الشعري و المسرحي في تجربة خالد الشواف

الاستاذ المساعد الدكتور
ضياء راضي الثامري
كلية الاداب – جامعة البصرة

المقدمـــــة :

يهدف البحث إلى دراسة مسرحيات الشاعر العراقي خالد الشواف التي صدرت في الفترة ١٩٩١ – ١٩٩٦ من اجل خلق وعي بتلك المسرحيات التي لم تدرس لحد الآن وليـشكل حلقة مع سلسلة الدراسات التي تناولت مسرحيات الكاتب التي صدرت قبل هذه الفترة .

على ان البحث يمثل مرحلة اولية بالنسبة للباحث في محاولة دراسة التزاوج بين المستويين المسرحي والشعري في المسرحية الشعرية .

لقد تناول البحـــث مسرحيات (قـــرة العين ، ورقاء ، مواقع النجوم ، الردم ، الـــصوت الجهير) .

وقد توزعت خطة البحث على النحو التالي :

١. قدم البحث مدخلاً للتعريف بالشعري والمسرحي .

٢. قدم البحث عرضاً للمسرحيات التي صدرت حتى عام ١٩٦٨ ، واهـــم ســـماتها ، لغرض تحقيق التواصل مع المسرحيات المدروسة فيه .

٣. درس البحث المسرحيات (العينة) ، حسب الترتيب الزمني ، وبصورة منفردة .

٤. ثم انتهى إلى مجموعة من الاستنتاجات الشاملة لعموم المـــسرحيات التـــي تمـــت دراستها .

المدخـــــل :

يرى اليوت وهو احد ابرز كـــتاب المسرحية الشعرية ، ان الـــشعر عنـــدما يكـــون فـــي الدراما فانه ((يخلق لحظات في الغنائية أو الإيجاز الدقيق الذين يصعب ايجادهمـــا فـــي النثر)) . (١)

لانحاول في هذه الدراسة ان نضيف مصطلحاً جديداً إلى ادبيات الدراما ، وانما نريـــد ان نصل إلى معرفة كيفية عمل الشعر داخل بنية النص المسرحي ، ومدى نجاحه في خلـــق الخاصية الدرامية ، مع انه في طبيعته قد ينأى عن تلك الخاصية ، فقد يفلت الزمام من يد الشاعر وتستطيل اللحظات الغنائية ، وتخل بطبيعة العمل المسرحي التي ترفض ذلك مـــن الخارج . لأننا ندرك تماماً ان هناك مشاهد داخل المسرحية ربما احتاجت إلى ذلك النـــوع من الغنائية والايجاز الدقيق .

الشعري هنا هو التعبير القائم على اعتماد القوالب الخاصة بالوزن والصورة ، وبالتـــالي فان الأسس التي يعتمدها الكاتب لكـــي ينجز ما هو شعري تصبح في الوقت نفسه مقتربـــاً لدراسة هذا التعبير (٢) ، الذي يوصف بأنه نسق منتظم ، أو انه عمل يقوم على الإنـــشاء اللغوي الإيقاعي ، وانه يقدم نقداً للحياة في الشروط التي تضعها قوانين الحقيقة الـــشعرية والجمال . (٣)

ان الشعري الذي نريده هنا هو الوصول إلى خشبة المسرح بالشعر دون النثـــر ، اذ انـــه ليس بالامر الجوهري ان تكتب المسرحية شعراً ، بل ((المهم ان تصل إلى خشبة المسرح تلك الرسالة الدقيقة عن الحياة ، ذلك التصريح الذي هو في الوقت نفسه وجهة نظر وعالم اخضعه عقل المؤلف إلى عملية تبسيط كاملة) . (٤)

وإذا شئنا التحديد فاننا إنما اقترحنا (الشعري والمسرحي) لأن الشعر هو اول مـــصطلح جاء مرادفاً لكلمة (مسرح) ، وبالتالي فان المسرحي عندنا هو الخارج عن قوانين التعبير الشعري ، المعبر عنه بواسطته ، انـــه المنتمي إلى قوانين الـــدراما بمفـــرده ، وضـــمن السياق الأصلي للنص المسرحي المكتوب شعراً .

