مؤثرات مسرحية في شعر يوسف الصائغ

الدكتورة علياء سعدي عبد
الرسول
الجامعة المستنصرية ـ كلية
التربية
قسم اللغة العربية

ليست من سمة الفنون، في مختلف العصور، الانحسار في قالب حديدي صلب، اذ انّ مزاوجة حية، قد حدثت بين ملامح فنية مختلفة، ولدت نصاً محفزاً يتمكن من احتواء الاندماج وترويضه "فمديونية الفنون (...)، تغيير اتجاه الوعي الادراكي، ومن ثم، توجيه الشعور الواعي بالعالم المادي المحيط بنا"[1] بنظرة اعمق تعالج الرؤى عبر التخلص من قيود متكلسة وبقدر من التكييف الذي لاءم ظرفية التطور.

وبازاء هذا التداخل اصبح لزاماً على الشعر، بوصفه الحياة في اتساعها وعمقها وعظمتها، أن يبحث عن نقاط تلاقٍ بينه، وبين الفنون الاخرى، ومنها المسرح، ليكون بانورامياً وغنياً ومركباً، وقد لاءم هذا شكل المسرح الجديد الذي انتقل هو الاخر الى فضاءات دينامية منفتحة؛ لأنّ "المسرح واقع حياتي مكثف ومركز واكثر شفافية"[2].

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[3]. 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؛ اذ تضفي على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها، ويصبح المسرح اعلى مكانة[4].

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"[5]، اذ استثمر "البناء الدرامي ليكون عنصره الاساس، فقام على الانسان والصراع وتناقضات الحياة"[6]، الامر الذي جعله في مستوى العصر المعيش.

وقد ظلّل الشاعر يوسف الصائغ شعرهُ 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 (...) باستلهام 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 للادراك والتفسير والتأويل"[7].

وشعر يوسف الصائغ صريح يجرؤ على قول كلِّ 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 ايديولوجية مختلفة وهي:

أولاً: المؤثر البصري:

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

ويتحرك الشاعر يوسف الصائغ "وفق معمار تكنيكي مدروس وواعٍ، يهدف الى تقديم صورة بانورامية عريضة للواقع باستعارة ادوات الفنان التشكيلي

احياناً، يكون ميدانها النماذج البشري او الطبيعية (...) والشعر هنا يكاد أنْ يتحول الى فن مكاني متخلياً عن طبيعته الاساسية بوصفه فنّاً زمانياً"[8].

وفي شعر الصائغ "تتبع المخيلة البصر ولا تقوده، ان البصر يوجهها ويضع لها فضاءها الذي يغدو احياناً سقفاً واطئاً محكوماً بابعاد البصر والمرئيات التي تسجلها العين، رغم اتفاقنا على ان عين الصائغ ذكية واعية. وبصرية القصائد سبب في قصرها"[9].

ولعلاقة الصائغ بالفنون منها التشكيلي والمسرحي اهمية في الالقاء على عاتقه تبعات الاستجابة للتغيير والتفاعل في خلق صورة تتحول إلى خلفية، أو مخزون في الذهن، فتمتد اصابعه لإقامة بناء خاص، يركّز على لغة الحياة اليومية القادرة على الايحاء بعالم الشاعر، "فتستعيد لغته حواشيها التي تفتقدها اللغة اليومية نتيجة الاستخدام اليومي الذي توجبه عملية تبادل المنافع والمصالح بين الناس، لتستعيد الخاصية التي يتمتع بها العقل البدائي، والمترابطات النفسية والجمالية والفانتازية والخيالية التي تقترن بها كل فكرة أو صورة تصدر من اللاشعور"[10]. وهو ما يطابق رأي سبندر الذي رأى انّ المبدع يدرك بنفاذ بصره وله وجهة نظره بعد ذلك مادام تحليله كذلك[11]. وهو امر يتماثل مع المناظر المسرحية في البساطة والتكثيف، اذ لا نرى من المنظر الاّ 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[12].

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 مفتتحه 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 (للميت) منها: (ارى جثة امرأة)، (ارى منزلاً) اللذين استندا الى قاعدة التنكير ايحاءً 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 الاشلارة 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، المرآة)، بجمودية مكملات الحياة، لينتهي المنزل الى اللاحياة.

