

التقانات المسرحية قراءة في شعر

يوسف الصائغ

أ.م.د. علياء سعدي عبد الرسول
كلية التربية الجامعة المستنصرية

الملخص

ليست من سمة الفنون، في مختلف العصور، الانحسار في قالب حديدي صلب، إذ إنّ مزاج حياة، قد حدثت بين ملامح فنية مختلفة، ولدت نصاً محفزاً يتمكن من احتواء الاندماج وترويضه "فمديونية الفنون (...)"، تغيير اتجاه الوعي الإدراكي، ومن ثم، توجيه الشعور الواعي بالعالم المادي المحيط بنا" بنظرة أعمق تعالج الرؤى عبر التخلص من قيود متكلسة وبقدر من التكيف الذي لاءم ظرفية التطور.

وبإزاء هذا التداخل أصبح لازماً على الشعر، بوصفه الحياة في اتساعها وعمقها وعظمتها، أن يبحث عن نقاط تلاقي بينه، وبين الفنون الأخرى، ومنها المسرح، ليكون بانورامياً وغنياً ومركباً، وقد لاءم هذا شكل المسرح الجديد الذي انتقل هو الآخر الى فضاءات دينامية منفتحة؛ لأنّ "المسرح واقع حياتي مكثف ومركز وأكثر شفافية".

ظل المسرح، الحياة ينتقل الى عالم التجسيد المتفرد "عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة، ويموت فيه الواقع الجامد، وهو رفض للمسرح الطليعي الذي ظل مخلصاً للقالب الموضوعي باقتطاع شريحة حياتية وتقديمها جاهزة من اللمسات الفنية. وهذا ما ولد المال من المسرح. عندها طالب المجددون فيه باستبدال المتعة الملحمية بالمتعة الدرامية، فظهرت المدرسة المسرحية الجديدة التي دافع هيجو عنها، بالترحيب بدخول فنون جديدة ومنها الشعر؛ إذ تضيف على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها، ويصبح المسرح أعلى مكانة.

على وفق هذا التأسيس يكون المسرح فضاءً يقطع اشواطاً بعيدة عن التقنيين الحيائي، ويصبح منجزاً يستوعب الاحداث في وعي جمالي مخلق في تراكيب مختلفة تخضع لمنطق ابداعي متفرد، يجسد "احساساً جماعياً او قضية جماعية عامة، تهم الجميع وتعني كل الفئات المختلفة"، إذ

استثمر "البناء الدرامي ليكون عنصره الاساس، فقام على الانسان والصراع وتناقضات الحياة"، الامر الذي جعله في مستوى العصر المعيش.

وقد ظلّ الشاعر يوسف الصائغ شعرةً بالوان فنون اخرى ومنها المسرح الذي افاد منه في "محاولة اعادة خلق الواقع في الفن وخلق واقع استاتيكي جديد عن طريق التعامل مع الحسيات والمثريات (...). باستلهم ابعاد الواقع الحسية، ويقدم خلاله دلالاته الفكرية، ورموزه ورؤياه، وتكاد تختفي في الهموم الميتافيزيقية والتطلعات الاشراقية والحدسية. ويتحرك الشاعر في هذا اللون من الشعر ضمن فضاء رقعة الوعي التلقائي غالباً ويلتزم بالكثير من قيم المنطق والعقل، فالعبارة بشكل عام قابلة للدراك والتفسير والتأويل".

وقد قسم البحث على ثلاث ركائز:

أولاً: المؤثر البصري

ثانياً: المؤثر السمعي

ثالثاً: المؤثر الايحائي

توطئة

ليست من سمة الفنون، في مختلف العصور، الانحسار في قالب حديدي صلب، اذ ان مزاج حياة، قد حدثت بين ملامح فنية مختلفة، ولدت نصاً محفزاً يتمكن من احتواء الاندماج وترويضه "قديونية الفنون (...)", تغيير اتجاه الوعي الادراكي، ومن ثم، توجيه الشعور الواعي بالعالم المادي المحيط بنا"^(١) بنظرة اعمق تعالج الرؤى عبر التخلص من قيود متكلسة وبقدر من التكيف الذي لاءم ظرفية التطور.

وبازاء هذا التداخل اصبح لازماً على الشعر، بوصفه الحياة في اتساعها وعمقها وعظمتها، أن يبحث عن نقاط تلاقي بينه، وبين الفنون الاخرى، ومنها المسرح، ليكون بانورامياً وغنياً ومركباً، وقد لاءم هذا شكل المسرح الجديد الذي انتقل هو الاخر الى فضاءات دينامية منفتحة؛ لأن "المسرح واقع حياتي مكثف ومركز واكثر شفافية"^(٢).

ظل المسرح، الحياة ينتقل الى عالم التجسيد المنفرد "عن طريق خلق واقع فني لتواصل الذات المختلفة، ويموت فيه الواقع الجامد، وهو رفض للمسرح الطليعي الذي ظل مخلصاً للقالب الموضوعي باقتطاع شريحة حياتية وتقديمها جاهزة من اللمسات الفنية"^(٣). وهذا ما ولد المال من المسرح. عندها طالب المجددون فيه باستبدال المتعة الملحمية بالمتعة الدرامية، فظهرت المدرسة

المسرحية الجديدة التي دافع هيجو عنها، بالترحيب بدخول فنون جديدة ومنها الشعر؛ إذ تضيف على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها، ويصبح المسرح أعلى مكانة^(٤).