فإذا كان الشعري يتحقق دائماً من خلال استجابة التعبير لقوانين العملية الشعرية ، وعبر استجابة العقل والوجدان ، فان المسرحي رهين الخضوع للقوانين الدرامية أو المسرحية وان تحقيقه يقوم على استجابة الجسد كاملاً . إذ انه يتحقق على خشبة المسرح فقط ، (٥) وحسب أرسطو فان المسرح النثري يقوم على المحاكاة بالفعل ، أما المسرح المكتوب شعراً فانه يحاكي بالوزن والفعل . (٦)

ان الشعر قادر على استيعاب كامل التجربة الشعرية ونقلها بدقة قد لا تصل اليها أية وسيلة تعبيرية أخرى لأن الشعر أكثر حيوية وغزارة من الآخرين ، ان الشعر قادر على توصيل ما يختص بتوصيله ، ولا يمكن ان تحل محله أية وسيلة تعبير أخرى . (٧)

وامام هذه الحقيقة علينا الكشف عن الخصائص الداخلة في تكوين العمل الشعري ومدى مقدرتها على توصيل ما هو إنساني ضمن إطار الفعل المسرحي ، فالذي نتوخاه هو ما كان ذا خاصية فنية تحقق جوهر العمل الشعري ، وتتجاوز الأمور الثانوية من الحياة ، وتحاكي جوهر الاشياء ، لأنها تكون عاملة ضمن نسق درامي ، وفي الوقت نفسه نسعى للكشف عما لا يمكن للنثر ان يؤديه ، أو يعسر عليه ان يؤديه .

ان هذه الخاصية التي تتمتع بها المسرحية الشعرية تلح على من يتصدى لدراستها النظر اليها بعناية خاصة ، ويبدو ان الخاصية نفسها أصبحت حاجزاً يحول دون اقتراب المعنيين بالمسرح منها . إذ ان المستوى الشعري من المسرحية يتطلب مهارة خاصة في الاداء على الخشبة ، اما على مستوى التحليل النقدي ، فان الأمر لا يخلو من خصوصية ، مقارنة بالمسرحية المكتوبة نثراً ، إذ ان تداخل ما هو شعري مع ما هو مسرحي يتطلب نوعا خاصاً من النقد الذي يتوجه لكامل التجربة بشعرها ومسرحها ، فالتحليل النقدي هنا يسعى للكشف عن الحضور الانفعالي للشعر ، والحضور المعرفي للمسرح ، لاننا نؤمن أن ((التجربة الشعرية في جوهرها نسغ حياتها من وجود الشاعر الوجداني ، وحضوره الحسي وآفاقه التأملية ، في جو خاص يختلف كل الاختلاف عن الأجواء الاعتيادية ، لا في الشكل فقط ، بل في المضمون ايضاً))، (٨) أي ان الحاصل المتجمع من قراءة المسرحية الشعرية ، هو حاصل يجمع بين حسية الشعر ، وسببية المسرحية ، مهما كان نوعها من المسرحيات التي ((تحاكي المسرحيات اليونانية ، أوالمسرحيات التي تحاكي

المسرحيات الاليزابيثية ، أو المسرحيات الفلسفية الحديثة ، ومهما كانت المسرحية ضعيفة وتافهة فلابد وان تحتوي فكرة قصيرة ، أو تعليقاً عن الحياة تعبر عنه إحدى الشخصيات في نهاية المسرحية)) . (٩)

المرحلة الأولى (١٩٥٢ – ١٩٦٨) عرض عام :

ينتمي الشاعر والكاتب المسرحي العراقي خالد الشواف بقوة إلى نمط الكتابة المسرحية بشكلها التقليدي ، أي بالاعتماد على القالب الشعري العربي الموروث ، والشواف بطبعه شاعر ليس من العسير اكتشاف روعة ديباجته الشعرية ، التي تذكرنا في بعض جوانبها بروعة الشعر العباسي .