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

ويضغط عامل الاضاءة المسرح على مجمل قصيدة (حالات: الحالة2). يقول الشاعر:

تنطفئ الاضواء
يتبادل بعض المدعوين اماكنهم
لحظات...
ثم تضاء القاعة
ينظر كلّ المدعوين الى الساعة
تضحك سيدة
تضحك ثانية
يسمع في ناحية ما صوت بكاء[13].

تتدخل الاضاءة في توجيه المشهد، فالانطفاء يرسم بعداً غير محدود المسافة بين الرائي والمرئي؛ اذ يعمل على تمييع حالة مألوفة فيكون اشبه بالستار

الذي يتيح للمدعوين/الممثلين تبادل الاماكن، فتخرج ظلال الصورة المرئية عبر الانطفاء صورة سمعية، تمتاز بسماع حركة: (يتبادل بعض المدعوين اماكنهم)، فتأخذ الحركة مداها عبر الاستغراق بالانطفاء (لحظات)، (ثم تضاء القاعة). وهنا تحصل المفارقة عن طريق انزياحين: الاول زمني: (ينظر كل المدعوين 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، فتنكسر شوكة ثبات الاشياء، ليتبين ان الحياة بجانبين دائماً.

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

..جرس الباب يقرع
ينهض من نومه
يتطلع من فتحة في الستارة
يرجع مرتبكاً
يتردد
ينظر ثانية
يتفرس
يجلس فوق الاريكة
يسمع صوت خطى في ممر الحديقة
ينهض مرتبكاً
طرقتان على الباب
ثالثة
يفتح الباب
... .
يضحك من نفسه
يغلق الباب ثانية
ثم يجلس فوق الاريكة[14].

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)، (يتطلعمن فتحة الستارة)، وتظل الصورة السمعية مشتغلة على بعد ذهني: (ما تراه الشخصية فقط)، فيتذبذب الفعل الحركي بين السرعة والبطء: (يرجع مرتبكاً، يتردد، ينظر ثانية، يتفرس، يجلس فوق الاريكة)، الامر الذي يخلق في ذهن المتلقي صوراً توحي كل منها بمجهول مرعب يقترب، ثم تنهض الصورة السمعية مرة اخرى لتجسد حقيقةً 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)، فتلملم الشخصية عزمها محاولة المواجهة بالنهوض غير الواعي: (ينهض مرتبكاً)، فما تلبث ان تعود الصورة السمعية الى مكان الحدث: (طرقتان على الباب)، ايذاناً بالاقتراب الفعلي، تعقبها طرقة (ثالثة) دلت على الحاح الطارق، فلا فرار بعدها من المواجهة: (يفتح الباب)، فيتأمل المتلقي انتقال الصورة السمعية الى مجسدات بصرية، غير ان الاولى تبقى على حالها بحصول مفارقة يستقريها 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 الاريكة) 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
يتطلعُ للعالم باستغراب
مرت سنتان
والكرسيّ الخشبيّ لدى الباب
مشلول الكفين
مكسور القدمين[15].

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 الاهمية، وبالتقادم: (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 يعيرها الاخرون اهمية.

وتشكل ملابس الشخصيات مؤثراً بصرياً يُدلّل 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 ابتدأ العرض
رأينا امرأةً حسناء
بثيابٍ بيضاء
ورأينا رجلين
يسيران اليها
بثياب سود
ورباط اسود[16].

تأخذ الملابس في النص مدى رمزياً؛ إذ إنَّ احداث ما قبل ابتداء العرض، اوحت 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 ابتدأ 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 عروسهِ، الا انّ الحدث ينكسر بتقدم (رجلين بثياب سود) فتكون عبارة (الرباط الاسود) قد شظت الشخصيتين دلالياً، 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 السواد 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، تومئ
ينهضُ.. تتبعهُ
يمشي تمشي معهُ
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؟[17].