على وفق هذا التأسيس يكون المسرح فضاءً يقطع اشواطاً بعيدة عن التقنين الحياتي، ويصبح منجزاً يستوعب الاحداث في وعي جمالي مخلق في تراكيب مختلفة تخضع لمنطق ابداعي متفرد، يجسد "احساساً جماعياً او قضية جماعية عامة، تهم الجميع وتعني كل الفئات المختلفة"^(٥)، إذ استثمر "البناء الدرامي ليكون عنصره الاساس، فقام على الانسان والصراع وتناقضات الحياة"^(٦)، الامر الذي جعله في مستوى العصر المعيش.

وقد ظلّ الشاعر يوسف الصائغ شعراً بالوان فنون اخرى ومنها المسرح الذي افاد منه في "محاولة اعادة خلق الواقع في الفن وخلق واقع استاتيكي جديد عن طريق التعامل مع الحسيات والمرئيات (...)" باستلهم ابعاد الواقع الحسية، ويقدم خلاله دلالاته الفكرية، ورموزه ورؤياه، وتكاد تختفي في الهموم الميتافيزيقية والتطلعات الاشراقية والحدسية. ويتحرك الشاعر في هذا اللون من الشعر ضمن فضاء رقعة الوعي التلقائي غالباً ويلتزم بالكثير من قيم المنطق والعقل، فالعبرة بشكل عام قابلة للدراك والتفسير والتأويل^(٧).

وشعر يوسف الصائغ صريح يجرؤ على قول كل شيء بلا تصنع، لا يمكن الوقوف على اسرار اناقته وبنائه: من السهل الممتنع، وهو شعر يستطيع ان يخلق من ابسط الافكار موضوعاً عميقاً بدون ان يتجاوز حدود المشهد. وللمسرح في شعر الصائغ مؤثرات وضعها الشاعر ضمن بنية نصية منتجة، كشفت عن ايدولوجية مختلفة وهي:

أولاً: المؤثر البصري:

يمارس فعل الرؤية سطوته منذ مفتتح النص الشعري، إنّ امتداد الجسور بين المبدع ومتلقيه يكمن في التحويل على ابنية خيالية تستطيع رؤية الاشياء المقروءة، فتفتح امكانية الرؤية البصرية التي تستقطب رسم معالم الحواس الاخرى لاثبات شمولية الرؤية.

ويتحرك الشاعر يوسف الصائغ "وفق معمار تكتيكي مدروس وواعٍ، يهدف الى تقديم صورة بانورامية عريضة للواقع باستعارة ادوات الفنان التشكيلي احياناً، يكون ميدانها النماذج البشري او

الطبيعية (...) والشعر هنا يكاد أن يتحول الى فن مكاني متخلياً عن طبيعته الاساسية بوصفه فناً زمانياً^(٨).

وفي شعر الصائغ "تتبع المخيلة البصر ولا تقوده، ان البصر يوجهها ويضع لها فضاءها الذي يغدو احياناً سقفاً واطناً محكوماً بأبعاد البصر والمرئيات التي تسجلها العين، رغم اتفاقنا على ان عين الصائغ ذكية واعية. وبصرية القصائد سبب في قصرها"^(٩). ولعلاقة الصائغ بالفنون منها التشكيلي والمسرحي اهمية في الالتقاء على عاتقه تبعات الاستجابة للتغيير والتفاعل في خلق صورة تتحول إلى خلفية، أو مخزون في الذهن، فتمتد اصابعه لإقامة بناء خاص، يركز على لغة الحياة اليومية القادرة على الياحء بعالم الشاعر، "فتستعيد لغته حواشدها التي تفتقد لها اللغة اليومية نتيجة الاستخدام اليومي الذي توجبه عملية تبادل المنافع والمصالح بين الناس، لتستعيد الخاصة التي يتمتع بها العقل البدائي، والمترايطات النفسية والجمالية والفانتازية والخيالية التي تقترن بها كل فكرة أو صورة تصدر من اللاشعور"^(١٠). وهو ما يطابق رأي سبندر الذي رأى انّ المبدع يدرك بنفاذ بصره وله وجهة نظره بعد ذلك مادام تحليله كذلك^(١١). وهو امر يتماثل مع المناظر المسرحية في البساطة والتكثيف، اذ لا نرى من المنظر الا الاشياء الاساسية والمهمة للشكل المطلوب، تلبي للتوالي السريع للمشاهد.

وتشتغل قصيدة (موت المنزل) على آلية (الديكور) المسرحية؛ إذ يؤشر الشاعر من خلاله على مجساته الوجدانية. يقول:

ومن بعد موتي
نظرت الى جسدي وبكيت
ارى جثة امرأة
رافقتني ثلاثين عاماً
ارى منزلاً عشت فيه يموت
قميص نومها ملقى على السرير
كتابها
منضدة الزينة
مشطها
المرآة

والمفتاح مايزال

فوق الباب

يفصل بين عالم الحضور وعالم الغياب^(١٢).