لقد كتب الشواف المسرحية في وقت سمح له ان يكونَ حلقة متينة في سلسلة المسرحية الشعرية في الادب المسرحي العربي . مع ان الساحة الشعرية والمسرحية في العراق لم تخلُ من كتّاب المسرحية الشعرية ، غير ان شأن هؤلاء لم يصل إلى مستوى الشواف ، ولذلك يمكن القول ان المسرحية الشعرية في العراق بدأت على يد الشواف ، وان لواء الظفر في هذا الميدان لازال معقوداً له . (١٠) وخاصة بعد صدور مسرحيته (الأسوار) عام (١٩٥٦) تلك المسرحية التي شكلت علامة مضيئة في تاريخ المسرح الشعري في العراق .

يمتد نتاج الشواف (الشعري المسرحي) على مساحة نصف قرن من الزمان اعتباراً من تاريخ كتابة مسرحيته الأولى ، حتى عام ١٩٩٦ وقدم خلال هذه الحقبة الطويلة الاعمال التالية :

١. شمسو / عام ١٩٥٢ (يعود زمن كتابتها إلى عام ١٩٤٦)
٢. الأسوار / عام ١٩٥٦
٣. الزيتونة / عام ١٩٦٨
٤. قرة العين / عام ١٩٩١
٥. ورقاء / عام ١٩٩٢
٦. مواقع النجوم / عام ١٩٩٣ (حوارية شعرية)

٧. الردم / عام ١٩٩٣

٨. الصوت الجهير / عام ١٩٩٦

وبنظرة سريعة على تواريخ صدور هذه المسرحيات نجد ان هناك انقطاعات أو فواصل زمنية بين صدور قسم من تلك المسرحيات ، امتدت في اطولها إلى انقطاع دام أكثر من عشرين عاما بين صدور مسرحية الزيتونة ، ومسرحية قرة العين ، أي بين عامي (١٩٦٨ – ١٩٩١) ، وهذه الفترة الزمنية حرية بالتأمل وملاحظة النتاج السابق ، مع النتاج اللاحق لها . وفي الوقت نفسه ستكون دافعاً وراء تقسيم نتاج الكاتب على مرحلتين ، حتى لو كان هذا التقسيم يحمل طابعاً زمنياً ، أكثر منه فنياً ، إلا انه بدون شك سيكون ذا قوة منهجية .

اما على مستوى الفواصل الزمنية داخل المرحلة الواحدة ، والمرحلة الأولى بشكل خاص ، فانها قد لا تشكل أهمية استثنائية ، ذلك لأن الكاتب كان في مرحلة تبعث على هكذا انقطاعات زمنية ، لأن الساحة الأدبية المسرحية في العراق عامة كانت تفتقر إلى الوضوح الاسلوبي ، الذي يستحث الكاتب على مواصلة الكتابة باستمرار ، اضافة على ذلك فقد عرف عن الشواف ((تريثه الطويل قبل طبع مسرحياته ، وحرصه الشديد على تثقيف ما يكتب)) . (١١)

على المستوى المنهجي ، ارتأى الباحث الانصراف إلى المسرحيات المكتوبة بعد عام (١٩٩١) ، على اعتبار ان ما كتب قبل هذا التاريخ من نتاج الشواف نال حظاً من الدراسة والفحص النقدي ، ليس على المسرحية الشعرية حسب ، بل على مستوى الأدب المسرحي في العراق * .

ولكي تتواصل الأفكار مع نتاج الكاتب في مرحلتيه يأتي هذا العرض المجمل للمرحلة الأولى .