يقوم النص على فعالية الانغلاق التي اوحت في البدء بمشكلة فردية: (رجل اخرس)، فمشكلة (الخرس) هي بؤرة اساس خلقت الخوف عند الرجل فاستند الى نظام الايماء: (لامرأة حسناء)، فجاءت الايماءات مختصرة توحي برمزية واختصار، الى فعل معين: (يبتسم، تبتسم)، (يومئ، تومئ)، (ينهض، تتبعه)، (يمشي، تمشي معه)، حتى كان لابد من الكلام بعد ان (يصلا اخر هذي الدنيا). فلابد من وضع نهاية فجاء الفعل (يقف)، الذي اوقف المجاراة في المحاورة الايمائية، ومن ثم الالتفات إلى منلوج داخلي تساؤلي حائر: (اما ان لها ان تفهم اني رجل اخرس؟)، فينفتح النص على ميدان تطابق جديد بين الرجل والمرأة، ذهني هذه المرة ينسجم مع منلوج الاخرس الذهني: (ما ان له أنْ يفهم اني امرأة خرساء)، الامر الذي يحقق انحرافاً كبيراً في مسار الحدث، إذ ينفرط 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 وفردانيتها.

واللغة في المؤثر السمعي شمولية، لا تشتغل على العبارات والجمل المفيدة فقط، انما يكون اشتغالها على اصوات تؤكد ايديولوجيات 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 المألوف حتى إنْ 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 وسبيلاً للايحاء"[18].

وكثيراً ما عوّل 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 الاخر الذي حرم منه حد القطيعة محاولة منه تحطيم جدار الصمت وتفجير امكانات الفعل السمعي[19].

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 (اعتياد):

معتاد
حين اعود الى بيتي...
ان اقرع هذا الجرس الاخرس
-ادري
لا احد في الدار لكن
هذا الجرس المسكين
لم يقرعه احد...
منذ سنين[20].

تدخل الصفة التنكيرية للعنوان (اعتياد) في صميم شمولية الرؤية النصّية، 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 أنَّ لعبةً 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 إنّ وجودها مرهون بوجود اخر محاور، فتنكشف 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 إنْ اضطر الشاعر الى تنكير نفسه بجعلها ضيفه ليستعيد امكاناته الحضورية بخلق آخر مشارك.

وتشتغل قصيدة (صمت) على نظام ضدي شكلياً مع قصيدة (اعتياد)؛ لكنها تتطابق معها دلالياً. يقول الشاعر:

كل الاجراس صامتة..
جرس القلب
جرس التلفون
جرس الباب
ما من احدٍ يسأل عني
في هذي الدنيا؟
ما من احد يقرع بابي
هل غاب جميع الاحباب[21].

يتدخل (الجرس) في النص بوصفه عاملاً شكلياً ينطوي على فضاء دلالي للكشف عن مستوى احساس معين، فنموذج كل جرس، يفضي الى استثارة مختلفة. فـ (القلب) جرس هامد، توقف عن اداء وظيفته الشعورية/ الحياتية، ليصبح الشاعر في عداد الاموات، و(التلفون) وان شكل عاملاً خارجياً عن الجسد، الاّ انه على اتصال وثيق باحساس الشاعر بالفقد بعدم 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 تبينتِ صوتي
- اجل... كن على حذر

- لا تخافي... انا اتكلم في التلفون العمومي
- اخطأتَ
- لكنني
- ابداً.. انهم
- اسمعي
- هلو انني
- يا حبيبي اتسمعني
- اصرخي.. لست اسمع
- ماذا تقول؟
- احبكِ

ينقطع الخط
صمت[22].

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 بعبارة 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 ارجعت 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 اتسمعني)، 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 السمعي في قصيدة (خواطر بطل عادي جداً)، بالعزف على اوتار حوارية متفاوتة في الاداء. يقول:

(صوت المذياع) نداء نداء
دشنا كل اكاليل الشوك
وجربنا فاكهة الصحراء
والمعركة في الشوارع اصوات اطلاقات نارية
دبابة.. 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
ختنٌ جرّب العجز عند سرير العروس
كمنا له خلق باب شهادته
ونظرنا انين البكارة
نراهن دون عذاباته
ظفراً وانهياراً
ونرقب في عجزه خوفنا الابدي
(الحبيبة) فملن على سره يا عذارى
واسترن على ابن الناس
بزوج يمام او فرخ حمام
يكفيه أنّ له ندماً في النوم
وآخر في الصحو
(الفدائي) كأنك متلبس
بوجهين
فايهما تختار

وايهما ترفض
من لذتين[23].