نهض تشكيل العنوان على بنية استضافية يتحدد على اساسها مصير شعرية النص، لكون (المنزل) كياناً يحمل ادائية في النص، وبموته يموت معقل الحياة الانساني. يشتغل النص في مفتحه على اساس المفارقة؛ اذ يحقق المفتتح (ومن بعد موتي نظرت) اغراءً بمتابعة سيرورة النص، فيلتحم فعل الرؤية البصري مع رؤية خاصة، ترى الاشياء من زاوية نظر خاصة، فالرؤية انحصرت بالتركيز على اشياء خاصة (الميت) منها: (ارى جثة امرأة)، (ارى منزلاً) اللذين استندا الى قاعدة التكرار احياءً بمشاهدة غير معهودة، يستمر (الميت) بتفحص اجزاء المنزل بالالتفات الى جزئه الاهم (غرفة النوم) وما فيها من اشياء لها خصوصية عنده، فالسرير يفقد اهميته بسكونيته، لاسيما ان وجوده مرهون بوجود الزوجة: اخر ساكني المنزل، قم الاشارة الى الامعان في الغياب بالقاء (قميص النوم) على السرير من دون ارتداء، والقاء (الكتاب) من دون قراءة، دلالة على همود الجسد والعقل، ثم النظر الى تفاصيل الغرفة الاخرى: (منضدة الزينة، مشطها، المرأة)، بجمودية مكملات الحياة، لينتهي المنزل الى اللاحياة.

وتقوم عبارة (والمفتاح مايزال فوق الباب) على مرتكز فُعلي يفصل بين عالَمين متعاكسين عالم المنزل المؤثث الغائب، وعالم الاموات الحاضر.

ويضغط عامل الاضاءة المسرح على مجمل قصيدة (حالات: الحالة ٢). يقول الشاعر:

تتطفئ الاضواء

يتبادل بعض المدعوين اماكنهم

لحظات...

ثم تضاء القاعة

ينظر كل المدعوين الى الساعة

تضحك سيدة

تضحك ثانية

يسمع في ناحية ما صوت بكاء^(١٣).

تتدخل الاضاءة في توجيه المشهد، فالانطفاء يرسم بعداً غير محدود المسافة بين الرائي والمرئي؛ اذ يعمل على تميع حالة مألوفة فيكون اشبه بالستار الذي يتيح للمدعوين/الممثلين تبادل

الاماكن، فتخرج ظلال الصورة المرئية عبر الانطفاء صورة سمعية، تمتاز بسماع حركة: (يتبادل بعض المدعويين اماكنهم)، فتأخذ الحركة مداها عبر الاستغراق بالانطفاء (لحظات)، (ثم تضاء القاعة). وهنا تحصل المفارقة عن طريق انزياحين: الاول زمني: (ينظر كل المدعويين الى الساعة)؛ اذ ينصرم عام، ليقدم اخر - كما هو معتاد في هذا النوع من الحفلات - والاخر روحي يبدد الظلام والوحشة بالفرح والتفاؤل. يلحظ ذلك في: (تضحك سيدة)، ثم (تضحك ثانية)، اشارة دالة تأخذ مستوى المتفرج المتتابعة، غير ان عبارة (يُسمع في ناحية ما صوت بكاء)، قد كسرت قولبة الدلالة في الاحتفاء بالاضاءة والتغيير، فتتكسر شوكة ثبات الاشياء، ليتبين ان الحياة بجانبين دائماً.

وفي رسم الصائغ للشخصيات تقييد بخشبة المسرح، اذ تظل شخصياته مجسّدات بصرية ملتزمة بحدود الخشبة. يقول في قصيدة (زيارة):

..جرس الباب يقرع

ينهض من نومه

يتطلع من فتحة في الستارة

يرجع مرتبكاً

يتردد

ينظر ثانية

ينقرس

يجلس فوق الاركة

يسمع صوت خطى في ممر الحديقة

ينهض مرتبكاً

طرقتان على الباب

ثالثة

يفتح الباب

... ..

يضحك من نفسه

يغلق الباب ثانية

ثم يجلس فوق الاركة^(١٤).

النص فعل بصري محصور برقعة معينة: (منزل الشخص الخائف في النص)، وترافق الفعل البصري صور سمعية تفتح افق الخيال على عالم الخارج الذي لم يستطع الشاعر تجسيده في المشهد والذي التزم برسم مكان محدد -كما هو حال المسرح- فعبارة: (جرس الباب يقرع)، صورة سمعية كانت عاملاً لفعل الشخصية البصري: (ينهض من نومه)، (يتطلع من فتحة الستارة)، وتظل الصورة السمعية مشغلة على بعد ذهني: (ما تراه الشخصية فقط)، فيتذبذب الفعل الحركي بين السرعة والبطء: (يرجع مرتبكاً، يتردد، ينظر ثانية، يتفرس، يجلس فوق الأريكة)، الامر الذي يخلق في ذهن المتلقي صوراً توحي كل منها بمجهول مرعب يقترب، ثم تنهض الصورة السمعية مرة أخرى لتجسد حقيقة برسم معلمها: (يسمع صوت خطى في ممر الحديقة)، فيخترق الصوت امان الشخصية بالاقتراب، عبر الاقتحام، اذ يحاول الخطر الانتقال من مكان خارجي الى (مكان الشخص الخائف)، فتلمس الشخصية عزمها محاولة المواجهة بالنهوض غير الواعي: (ينهض مرتبكاً)، فما تلبث ان تعود الصورة السمعية الى مكان الحدث: (طرقتان على الباب)، ايداناً بالاقتراب الفعلي، تعقبها طريقة (ثالثة) دلت على الحاح الطارق، فلا فرار بعدها من المواجهة: (يفتح الباب)، فيتأمل المتلقي انتقال الصورة السمعية الى مجسدت بصرية، غير ان الاولى تبقى على حالها بحصول مفارقة يستقرها المتلقي من جملة: (يضحك من نفسه)، ليستقري المتلقي من بياضات النص زوال الخطر بخطأ التخمين للشخصية الطارقة، فيرجع النص الى خط الامان الاول: (يغلق الباب ثانية)، ثم الاسترخاء والهدوء: (يجلس فوق الأريكة) فتتبدد اوهام الخوف.

