ضمير الانا، وعدم افتراض سامع له، فهو يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة ، دون تدخل أو اهتمام الكاتب إلا بإرشاداته الشكلية المتمثلة " قال كذا .." و فكر على النحو الفلاني ، كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية (٢٦).

الحر : ها هي الشمسُ تنهضُ

والناسُ تنهضُ

والكلماتُ القليلةُ تنهضُ

تنهضُ أحرفُها كالعماليقِ عمياءَ مجنونةً

تتخبّطُ بين حناياك

أيّن الطريقين أوضَحُ ؟ (الحر الرياحي ٢٤)

ففي هذه المحاورة يضعنا الكاتب داخل الأزمة النفسية للشخصية الرئيسة " الحر" لتكشف فداحة العزلة التي يعيشها عبر مونولوج داخلي، فمن خلاله نلج إلى أعماق الشخصية ونتعرف على أفكارها الباطنية التي تبدو أقرب إلى اللاوعي منها إلى الوعي، فحوار "الحر" هنا موجه إلى شخصية متخيلة غائبة –الحر نفسه– يخاطبها، شخصية مقابلة له تمثل نقطة ارتكاز لتحديد المصير، وبقرارها تتعلق خاتمته، فاللحظة التي مرّبها حرجة وحاسمة، لابد أن يحدّد فيها موقفه بوضوح تام لا لبس فيه ولا دوران، وبصورة سريعة وفورية، لحظة فصل بين الحق والباطل، فهي تمثل جهاد مرير ومقاومة باسلة مع كبرياء النفس، وهذا الضغط الذي وضع فيه، أجبره على البوح بما في داخله، فالموقف يتطلب منه قررا حاسما، اما البقاء في معسكر الشر والباطل أو الالتحاق حيث الخير والحق ، فالمونولوج الداخلي هنا يمثل أفكارا على شكل صورة ذهنية تتطلب الأخذ والرد، بغرض نقل تلك الأحاسيس والمشاعر الداخلية في إطار المنظور العام للعمل الدرامي، ودور الشخصية في توصيله. ولهذا نجد أن المونولوج قد ساهم في تحديد معالم الشخصية الدرامية عن طريق تحليل ما يعتمل داخلها ، والإيماء إلى الأحداث المرتقبة والتمهيد لها .

وفي محاورة أخرى نرى "الحر" يتحدث مع ذاته من دون التصريح والبوح به للآخر ،ليصف لنا الأحداث التي واجهته وبيان أحاسيسه العميقة وهواجسه المترقبة بجمل قصيرة موجزة.

الحر : " لنفسه"

أمنوا الموتَ فانتشروا ..

وأمنُتم ،

فَجلُّهُمو صبيةُ

أصغرُ الجراحِ أكبرُ منهم !

وأمنتم . . فهم نفرٌ

يصرخُ الحقُّ بينهمو صرخةً

ثم يهوي على وجههِ (الحر الرياحي ٢٨)

فالمشاهد الحزينة التي سجلها البطل في مخيلته، عن معسكر الحسين (ع) وأنصاره، يفصح عن حرصه على عدم القيام بهذه المهمة – مقاتلة الحسين– فكل ظنه أن الأمر سيؤول دون الوصول إلى خيار الحرب والمواجهة المسلحة، لذا أصابته الصدمة والذهول لما وجد أن العلامات والأوضاع كلها تشير إلى جدية وقوع الحرب ، وبأرعب صورها، فالكاتب يندفع إلى شخصية" الحر" حينما تنعقد القضايا وتتشابك خيوطها، وتعقد مواقفه منها بما يحتاج إلى الاستبطان واستغوار الذات والانكفاء عليها، واذا كان الامام الحسين(ع) ثورة على الواقع، فإن شخصية "الحر الرياحي" مثال رائع للثورة على النفس ومغريات الظرف الذي يعيشه، وبهذه الملامح الفنية يكون الحوار الداخلي بنية درامية دالة في الشعر المسرحي يصور توتر ذات الشاعر وتصدعها وصراعاتها الداخلية .