النص بولوفونية صوتية (تعدد الاصوات)، اذ يفتتح بصوت المذياع الذي يعطي (بلاغاً) الى مجموعة فدائيين ارتكز على بنيةٍ 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، انقاض تبدو فيها لوازم بيتية).

بعدها تنتقل الرؤية الى عين (الرواية) الداخلي، الذي حول الموقف الى كرنفال عبر رؤية خاصة فـ: الرصاص = عصفور ونحلة: بخلقِ جو من البهجة المبعثرة العامة، والدوشكة= فنادق المشاة: بخلق قوةٍ 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 عربيّ 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 يمام، او فرخ حمام)، مقدرة صعوبة موقف الزوج ومبررة عدم قدرته على الزواج بـ (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 (لذتين، لذة العرس ولذة الشهادة)؛ اذ تدخل اللذتان الى منطقة الظل، وكأنهما اصبحا جريمة يستحق الفدائي العقاب عليهما: (وكأنك متلبس)، لتعطل آليتيهما.

هكذا تكفّل كلّ صوتٍ برسم طابعٍ خاص لايديولوجية معينة.

ثالثاً: المؤثر الايحائي:

عمل المسرح وبجهد كبير على خلق قناعه بواقع ممول من مصدر ابداعي، 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"[24]، إذ يبحث المسرح عن شعرية خلاقة تتضافر عبر تشاكلات صورية لتخلق عالماً مستقلاً جديداً، عبر ايحاء باشياء قد تبدو طبيعية على خشبة المسرح؛ غير انها في الحقيقة تبتعد عن الادراك المباشر والمعرفة السطحية[25].

ويحاكي المؤثر الحركي افعال الداخل، التي تكون المسؤولة عن تشكيل انطباع مرسل، لكون المؤثر الايحائي اكثر قابلية على التفاعل مع بنية الداخل بحكم اقامته "وسطاً ناقلاً يرتكز على مخاطبة القوة العاقلة بقدر ما يرمي الى مخاطبة القوى الوجدانية الانفعالية لاثارتها، بحيث تؤثر تجربة (المبدع) في المتلقي لتحدث استجابة وجدانية"[26].

وبما ان مخيلة الصائغ "تنهض من فضاء، لذا فهي لا تحد ببعد، (...). انها لا تطير ابعد من الحواس"[27].

"لقد اتجه الصائغ (...) الى هذا اللون من الشعر الصعب رغم سهولته الظاهرية وكأنه ينازل التيار الغنائي بقسوة وتصميم"[28].

ففي قصيدة (مشاركة)، يوحي الشاعر عبر اسلوب تجسيدي بالشبع الروحي المتولد من صورة الشبع الغذائي. يقول:

هذا الرجل الاصلع
ذو الاسنان الذهبية
يأتيني كل عشية
ويشاركني خبزي
فأشاركه احزانه
حتى يشبع
اذّاك
اراه يخرج من جيبه
عود ثقاب

ويروح ينظف اسنانه[29].

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

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

(في شباك قطار الليل) يبدو شبحان
رجل وامرأة يعتنقان
في الشباك التالي
رجل يجلس منفرداً
في صمت حجري
رجل غجري
(في المطعم) رجل وامرأة
يقتسمات التفاحة قسمين
ويصبان الخمرة في كأسين
في المائدة الاخرى
جلس الرجل الغجري
قسم التفاحة قسمين
وصبّ الخمرة في كأسين
(في شباك الفندق) يبدو شبحان
رجل غجري وامرأة يعتنقان
في الشباك التالي
رجل يجلس منفرداً
في صمت محزون
..... رجل مجنون[30].

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 الشبابيك شخصان متعانقان، ومن الشباك الاخر يظهر (شخص غجري). 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 والغجري 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 (شبحان) حتى يتبين له المنظر الغريب، واذا بالرجل الغجري 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 الايحاء المستمر برفض الوقت الفيزياوي، والاستضلال بالوقت الوجداني. يقول الشاعر:

اسمع صوت الديك
استيقظ من حلمي فزعاً
اتطلع للشباك
انظر في الساعة
لكن الساعة خداعة
فالليل على اوله
عجباً
هل اخطأت الساعة ثانية
ام اخطأت الساعة فيك[31].