ومال الشاعر في قصيدته (موت الكرسي) الى التجريد في المسرح فأسند الى (الكرسي)

البطولة المطلقة. يقول:

كرسيّ خشبي

منسيّ عند الباب

مفتوحُ الكفين

يتطلّع للعالم باستغراب

مرت سنتان

والكرسيّ الخشبيّ لدى الباب

مشلول الكفين

مكسور القدمين^(١٥).

يفرض العنوان بنية تلاشٍ، اذ حاول الشاعر اغراء المتلقي بمتابعة المؤنسن، فيدخل (الكرسي) الى النص دخولاً ذا فاعلية سلبية، تبدأ بالحضور الجامد وتنتهي الى غياب كلي؛ اذ ينحسر الكرسي بمجرد افتتاح ستارة النص جزءاً من حضوره: (منسي عند الباب)، على الرغم من تصميمه الدال على حضوره عاملاً: (مفتوح الكفين)؛ الا ان عجلة الزمن عملت بنية تهديد في تقويض الالهية، وبالتقدم: (مرت سنتان) يفقد هيكلته: (مشلول الكفين، مكسور القدمين)، ليصبح ليس ذا اهمية حتى يركن (لدى الباب)، ليبقى العنوان لافتة بفناء اشياء لها احساس البشر لا يعبرها الاخرون اهمية.

وتشكل ملابس الشخصيات مؤثراً بصرياً يُدلل على عمق دلالي. يقول في قصيدة (الرجل ذو الرباط الاسود):

رجل..

برباط اسود

يجلس في حفلة عرس منفرداً

لم يعرفه أحدٌ بين المدعوين

ولم يعرف احداً

حين ابتداء العرض

رأينا امرأةً حسناء

بثياب بيضاء

ورأينا رجلين

يسيران اليها

بثياب سود

ورباط اسود^(١٦).

تأخذ الملابس في النص مدى رمزياً؛ إذ إنّ احداث ما قبل ابتداء العرض، اوجت بالغرابة لوجود شخص ذي (رباط اسود) يناقض افق الجو السائد(العرس)، بمعنى ان قيمة السواد اللونية، دلالة انقطاع: (يجلس في حفلة عرس منفرداً لم يعرفه احد من المدعوين لوم يعرف احداً).

اما حين ابتداء العرض، جاء استثمار قيمة اللون الابيض؛ إذ إنّ (ثياب بيضاء) ارتبطت بقيمة الحال، والقدوم على حياة جديدة، فيكون من الطبيعي، ان يتقدم رجل واحد وهو العريس ليصطف إلى جانب عروسه، الا انّ الحدث ينكسر بتقدم (رجلين بثياب سود) فتكون عبارة (الرباط

الاسود) قد شظت الشخصيتين دلاليًا، ليرمز الأول ذو الثياب، السود، إلى ابتداء حياة جديدة لكونه العريس، والآخر بثياب سود ورباط أسود إلى نهاية الحياة لكونه الموت فتُطفأ فرحة العرس، ويعتم السود الاجواء.

ويلجأ الشاعر إلى المسرح الصامت (بونتمايم)، إذ تكون الايماءات هي البؤرة التي يشع منها المؤثر البصري. يقول الصائغ في قصيدة (لقاء):

رجلٌ اخرس
وامرأة حسناء
يلتقيان
يبتسمُ، تبتسم المرأة
يومئ، يومئ
ينهضُ.. تتبعهُ
يمشي تمشي معه
حتى يصلا آخر هذي الدنيا
يقف الرجلُ الاخرسُ مرتبكاً
يتساءل في سره

- ما ان لها ان تفهم اني رجل اخرس؟

في حين تظل المرأة قربه واقفة تتساءل

- ما ان له ان يفهم اني امرأة خرساء؟^(١٧).

يقوم النص على فعالية الانغلاق التي اوجت في البدء بمشكلة فردية: (رجل اخرس)، فمشكلة (الخرس) هي بؤرة اساس خلقت الخوف عند الرجل فاستند الى نظام الايماء: (لامرأة حسناء)، فجاءت الايماءات مختصرة توحى برمزية واختصار، الى فعل معين: (يبتسم، تبتسم)، (يومئ، يومئ)، (ينهض، تتبعهُ)، (يمشي، تمشي معه)، حتى كان لا بد من الكلام بعد ان (يصلان آخر هذي الدنيا). فلا بد من وضع نهاية فجاء الفعل (يقف)، الذي اوقف المجازة في المحاوره الايمائية، ومن ثم الالتفات إلى منلوج داخلي تساؤلي حائر: (اما ان لها ان تفهم اني رجل اخرس؟)، فيفتح النص على ميدان تطابق جديد بين الرجل والمرأة، ذهني هذه المرة ينسجم مع منلوج الاخرس الذهني: (ما ان له أن يفهم اني امرأة خرساء)، الامر الذي يحقق انحرافاً كبيراً في مسار الحدث، إذ يفطر اللقاء قبل ان يتحقق.

ثانياً: المؤثر السمعي:

يتحرك المؤثر السمعي في المسرح بهندسة صوتية/دلالية متناغمة، تتناسب مستويات فاعليتها مع طبيعة الشخصية التي تفرض من خلالها نموذجها وفردانياتها. واللغة في المؤثر السمعي شمولية، لا تشغل على العبارات والجمال المفيدة فقط، انما يكون اشتغالها على اصوات تؤكد ايدولوجيات معينة وسط فضاء لا يقبل الاّ الابداع. فالصوت في المسرح لا يأتي من فراغ، بل هو تطور منطقي وطبيعي لاستمرار عمل الافكار والرؤى. وشرط الابداع لا يأتي الاّ من اكتساب اصوات خاصة تتأتى من فضاء مغاير عن المؤلف حتى إنّ كان الصمت هو سيد الموقف.