عد الشواف حتى (عام ١٩٦٨) ابرز من كتب المسرحية الشعرية في الأدب المسرحي في العراق ، مع كثرة ما كتب في هذا الميدان ابتداءً من (عام ١٩٣٣) غير ان تلك الكثرة لم تكن دليلاً على نضوج هذا الفن من الكتابة المسرحية ، وانه لم يصل إلى مستوى ما كتبه الشواف ، وخاصة مسرحيته (الاسوار) ويرى بعض الباحثين ان معظم ما كتب لم يكن

ليطلق عليه اسم مسرحية إلا من باب التجوز ، لأنه في الحقيقة لم يحتو على ما هو مسرحي . (١٢)

السمة البارزة في مسرح الشواف الشعري خلال المرحلة الأولى ، انه يستمد موضوعاته من التاريخ العربي والاسلامي ، وهذه السمة كانت نتيجة لعدة أسباب أولها إيمان الشواف العميق انه لابد للشاعر المسرحي من أن يستمد موضوعاته من التاريخ ، وان هناك أحداثا كثيرة ، سواء في التاريخ ، أو في الاساطير تنتظر من يترجمها على المسرح ، لأن البعد الزماني وما يضفيه من جلال القدم عامل مهم في انجاح العمل المسرحي ، وحفظه من الابتذال والتدني . (١٣)

اما السبب الثاني في اعتقاد الباحث فهو ارتباط الاسلوب الشعري الذي يكتب به الشواف بالتراث ارتباطاً وثيقاً ، وهناك سبب آخر جوهره الدعوة إلى استلهام التاريخ في المسرح وهي دعوة كلاسيكية بالأصل ، اعتمدها الشعراء الكلاسيكيون ، وكانت قد وصلت إلى الشواف عبر تأثيرات احمد شوقي ، اذ انه من المتعارف عليه ان شوقيا تأثر بالمذهب الكلاسيكي في المسرح بشكل عام ، وفي اختيار موضوعاته من تاريخ مصر الفرعونية بشكل خاص ، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون من استلهام لتاريخ بلادهم . (١٤)

وكان كورني قد علل ذلك بقوله : ((ان الحوادث الروائية حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث ان يألفها العقل ، ويستسيغها عندما تقدم اليه كحوادث تأريخية وقعت بالفعل)) . (١٥)

وحتى على مستوى الاداء الشعري نلمح شيئاً من ديباجة احمد شوقي الشعرية في شعر الشواف ، وبخاصة نزعته الغنائية .

لقد حاول الشواف خلال المرحلة الأولى ان يقدم لنا نصوصاً مسرحية هادفة تقدم صورة للصراع الأزلي بين الحق والباطل ، والخير والشر ، بين الإرادة الإنسانية الشريفة ، وإرادة الأشرار السيئة ، فـ (شمسو) في المسرحية الأولى يمثل انموذجاً للإنسان الملتزم بالوحدانية ، وعقيدة التوحيد ، لخالق الكون امام دعوات كهنة بابل لتعدد الالهة ، واصرار هذا النموذج على موقفه من الحق واليقين على الرغم من ادراكه لنهاية الصراع

. اما في مسرحية الأسوار فقد طالعنا الكاتب بصورة للصراع بين الحق والباطل ، صورة للتآمر اليهودي والفارسي على بابل والسعي في خرابها ، في محاولة منه للفت انظارنا إلى حقيقة ان التاريخ يجدد نفسه ، من خلال ضياع فلسطين من ايدي اهلها ، وفي مسرحية الزيتونة ، رسم لنا الشواف صورة للصراع الذي نشب بين الدعاة إلى الدين الإسلامي الجديد من جهة ، وبين قريش واليهود من جهة اخرى .