المونولوج غير المباشر

وهو نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدّم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما))(٢٧) مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة عن طريق التعليق والوصف، ويظهر في صورة تداعيات شعورية محكومة بالوعي متخذة ثلاثة مظاهر هي: التذكر، النجوى، التخيل، فهو أذن حديث يمتزج فيه كلام الكاتب وكلام الشخصية المتحدثة، بحيث تبين مظاهر صورتين متداخلتين في العبارة الواحدة، صوت الكاتب وصوت الشخصية صاحبة الكلام. لأن الكاتب يستخدم فيه ضمير الغائب والمخاطب، ومن هنا يمكن القول بأن المونولوج يتمحور حول الصراع بين

"الأنا الأعلى " الذي يمثل الطرف الأول من الحوار الداخلي ، و" الهو" الذي يمثل الطرف الثاني على حدّ التعبير الفرويدي .

ومن أمثلة المونولوج غير المباشر، حديث "الشمر" الذي يحاور نفسه أو ينطلق من الصوت الذي أوجده المؤلف كتكنيك فني مسرحي ليسقط من خلاله أفكاره الخاصة التي يريد أن تصل إلى المتلقي، فيستخدم المؤلف المونولوج في تعرية جوانب الضعف في الشخصية، وأحيانا يصل الأمر إلى حدّ النقد الحاد والإدانة فيكشفها في شخصية الشمر بعد مرور شهر من زمن الجريمة التي اقترفها.

الشمر : أفزُّ جميعي عيوناً..

ولكنني مُكرهُ

لو انَّ اختفاءكِ مرتهن بالعمى

لأنشبتُ هذي الأظافرَ في محجريَّ

إلى أن يسيلَ بياضُهُما كلُّه في يدي

ولكنني مُكرهُ

مُكرهُ

وأحملقُ فيكَ

مُكرهُ

وألاحقُ لونَكِ

لا..

إنهُ هوَ

حتى دمي فرَّ

لكن لونَكِ ظلَّ يلاحقني

= = =

= = =

أفأ حملُ أوزاركم كلَّها

وأنا لستُ أعرف حتى ملامحكم ؟ (الحر الرياحي ٧٢-٧٣)

يدور الحوار السابق على شكل اعترافات جريئة تتردد في نفس الشمر الذي يعاني الهواجس والكوابيس، من خلال كلام عفوي غير منظم ،لأنه لا يرد إلى الذهن في صورة مرتبة مبوبة تتبع فيها العلة النتيجة ويجري الكلام فيها طبقا لأصول الكلام، بل يرد متقطعا – مضطربا- ولذا فالكاتب لا يعمد في المونولوج إلى رسم شخصية الشمر من الخارج، وإنما يتغلغل في داخلها محاولة منه الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وأحاسيسها التي تختلج جنباتها . من الذي صار ضحية من ؟ هل كان "الحسين وأصحابه" ضحية إجرام وجناية "الشمر" ؟ أم صار "الشمر" ضحية وطريدة عقاب "الحسين" الذي صار شبحا يطارده في صحوه ومنامه ؟ وفي الابيات الأخيرة يظهر الهدف من ذلك الاستحضار في المونولوج ،إنه سؤال يطرحه "الشمر" بعد أن أعلن نفسه وقتها مخدوعا ومُغررا به من أميره "عبيد الله بن زياد" فهو لا يعرف حتى ملامح قتلاه ! وأن كان هذا هو الحال ،فَلِمَ يعاقب وحده هذا العقاب وهذا القصاص ؟

ونجد المؤلف يعبر عن ذاته بطريقة مجازية كنوع من أنواع التعبير، فيلجأ إلى مخاطبة الأشياء غير العاقلة احيانا فيشخصها، وهدفه بذلك هو الاعتراض على ذاته ،إذ نراه ينتقل إلى الطبيعة ورموزها أو الموجودات أو الاشياء حيث يمنحها صفة البشر وليخلق منها أشخاصا في مساعدة له للتعبير عن حالة أو مشاعر معينة تنتابه، فيستوحي منها العديد من الصور