ولا يقل المؤثر السمعي عن المؤثر البصري في الاهمية، بل انه في بعض الاحيان، يكون اكثر تطوراً وتعقيداً من المؤثر البصري، فالابداع يصنع من اصوات الكلم، لأنّ "القيمة (...)" الصوتية تتأتى من اشتغالها مع النشاط النفسي وبذلك تكون وسيلة للسمو وسيلاً للإيحاء^(١٨).

وكثيراً ما عوّّل الشاعر يوسف الصائغ على المؤثر السمعي، فكأنما اقام صلته بالعالم الخارجي عن طريق القناة السمعية في مرحلة نهاية السبعينيات، وربما لأنها السبيل الوحيد لاقامة حوار حيّ مع الآخر الذي حرم منه حد القطيعة محاولة منه تحطيم جدار الصمت وتقجير امكانيات الفعل السمعي^(١٩).

وثمة الحاح واضح في الاشتغال على اسلوب سمعي معين يكشف، عند الصائغ، عن فقد خاص او خوف من الفقد، الامر الذي يؤدي الى التحويل على المؤثر السمعي بشكل متواتر.

دفع الحنين الشاعر الى تشييد (آخر) عبر صوت جماد اخرس. يقول في قصيدة (اعتیاد):
معتاد

حين اعود الى بيتي...

ان اقرع هذا الجرس الاخرس

-ادري

لا احد في الدار لكن

هذا الجرس المسكين

لم يقرعه احد...

منذ سنين^(٢٠).

تدخل الصفة التكريرية للعنوان (اعتیاد) في صميم شمولية الرؤية النصية، بوصف العنوان حركة تتابعية طوعية غير محددة، فمفتتح النص يشي بالغرابة: (معتاد حين اعود الى بيتي ان اقرع هذا الجرس الاخرس)؛ اذ يجعل الشاعر من نفسه ضيفاً لا يدخل بيته الا بأذن؛ غير أن لعبة ما تظهر في النص: (ادري لا احد في الدار)، ليلعب الفراغ دوراً مهماً في انشطار ذات لشاعر الى اخرى، تسأل، واخرى تجيب بالارتكاز على نظام – المتكلم، إذ إن وجودها مرهون بوجود اخر محاور، فتكشف خيوط اللعبة بالكشف عن الشخصية الاخرى المشاركة للشاعر بينه، وهي: (الجرس المسكين) الذي (لم يقرعه احد منذ سنين). فالصوت مشارك آخر في المكان يسهم في خلق حركة، حتى إن اضطر الشاعر الى تكرير نفسه بجعلها ضيفه ليستعيد امكاناته الحضورية بخلق آخر مشارك.

وتشتغل قصيدة (صمت) على نظام ضدي شكلياً مع قصيدة (اعتیاد)؛ لكنها تتطابق معها

دلاليًا. يقول الشاعر:

كل الاجراس صامته..

جرس القلب

جرس التلفون

جرس الباب

ما من احد يسأل عني

في هذي الدنيا؟

ما من احد يقرع بابي

هل غاب جميع الاحباب^(٢١).

يتدخل (الجرس) في النص بوصفه عاملاً شكلياً ينطوي على فضاء دلالي للكشف عن مستوى احساس معين، فموزج كل جرس، يفضي الى استثارة مختلفة. ف (القلب) جرس هامد، توقف عن اداء وظيفته الشعورية/ الحياتية، ليصبح الشاعر في عداد الاموات، و (التلفون) وان شكل عاملاً خارجياً عن الجسد، الا انه على اتصال وثيق باحساس الشاعر بالفقد وعدم وجود اخر مشارك داخل البيت، يرحل الاحساس بالفقد والصمت الى خارج البيت الى (جرس الباب)، ليصبح المتلقي على

يقين بالانقطاع الكلي؛ إذ ينعزل الشاعر احساساً (القلب) وسمعاً (التلفون) وبصراً (الباب) ورابطهما حاسة السمع/ الجرس عن عالم الاحياء ليعتاد الصمت المطبق. وفي قصيدة (حوار ... عبر الهاتف)، يهيمن صوت الهاتف بوصفه الوشيجة الرابطة، بين الشاعر، وحبيبته. يقول:

- هلو
- يا هلا
- هل تبينت صوتي
- اجل... كن على حذر
- لا تخافي... انا اتكلم في التلفون العمومي
- اخطأت
- لكنني
- ابدأ.. انهم
- اسمعي
- هلو انني
- يا حبيبي اسمعني
- اصرخي.. لست اسمع
- ماذا تقول؟
- احبك
- ينقطع الخط
- صمت^(٢٢).

يقف النص على قاعدة حوارية، تفتح بتحية تلفونية معتادة (هلو)، اما الردّ (يا هلا)، فهو اعتراض على الفة الصوت وتقليل لحيز الاعتياد، فجاء الصوت مرتبكاً (هل تبينت صوتي) منكراً برودة التحية، بعدها يبتدئ الايضاح: (اجل.. كن على حذر)، دلالة على التثبت وتحجيم الحرية بوجود رقيب، الامر الذي استوجب رد فعل سريعاً يكسر الاحساس بالخوف: (لا تخافي انا اتكلم من التلفون العمومي)، فيأتي الرد الاعتراضي: (اخطأت) فحاول المتصل الاستدراك: (لكنني)، التي بقيت بدون جملة الاستدراك اذ ينسف الخوف جدواها، ثم تكون الاجابة بالنفي القاطع: (ابداً)، الذي يزعزع عبارة توكيدية ناقصة الخبر: (ابداً) فجاءت بما قلّ ودلّ.