وبفعل هذا التوجه الجاد في اختيار الموضوعات صاغ الشواف مسرحه باسلوب تراجيدي ، سواء في رسم الشخصيات واختيارها ، أو في معالجاته في الحوار المسرحي ، والاداء الشعري التقليدي . وفي الحقيقة يمكن ان نعد توجه الشواف إلى التاريخ ، وعنايته به هذه العناية الكبيرة محاولة بارزة ضمن محاولات تأصيل المسرح العربي ((لأن التراث العربي يحمل طابعاً خاصاً هو نتيجة تطور تأريخي للمجتمع العربي ، الإسلامي بفنونه وآدابه وعلومه ، فان استلهام هذا التراث لابد بالضرورة ان يؤدي إلى اثراء أي عمل مسرحي عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية)) . (١٦)

على مستوى لغة التعبير ، والأداء الشعري ، الذي قدمه الشواف فاننا يجب ان ننظر إلى العمل المسرحي بمعزل عن الواقع المسرحي ، القائم على الرسالة الاجتماعية التي لا يمكن اصابتها بدقة إلا من خلال النثر ، حيث ان الشعر في هكذا رسالة يجب ان يهبط من المسرح ، وان يقتصر على القصائد الغنائية ، اذ ان المُشاهد ، أو المتفرج المعاصر لا يمكنه ان يناقض واقعه ويرى الرجل السوقي – مثلاً – يتحدث شعراً ، ولكن عندما يكون المسرح قطعة مكثفة من الحياة فان الشعر يكون اسلوباً مناسباً للعطاء المسرحي ، كما يرى صلاح عبد الصبور (١٧) . وبذلك يرتبط اسلوب التعبير في المسرحية الشعرية بالموضوع ارتباطاً كبيراً ، ويبدو ان اختيار الموضوعات التأريخية يتناسب مع الاسلوب الشعري العمودي الذي اتبعه الشواف في انجاز أعماله المسرحية ، وخاصة في مسرحية الأسوار التي جاءت قطعة مكثفة من الحياة ، مع اننا يجب ان ننظر إلى ان ((الشاعر في إطار المسرحية يجد نفسه أكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التي يستخدمها ، حيث لا يتناولها مستقلة ، وإنما يتناولها في إطار علاقاتها المتشابكة بسواها من الشخصيات ، وهي في الغالب علاقات تأريخية معروفة يصعب على

الشاعر كثيراً ان يحور في جوهرها ، وتحتاج إلى براعة مضاعفة حتى يتمكن الشاعر في ان يضفي عليها الملامح المعاصرة التي يريد تحميلها)) . (١٨) غير ان ابداع الشواف يكمن في انه لم يأخذ الحادثة التاريخية ، والشخصية التراثية ، كمروية ، وانما اراد ان يستلهم كل ذلك في إطار مسرحي معاصر ، ولذلك لم يكن ملزما ، بلغة تعبير خاصة ، فهو يقول عن مسرحية شمسو : ((انني لم اتوخ من كتابة هذه المسرحية ان اكتب (تاريخاً) شعرياً لحوادث وقعت في بابل ، وإنما قدمت فكرة اصطنعت لها جواً بابلياً ، وصورة في إطار بابلي)) ، (١٩) وفي مسرحية الأسوار لم يقف الشواف عند التاريخ في حدوده الحقيقية ، وانما خلق تاريخا يوازيه ، وصنع من التاريخين الحقيقي والمصنوع تاريخاً خاصاً بالنص المسرحي وحده .

كان الشواف قد اخفق في تقديم مسرحية شعرية ناضجة في (شمسو) حيث ظل شاعراً غنائياً بديباجته الشعرية التي ورثها من الشعر العربي وخاصة الشعر العباسي ، وشعر احمد شوقي ، وربما كان عزاؤه في ذلك حداثة التأليف في هذا الميدان المسرحي ، ولذلك شاعت في هذه المسرحية القصائد الغنائية ، وربما راح الشاعر يكتب قصائده تلك في إطار أغراض الشعر العربي ، الأمر الذي دفعه إلى اعتماد الإيقاعات الراقصة في كثير من الاحيان ، (٢٠) اما في الأسوار فقد اقترب الشواف كثيراً من البناء المسرحي الجيد عبر تكثيف الحوار ، وتقليص دور السرد الذي شاع في شمسو ، وبالتالي تكثيف مساحة الفعل المسرحي ، وتصعيده .