تفتتح النص بنية صوتية (اسمع صوت الديك)، فيصبح الامر منطقياً للاستيقاظ فجراً، فيظهر الشاعر سعياً واضحاً نحو تحديد الوقت: (اتطلع للشباك)، فلا يكفيه 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 مفلسف جديد يدعم زمنه الوجداني بعبارات مترادفة دلالياً؛ اذ ان عبارة (هل اخطأت الساعة ثانية)، تشاكل في الاحساس: (ام اخطأتِ الساعة فيك) التي تسهم على تدعيم ذلك الاصرار على ان (الليل في اوله).

هكذا ... وجدت لشاعر يوسف الصائغ مستغلاً مؤثرات مسرحية في قصيدة الغنائيّ، 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، 1983.
- الاطار الفني للمثل، د. عقيل مهدي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، 2007.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.
- شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
- الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب الابي، فاضل ثامر، دار لشؤون الثقافية العامة، 1992.
- قضايا المسرح المعاصر، سامي خشبة، منشورات وزارة الاعلام، 1997.
- قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
- مفهوم الشعر عند السياب، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، 2008.

(المجلات)

- بنية الرمال المتحركة بحث في غموض قصيدة النثر للشباب العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الاقلام، العدد 3، مايس/ حزيران، 2008.
- ثريا العرض في ضوء التلقي، سامي عبد الحميد، مجلة الموقف الثقافي، السنة الثانية، 1997.
- الشعر والمسرح، سامية احمد اسعد، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد4- 5 يونيو/ اغسطس/سبتمبر، 1986.

الهوامش

(1) ثريا العرض في ضوء التلقي، سامي عبد الحميد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة 2، 1994 ، 158.

(2) الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد اديب السلاوي، 134.

(3) قضايا المسرح المعاصر، سامي خشبة، 11.

(4) ينظر: الشعر والمسرح، سامية احمد اسعد، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد4، 5 يوليو، اغسطس، سبتمبر، 1986، 143.

(5) الاحتفالية في المسرح المغربي، 102.

(6) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، عبد الكريم راضي جعفر، 342.

(7) الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، 331.

(8) المصدر نفسه، 332.

(9) الحب الغالب والحب المغلوب، حاتم الصكر، ضمن ديوان يوسف الصائغ، 484.

(10) قراءة في شعر يوسف الصائغ، محمد مبارك، المصدر نفسه، 17.

(11) ينظر: مفهوم الشعر عند السياب، د. عبد الكريم راضي جعفر، 40.

(12) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، 215 – 217.

(13) يساراً حتى جبل الزيتون، قصائد، 414.
(14) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، 203 – 204.
(15) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، 382.
(16) سيدة التفاحات الاربع، قصائد، 214.
(17) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، 362.
(18) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د.عبد الكريم راضي جعفر، 309.
(19) ينظر: الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب الابداعي، 226. وقد اشار الناقد ايضاً الى سبب توطد علاقة الصائغ مع المؤثر السمعي الى موت زوج الشاعر في حادث دهس في السبعينيات من القرن المنرم.
(20) من قصائد البلبل الاسود، 209.
(21) المصدر نفسه، 379.
(22) المصدر نفسه، 37.
(23) اعترافات مالك بن الريب، قصائد، 144-145.
(24) الاطار الفني للمثل، د. عقيل مهدي، 43.
(25) ينظر: المصدر نفسه، 40.
(26) بنية المال المتحركة بحث في غموض قصيدة النثر للشباب العراقيين، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الاقلام، العدد3، مايس/حزيران/2008.
(27) الحب الغالب والحب المغلوب، حاتم الصكر، قصائد، يوسف الصائغ، 484 – 485.
(28) المكان نفسه.
(29) من قصائد البلبل الاسود، قصائد، 385.
(30) سيدة التفاحات الاربع، ديوانه، 205 – 206.

(31) من قصائد البلبل الاسود ـ ديوانه، 381.