الشعرية، وهو بذلك لا يصفها بقدر ما يصف إحساسه من خلالها فيوجه حديثه لنفسه أو لشخص آخر للتعبير عن تجربته وتوصيلها للمتلقي، وغالبا ما يبدأ بالنداء :

صوت : يا أيُّها النيامْ

هذا أنا الفراتْ

مَفازةُ العطشْ

رواسبي دماءْ

ورغوتي دماءْ

وأنت كلُّ الماءْ

واصغَري لديكَ يا حسينْ

واعطشي اليكَ يا حسينْ

كلُّ مياهي لا تَندّي شفةً ظمأى

وسوف تسقي بك آلاف من السنين

عطشاها

فاجعلْ لمائي حصةً في مائك القادمْ

اجعل لمائي حصة في مائك القادمْ

لعلّني أبرأُ يا حسين

لعلّني أبرأُ يا حسين (الحر الرياحي ٩٠-٩١)

المتحدث هنا لا يبحث عن الاتساق الداخلي للشخصية التي لا تغادر الإطار الدرامي الذي رسمه المؤلف، بل يوجه اهتمامه على الخارج، وينقل المعنى إلينا عن طريق ما يخفيه المتحدث أو يشوّهه أحيانا، دون أن يلزم ذلك المعنى حدود الحقائق المتعارف عليها. نحن

أمام نص ينقل مشكلة ذاتية في حوار من جهة واحدة هي شخصية المؤلف، للتذكر والاعتبار، فالشاعر بدأ كلامه معاتبا لنهر الفرات، ومذكرا له بعطش أهل البيت الشديد لمائه الذي حرموا منه ظلما وعدوانا. مما عمد الشاعر بالتشخيص لنهر الفرات مما أضفى عليه صفات إنسانية، فعاتبه واستنكر عقوقه وإجحافه بحق الحسين وعياله، فنسب له صفة القحط والجدب، فهو مفازة مقفرة، لا يوجد فيها غير دماء الإكراميين والشهداء ، فالمونولوج اعتمد على التورية الساخرة ،ودار الحوار بين شخصية درامية تحمل صوت الشاعر والشخصية الخيالية المتمثلة في (الصوت) أي نهر الفرات .

الخاتمة:

وقي ختام هذه الدراسة يروم الباحث الإشارة إلى بعض النتائج التي مثّلت نقاطا مهمة يجدرُ التنويه إليها منها:

١- مسرحية " الحر الرياحي" عمل أدبي له قيمة فنية عالية وحقيق بأكثر من دراسة نقدية

٢- مثّل الحوار الدرامي الداخلي لدى الشاعر حضورا مكثفا، وذلك من خلال العلاقة المميزة مع الشخصية المسرحية، التي كشفت عما يجول في نفسية الشاعر وحديثه عن نفسه، فضلا عن حضوره الفاعل وكأنه أحد الشخصيات المسرحية، وهذا يدل على مدى تفاعله وانسجامه مع الشخصيات الأخرى .

٣- يميل الكاتب في الغالب إلى الحوارات الداخلية في هذا النص المسرحي، وقد تكون الغاية منها ولوج القارئ وتعمقه في ثنايا نصه من أجل الوصول إلى تفكير الكاتب وهدفه.

٤- أتاح الحوار الداخلي فرصة للمتلقي بأن يسمع الصوت الخفي الذي يدور في أعماق الشاعر ،وأن يطلع على ما يدور في دواخله .

٥- أسهم التجريد في الكشف عن القيم الدلالية من خلال تغيب ذات الشاعر(الأنا) داخل نصه المسرحي الشعري وتشكّل ضمير التجريد ضمن شبكة من الضمائر الأخرى في صورة خطاب الآخر بضمير (أنت) و(ياء المتكلم)و(هو) للدلالة على تلون الخطاب .وهذا يشير بدوره إلى أن التجريد يمثل أداة مناسبة للتعبير عن الذات المبدعة .