على انه يعود في (الزيتونة) ليمزج اسلوبي (شمسو والاسوار) في اسلوب واحد ، من حيث تذبذب الحوار بين الطول والقصر ، والجنوح إلى السرد القصصي في كثير من المواقع ، مع اننا كنا نأمل من الشواف ان يقدم لنا انموذجاً مسرحياً افضل ، بعد ان استطاع اقناعنا انه قادر على ترجمة افكاره في حوار مسرحي جيد . (٢١)

المرحلة الثانية (١٩٩١ – ١٩٩٦) :

لقد خص ارسطو المأساة الشعرية باصطفاء قصصها من سير النبلاء ، من الملوك والقواد ، والرجال العظماء ليكون وقعها اكبر على المشاهدين أو جمهور القراء . والذي

يراه الباحث ان الشواف ظل ملتزماً بمذهب ارسطو في مرحلته الثانية ايضاً ، حتى عندما لم يأخذ موضوعه من التراث ، فانه يميل إلى الاسم التراثي ، أو ذلك الاسم الذي يحيل إلى التراث على اقل تقدير ، وان كان في هذه المرحلة يبدو ميله للملهاة المسرحية اكبر بكثير من المرحلة الأولى .

ولعله اختلف في مرحلته الثانية عن المرحلة الأولى بتنوع وثراء اختياراته الخاصة بموضوعات مسرحياته ، وتوزع تلك الموضوعات على مساحات زمانية ومكانية واسعة لم تقف عند حدود التاريخ القديم فقط . اضافة على ذلك فانه اعتمد على القصص القرآني بصورة كاملة في واحدة من مسرحياته .

وكما أكد ارسطو على ضرورة ان تكون المحاكاة للحوادث وليس للطباع للأعمال والأفعال وليس للأخلاق والخلق ، أراد الشواف أن يفعل . فهو لم يتناول الشخصية التراثية ضمن مساحة فعلها الخاص ، وانما ضمن مساحة فعلها الانساني ، ولا غرو في ذلك ، فالشواف ((شاعر هادف ، وهو لا يتوانى احياناً عن ان يضحي ببعض القضايا الفنية الجزئية ليحافظ على سلامة الهدف الذي كتب المسرحية من أجله)) . (٢٢)

ان الامر الذي يؤكد ما نذهب اليه هنا هو اصرار الشواف على ان يقدم مسرحياته ضمن المضامين القرآنية ، من خلال التصدير المتمثل بإحدى آي القرآن الكريم ، ومحاولته تحقيق مضمون الآية .

ان الشواف لازال يديم صلته القوية بالتراث ، من خلال الاستلهام ، أو من خلال خلق جو تراثي ، واعتماد أسماء الشخصيات التراثية ، وكذلك فان عنوانات مسرحياته تحيل بوضوح إلى التراث ، بل انها تمثل وصلات تحيل إلى الداخل التراثي الذي تدور عليه المسرحية . وعلى المستوى الاسلوبي والادائي ، فانه ظل محافظا على الاسلوب الشعري التقليدي ، الشعر العمودي ، الذي يقوم على الالتزام بقوانين وتفعيلات الشعر العربي بصورة كاملة .

ان السمة البارزة على مسرح الشواف خلال هذه المرحلة انه يطور مرحلة الاستلهام التي إبتدأها بوضوح في مسرحية الأسوار ، حيث يمكن ان نعد هذه المرحلة ضمن الاستلهام والبناء على وفق النموذج الذي يتم استلهامه ، وان كان الكاتب هنا اكثر ما يعمد إلى التشكيل وطرح ما هو غير جوهري من النموذج ، ليشكل مكانه ما هو جوهري ومضاف

إلى التجربة كاملة ، أي انه يعمد إلى سد الفجوات التي تحصل بسبب الالغاء أو الحذف ، أو انه يكمل النقص مسرحياً .