بعدها يحاول المتصل التحدي بمواصلة المكالمة: (اسمعي)، فبدأ التدخل الخارجي، إذ بدأ الصوت بالتقطع، فجاءت محاولة التواصل التي أرجعت الموضوع الى بداية الاتصال: (هلو)، ثم محاولة سريعة لاستكمال الموضوع: (انني)، يستمر الصوت بالتقطع، فيأتي الرد من المتصل بها محاولة ادلى منها في استمرار المكالمة: (ياحبيبي اسمعني)، ومحاولة من المتصل الاستمرار (اصرخي لست اسمع)، ثم محاولة اخرى من المتصل بها في الاستمرار: (ماذا تقول؟)، لينفرش الامان بالاستجابة: (احبك). وفجأة تنتهي المحاولات بالغياب التام، إذ ينقطع الخط، ليكون (الصمت) هو الستار الذي ينهي المكالمة.

ويدعم الشاعر المؤثر السمع في قصيدة (خاطر بطل عادي جداً)، بالعزف على اوتار حوارية متفاوتة في الاداء. يقول:
(صوت المذياح) نداء نداء

دشنا كل اكاليل الشوك

وجربنا فاكهة الصحراء

والمعركة في الشوارع اصوات اطلاقات نارية

دبابه.. جنود.. انقاض.. تبدو فيها

لوازم بيتية

(الراوية) تحول الرصاص عصفوراً

ونحلة

وصارت الدوشكات فنادق المشاة

والعيون تلتقي مع الانقاض

باللوازم الحميمية المبعثرة

(الكورس) ما ترى؟

فالذي دعانا من موته مزدرى

ختن جرب العجز عند سرير العروس

كما له خلق باب شهادته

ونظرنا انين البكارة

نراهن دون عذاباته

ظفراً وانهيأراً

ونرقب في عجزه خوفنا الابدي

(الحبيبة) فملن على سره يا عذارى

واسترن على ابن الناس

بزوج يمام او فرخ حمام

يكفيه أن له ندماً في النوم

وآخر في الصحو

(الفدائي) كأنك متلبس

بوجهين

فايهما تختار

وايهما ترفض

من لذتين (٢٣).

النص بولوفونية صوتية (تعدد الاصوات)، اذ يفتتح بصوت المذيع الذي يعطي (بلاغاً) الى مجموعة فدائيين ارتكز على بنية تكرارية: (نداء، نداء) مصاحبة ضرورية للفت الانتباه، يليها عبارات مكثفة: (دشنا اكاليل الشوك، جربنا فاكهة الصحراء)، ثم الانتقال الى صورة شمولية تصور المنظر العام على لسان راوية خارجي: (المعركة في الشوارع، اصوات اطلاقات نارية، دبابة جنود، انقراض تبدو فيها لوازم بيتية).

بعدها تنتقل الرؤية الى عين (الرواية) الداخلي، الذي حول الموقف الى كرنفال عبر رؤية خاصة ف: الرصاص = عصفور ونحلة: بخلق جو من البهجة المبعثرة العامة، والدوشكة = فنادق المشاة: بخلق قوة ادائية تشعر بالاطمئنان والامان.

ورؤية اخرى يسندها النص هذه المرة الى (صوت الكورس)، الذي يستند الى قاعدة الجماعة التي توجه سؤالاً الى فرد: (ما ترى)، ثم الانفتاح على عرف جماعي عربي يؤكد رفض (العجز عند سرير العروس) حتى يؤكد خط الموت، وقد جاء (حضور الكامنين خلف الباب) املاً يرجو حياة اشبه بالشهادة، بافتضاض البكارة بفعل كبير، استضافت الانين املاً في حدث يزيلها، وها هو صوت الكورس الواحد ينقسم الى صوتين متضادين الاول: يراهن بالظفر والاخر: يراهن بالانهيار.

اما نتيجة الرهان فنسمعها من صوت (الحبيبة) التي حجمت في هذه اللفظة، اذ كشفت عن سر شخصي يطلب الاسعاف من بنات جنسها بالستر على ابقاء بكارتها وذلك بايجاد دم بديل (بزوج

يما، او فرخ حمام)، مقدرة صعوبة موقف الزوج ومبررة عدم قدرته على الزواج ب (يكفيه ان له ندماً في النوم وآخر في الصحو)؛ اذ ان استقراء العبارة تدل على تمزقه بين امور مختلفة مما خلق عنده حالة العجز.

اما (صوت الفدائي)، فقد بين ما حصل له من تمزق قائم على توافقية (الذتين، لذة العرس ولذة الشهادة)؛ اذ تدخل اللذتان الى منطقة الظل، وكأنهما اصبحا جريمة يستحق الفدائي العقاب عليهما: (وكانك متلبس)، لتعطل آليتهما. هكذا تكفل كل صوت برسم طابع خاص لايديولوجية معينة.