٦- ساعد المونولوج الداخلي في المسرحية على معرفة النفس من خلال استنطاقها عن مكنوناتها ،مما بعث في الحوار الدرامي الحيوية والحركة النفسية .

٧- تمكن الكاتب من خلال الحوار الداخلي- المناجاة الفردية- من الإمساك بأدق التفاصيل لحياة الشخصيات الرئيسة في المسرحية .

٨- يشكل الاستدعاء ملمحا مهما ساعد في بناء الاحداث في هذا النص، بوصفه يستدعي العديد من الاصوات التي تسهم بتنامي الحدث الدرامي .

٩- اعتمد الكاتب/ الشاعر تقنية القناع لبعض الشخصيات التاريخية ليحملها أراءه وآلامه ويتحدث عن نفسه من خلالها وبواسطتها، لذلك يمثل القناع عنده دلالة باطنة تتمثل في السمة الذاتية التي أرادها الشاعر من تقنعه، ويتمثل ذلك بوساطة تعبير القناع عن الآلام والمشاكل والتداعيات التي واجهة الشاعر في المجتمع .

الهوامش:

(١) من اصطلاحات الأدب الغربي، د. ناصر الحياني ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ : ٣٩.

(٢) ينظر : لسان العرب ، ابن منظور ، مج ٤، دار صادر ، بيروت: مادة (حور).

(٣) المعجم الأدبي ، جبور عبد النور، دار العلم للملايين ،بيروت ١٩٨٤: ١٠٠.

(٤) فن الأدب ، توفيق الحكيم ،دار الكتاب اللبناني،ط٢، بيروت١٩٧٣: ١٤٨.

(٥) الفنون الدرامية، عادل النادي ، مطابع دار المعارف ،القاهرة ١٩٨٧ :٣٦.

(٦) حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف ، ابو حسن سلام،ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر ،٢٠٠٧: ٢١٢.

(٧) ينظر: كراسة فعاليات الدراما ، ميادة برهوم، مركز الدعم التعليمي ن القدس ٢٠٠٤: ٥.

(٨) الأدب وفنونه، محمد مندور، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، القاهرة : ١١٣.

(٩) نظرية الدراما الحديثة ، بيترز روندي، ترجمة: أحمد حيدر، مكتبة الأسد ،دمشق١٩٧٧: ٧.

(١٠) الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠–٢٠١٥) عراقي من مواليد عام ١٩٣٠ في قلعة صالح في محافظة ميسان ،جنوب العراق ، شاعر معروف من أهل بغداد ،لُقبّ بـ(شاعر أم المعارك) ، تخرج الشاعر في دار المعلمين /كلية التربية عام ١٩٥٢، وعمل مدرسا للغة العربية في المدارس الثانوية، ومديرا لتحرير مجلة صروح السورية ، شترك في معظم جلسات المربد الشعري العراقي ،له عددا من الدواوين والمجموعات الشعرية تبلغ على الستين مجموعة ، وعددا من المسرحيات الشعرية كـ(الحر الرياحي و كلكامش والعنقاء وأدبا والملكات ..). توفي عن عمر ناهز ٨٥عاما في باريس.

(١١) بنية الحوار في مسرحية الحر الرياحي انموذجا ، صبار شبوط ، مجلة فنون البصرة ، ع ٢٥ ، البصرة ٢٠٢٣: ٦٥.

(١٢) البنية الحوارية في النص المسرحي ،ناهض الرمضاني أنموذجا، قيس عمر محمد ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ٢٠١١ ٥٩.

(١٣) ينظر: معجم المصلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، ط١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٥: ٢٠٩.

(١٤) المونولوج بين الدراما والشعر ،أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ : ٢٤.

(١٥) معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني، ط١، دار النهار للنشر ، لبنان ٢٠٠٢: ٦٦.