ثالثاً: المؤثر الايحائي:

عمل المسرح وبجهد كبير على خلق قناعه بواقع ممول من مصدر ابداعى، استناداً الى معطيات تفرزها ايديولوجيات المبدع، بما يحقق التلاؤم، والانسجام مع متطلبات الخارج. وكما هو الحال في تحقيق انجاز المؤثرات البصرية السمعية، يكون للمؤثر الايحائي حضور فاعل على المسرح، اذ يكشف عب وسائل مختلفة، كالحوار، او الراوي، او لوحة، او غيرها، فتنتقل من مادة اولية الى صورة تحرك في المتلقي مواطن حاسة معينة، "وحسب بول فاليري فإن التوضيح يفسد ثلاثة ارباع المتعة"^(٢٤)، إذ يبحث المسرح عن شعرية خلقة تتضافر عبر تشاكلات صورية لتخلق عالماً مستقلاً جديداً، عبر احياء باشياء قد تبدو طبيعية على خشبة المسرح؛ غير انها في الحقيقة تبتعد عن الادراك المباشر والمعرفة السطحية^(٢٥).

ويحاكي المؤثر الحركي افعال الداخل، التي تكون المسؤولية عن تشكيل انطباع مرسل، لكون المؤثر الايحائي اكثر قابلية على التفاعل مع بنية الداخل بحكم اقامته "وسطاً ناقلاً يركز على مخاطبة القوة العاقلة بقدر ما يرمي الى مخاطبة القوى الوجدانية الانفعالية لاثارتها، بحيث تؤثر تجربة (المبدع) في المتلقي لتحديث استجابة وجدانية"^(٢٦).

وبما ان مخيلة الصائغ "تنهض من فضاء، لذا فهي لا تحد ببعد، (...). انها لا تطير ابعد من الحواس"^(٢٧).

"لقد اتجه الصائغ (...) الى هذا اللون من الشعر الصعب رغم سهولته الظاهرية وكأنه ينازل التيار الغنائي بقسوة وتصميم"^(٢٨).

ففي قصيدة (مشاركة)، يوحى الشاعر عبر اسلوب تجسيدي بالشعب الروحي المتولد من صورة الشعب الغذائي. يقول:

هذا الرجل الاصلع

ذو الاسنان الذهبية

يأتيني كل عشية

ويشاركني خبزي

فأشاركه احزانه

حتى يشبع

أذاك

اراه يخرج من جيبه

عود ثقاب

ويروح ينظف اسنانه^(٢٩).

الوصف لـ (الرجل الاصلع ذو الاسنان الذهبية)، يرسم ملامح خاصة، على علاقة وطيدة بالشاعر: (يأتيني كل عشية)، فعندها تقوم الفكرة على صورة مباشرة للشعب: (شعب غذائي)، تكمن في اعماقها صورة اخرى: (شعب روحي) / (اشاركة احزانه)؛ اذاك يكون رد فعل الرجل الاصلع يدور في دائرة الاطمئنان، ف (يخرج من جيبه عود ثقاب ويروح ينظف اسنانه)، وبإختيار هذه الصورة المباشرة يكون الشعب الغذائي، ما هو الامر الا مدخل الى شعب أهم، اذ دللت عبارة (اشاركة احزانه حتى يشبع) على سلامة التأويل.

وتتفتح قصيدة (رقصة) على لعبة، خيوطها الايحاء بالوحدة عبر استمرار تبادل الادوار والامكنة. يقول الشاعر:

(في شباك قطار الليل) يبدو شبكان

رجل وامرأة يعتنقان

في الشباك التالي

رجل يجلس منفرداً

في صمت حجري

رجل عجري

رجل وامرأة

(في المطعم)

يقتسمات التفاحة قسمين

ويصبان الخمرة في كأسين

في المائدة الاخرى

جلس الرجل العجري

قسم التفاحة قسمين

وصب الخمرة في كأسين

يبدو شبهان

(في شباك الفندق)

رجل عجري وامرأة يعتقان

في الشباك التالي

رجل يجلس منفرداً

في صمت محزون

..... رجل مجنون (٣٠).

يأخذ الشاعر دور الراوي غير العليم، فيجرد نفسه من غير الرؤية المشهدية.

المفتتح بحسب الراوي هو (شباك قطار الليل) الذي حصر الرؤية في زاوية عدم الوضوح والتلبث، فما رآه الراوي من خلال احد الشبايك شخصان متعانقان، ومن الشباك الاخر يظهر (شخص عجري). ومن الواضح انه عرفه من ملبوسه إذ جلس (منفرداً في صمت حجري). يتواصل الراوي في رواية الحدث كلما تغير المكان؛ فالحدث هذه المرة في (المطعم)؛ اذ ركز الراوي على الاشخاص انفسهم، فها هي صورة (الشخصين المتعانقين) تظهر من جديد في (رجل وامرأة)، يكملان الاشباع الجسدي هذه المرة عبر الطعام، إذ (يقتسمان التفاحة قسمين)، وعبر الشراب: (ويصبان الخمرة في كأسين)، وهذا هو مفترقة الطرق بين المرأة والرجل والعجري الذي حاول تبديد الوحدة بخلق نديم خيالي يمتلك ادوات الاشباع نفسها: (التفاحة والخمرة)، فحاول اقتسامها موحياً بوجود اخر يشاركه فيها.

الا ان خاتمة القصيدة كانت مفارقة حقيقية، اذ يتابع الراوي الحدث باقتناص المشهد في مكان اخر وهو (شباك الفندق) الذي بدا ليلياً ايضاً، فيبدو (شبهان) حتى يتبين له المنظر الغريب، واذا بالرجل العجري قد وجد ضالته باقامة علاقة جسدية مع امرأة الرجل الاول، فكان (الفندق) مكان

استقرار واجتماع عاطفيين. وباستكمال الرؤية يتبين من شباك الفندق الاخر الرجل الاول: (يجلس في صمت محزون)، فيسجل الراوي ملاحظته عنه (رجل مجنون).
هكذا كان لتبادل الادوار تبادل الاحساس عند الرجلين.
وتنهض قصيدة (الساعة) على الياحء المستمر برفض الوقت الفيزياوي، والاستضلال بالوقت الوجداني. يقول الشاعر:

اسمع صوت الديك
استيقظ من حلمي فرعاً
اتطلع للشباك
انظر في الساعة
لكن الساعة خداعة
فالليل على اوله
عجباً
هل اخطأت الساعة ثانية
ام اخطأت الساعة فيك^(٣١).

تفتتح النص بنية صوتية (اسمع صوت الديك)، فيصبح الامر منطقياً للاستيقاظ فجراً، فيظهر الشاعر سعيّاً واضحاً نحو تحديد الوقت: (اتطلع للشباك)، فلا يكفي ذلك محدداً انما ينظر الى (الساعة)؛ لكنه استدرك امراً: (لكن الساعة خداعة)، اذ رفض احساسه المنطقية الزمنية، ويستجيب لاحساسه الوجداني فعنده (الليل على اوله)، في حين ان موضوعية الزمن الفيزياوي تغاير ذلك، فيتلبث الشاعر ليوازن احساسه متعجباً، منتقلاً الى منطق مفلس جديد يدعم زمنه الوجداني بعبارات مترادفة دلالية؛ اذ ان عبارة (هل اخطأت الساعة ثانية)، تشكل في الاحساس: (ام اخطأت الساعة فيك) التي تسهم على تدعيم ذلك الاصرار على ان (الليل في اوله).

هكذا ... وجدت لشاعر يوسف الصائغ مستغلاً مؤثرات مسرحية في قصيدة الغنائي، الامر الذي يشير الى نزعة درامية ومسرحية تتغلغل في وجدانه.

المصادر (الكتب)

- الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد اديب السلاوي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٣.
- الاطار الفني للمثل، د. عقيل مهدي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧.
- شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.
- الصوت الاخر الجوهر الحوارى للخطاب الابي، فاضل ثامر، دار لشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
- قضايا المسرح المعاصر، سامي خشبة، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٩٧.
- قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
- مفهوم الشعر عند السياب، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.

المجلات

- بنية الرمال المتحركة بحث في غموض قصيدة النثر للشباب العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الاقلام، العدد ٣، مايس/ حزيران، ٢٠٠٨.
- ثريا العرض في ضوء التلقي، سامي عبد الحميد، مجلة الموقف الثقافي، السنة الثانية، ١٩٩٧.
- الشعر والمسرح، سامية احمد اسعد، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد ٤-٥ يونيو/ اغسطس/سبتمبر، ١٩٨٦.

الهوامش والمصادر

- (١) ثريا العرض في ضوء التلقي، سامي عبد الحميد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة ٢، ١٩٩٤، ١٥٨.
- (٢) الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد اديب السلاوي، ١٣٤.
- (٣) قضايا المسرح المعاصر، سامي خشبة، ١١.
- (٤) ينظر: الشعر والمسرح، سامية احمد اسعد، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد ٤، ٥ يوليو، اغسطس، سبتمبر، ١٩٨٦، ١٤٣.
- (٥) الاحتفالية في المسرح المغربي، ١٠٢.
- (٦) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، عبد الكريم راضي جعفر، ٣٤٢.

- (٧) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، ٣٣١.
- (٨) المصدر نفسه، ٣٣٢.
- (٩) الحب الغالب والحب المغلوب، حاتم الصكر، ضمن ديوان يوسف الصائغ، ٤٨٤.
- (١٠) قراءة في شعر يوسف الصائغ، محمد مبارك، المصدر نفسه، ١٧.
- (١١) ينظر: مفهوم الشعر عند السياب، د. عبد الكريم راضي جعفر، ٤٠.
- (١٢) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، ٢١٥ - ٢١٧.
- (١٣) يساراً حتى جبل الزيتون، قصائد، ٤١٤.
- (١٤) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، ٢٠٣ - ٢٠٤.
- (١٥) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، ٣٨٢.
- (١٦) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، ٢١٤.
- (١٧) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، ٣٦٢.
- (١٨) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، ٣٠٩.
- (١٩) ينظر: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الابداعي، ٢٢٦. وقد اشار الناقد ايضاً الى سبب توطد علاقة الصائغ مع المؤثر السمعي الى موت زوج الشاعر في حادث دهس في السبعينيات من القرن المنزم.
- (٢٠) من قصائد البلبل الاسود، ٢٠٩.
- (٢١) المصدر نفسه، ٣٧٩.
- (٢٢) المصدر نفسه، ٣٧.
- (٢٣) اعترافات مالك بن الربيع، قصائد، ١٤٤-١٤٥.
- (٢٤) الاطار الفني للمثل، د. عقيل مهدي، ٤٣.
- (٢٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤٠.
- (٢٦) بنية المال المتحركة بحث في غموض قصيدة النثر للشباب العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الاقلام، العدد ٣، مايس/حزيران/٢٠٠٨.
- (٢٧) الحب الغالب والحب المغلوب، حاتم الصكر، قصائد، يوسف الصائغ، ٤٨٤ - ٤٨٥.
- (٢٨) المكان نفسه.
- (٢٩) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، ٣٨٥.
- (٣٠) سيدة التفاحات الاربع، ديوانه، ٢٠٥ - ٢٠٦.
- (٣١) من قصائد البلبل الاسود. ديوانه، ٣٨١.