(١٦) تيار الوعي في الرواية الحديثة ،روبرت همفري ، ترجمة :محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠: ٢٧.

(١٧) الحوار في القصة العراقية القصيرة١٩٦٨–١٩٨٠، فاتح عبد السلام نوري، اطروحة دكتوراه، مطبوعة على آلة الكاتبة، كلية الآداب ، جامعة الموصل ١٩٩٥ : ٩١.

(١٨) تيار الوعي في الرواية الحديثة ،روبرت :٨٥.

(١٩) مدخل إلى علم النفس ، ليندال دافيدوف، ترجمة: سيد الطواب وآخرون، ط٢،القاهرة (د–ت) : ٣٤٠.

(٢٠) ينظر : معجم المصطلحات في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢،مكتبة لبنان ،بيروت ١٩٨٤ : ١٦١.

(٢١) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبن الأثير ن تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٢، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة (د–ت): ١٢٨.

(٢٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : ٢٩٧.

(٢٣) الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة ، عبد الناصر هلال، ط١، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر ٢٠٠٧: ١٩٠.

(٢٤) معجم مصطلحات نقد الرواية ،د. لطيفة زيتوني، ط١ ،مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ٢٠٠٢ : ١٦٣.

(٢٥) تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٦٠ .

(٢٦) ينظر : المصدر نفسه : ٦٠ .

(٢٧) المصدر نفسه : ٦٦.

المصادر:

١– الأدب وفنونه، محمد مندور، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، القاهرة .

٢– بنية الحوار في مسرحية الحر الرياحي انموذجا ، صبار شبوط ، مجلة فنون البصرة ، ع ٢٥ ، البصرة ٢٠٢٣.

٣– البنية الحوارية في النص المسرحي ،ناهض الرمضاني أنموذجا، قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ٢٠١١ .

٤– تيار الوعي في الرواية الحديثة ،روبرت همفري ، ترجمة :محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠.

٥– الحوار في القصة العراقية القصيرة١٩٦٨–١٩٨٠، فاتح عبد السلام نوري، اطروحة دكتوراه، مطبوعة على آلة الكاتبة، كلية الآداب ، جامعة الموصل ١٩٩٥.

٦- حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف ، ابو حسن سلام،ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر ،٢٠٠٧.

٧- الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة ، عبد الناصر هلال، ط١، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر ٢٠٠٧.

٨- فن الأدب ، توفيق الحكيم ،دار الكتاب اللبناني،ط٢، بيروت١٩٧٣.

٩- الفنون الدرامية، عادل النادي ، مطابع دار المعارف ،القاهرة ١٩٨٧.

١٠- كراسة فعاليات الدراما ، ميادة برهوم، مركز الدعم التعليمي ن القدس ٢٠٠٤.

١١- لسان العرب ، ابن منظور ، مج ٤، دار صادر ، بيروت.

١٢- مدخل إلى علم النفس ، ليندال دافيدوف، ترجمة: سيد الطواب وآخرون، ط٢،القاهرة (د-ت).

١٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبن الأثير ن تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٢، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة (د-ت).

١٤- المعجم الأدبي ، جبور عبد النور، دار العلم للملايين ،بيروت ١٩٨٤.

١٥- معجم مصطلحات نقد الرواية ،د. لطيفة زيتوني، ط١ ،مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ٢٠٠٢.

١٦- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ،كامل المهندس ومجدي وهبة، ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٤.

١٧- معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني، ط١، دار النهار للنشر ، لبنان ٢٠٠٢.

١٨- معجم المصلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، ط١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٥.

١٩- من اصطلاحات الأدب الغربي، د. ناصر الحياني ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٩

٢٠- المونولوج بين الدراما والشعر ،أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

٢١- نظرية الدراما الحديثة ، بيترز روندي، ترجمة: أحمد حيدر، مكتبة الأسد ،دمشق١٩٧٧.