انـــه يسعى إلى إعادة خلق المادة الداخـــلة ، ويضـــيف اليها نسيجاً جديداً لكي لا تـــصبح ناشزا ، عنه ، نافرة منه ، بل تلتحم به ، وتقدم رؤية الفنان الهادف ، لقد ظل الشواف وفياً للتراث الذي اخذ منه في اشكاله التعبيرية ، ولكنه اضاف عليه في مضامينه ، وهذا نـــوع اخر من الوفاء .

قـــرة العين * ١٩٩١ :

ان الذي يمسك بنص هذه المسرحية تتملكه الرغبة في معرفة مدى التطور الـــذي حققـــه الشواف بعد انقطاع دام عشرين عاماً ، وإلا فانه لا يمكن ان يفسر هذا الانقطاع إلا بانـــه كسل الكاتب .

والمسرحية هي اول عمل ملهاوي للكاتب ، إذ انه يخـــرج بنـــا مـــن المعالجـــة الجـــادة لقضايا الانسان العربي ، إلى الجانب الترويحي الذي لا يخلو من هدف اجتمـــاعي يـــشير اليه مضمون الآية القرآنية التي تصدرت هذا النص ، وهي الآية ٢٦ من سورة القصص : ((يا أبتِ إستأجرُه إنَّ خيرَ مَنْ استأجرتَ القويُ الأمين)) .

تتناول المسرحـــية مـــوضـــوعاً اجتماعياً مألوفاً ، يدور في بغداد خلال العصر العباسي الوسيط ، (٢٣) وفي الحقيقة انه موضوع إنساني عام يمكن ان يحدث في أي زمان ومكان ، ولكن صلة الكاتب بالتراث ، وولعه بالاجواء التراثية ربما كـــان وراء اختـــيار زمـــن المسرحية فـــي العصر العباسي ، وبالنتيجة يكون الشواف قـــد استوحى التاريخ الإسلامي للمرة الثانية ، بعد مسرحية الزيتونة .

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول ، يدور الفصلان الأولان في زقاق من أزقـــة بغـــداد ، حيث يقع منـــزل البطلة (قرة العين) مع والدها (عامر) ، الذي يعمل في نسخ الكتب ، والحدث الرئيس فيها هو سعي التاجر (وارث) للزواج من قرة العـــين علـــى زوجاتـــه الثلاثة ، فيخطبها من والدها ، ويرسل لها الخاطبـــة (ثريـــا) وهـــي تحمـــل الاقـــراط والأســـاور الذهـــبية ، كـــما انه يتغزل بها بشعر من نظم صديقه (واصل) ، غيـــر ان واصلا عندما يرى قرة العين يعجب بها ، ويندم على ما فرط به ، وتبادلـــه قـــرة العـــين

شعوراً مماثلاً ، وعندها يقوم واصل بكتابة بيتين من الشعر يبعث بهما إلى قـرة العـين يتعتذر على ما قدمه من شعر لوارث ، ويكتشف عامر علاقة ابنته بواصل عندما يقع على البيتين المذكورين ، ولكنه لا يحرك ساكناً ، وفي الوقت نفـسه تـستمر (قـرة العـين) باستقبال (ثـريا) ، حتـى بعد ارتباطها بواصل ، الذي لا يصدر منه أي رد فعل تجاه محاولات وارث المستمرة في الزواج من قرة العين ، وتبدأ احداث المـسرحية بـالتوتر عندما تكتشف زوجات وارث الثلاثة ان حليهن قد اختفت ، فيتبادلن الاتهامات ، ولكـن وارثاً يدعي امامهن وهو يتظاهر بالإغماء ليمتص نقمتهن ، انه كاد ان يخسر تجارتـه ، فعمد إلى الحلي فتصرف بها للحفاظ على وضعه واسمه ، ولكن تحولاً في مجرى الحدث يتم في مجلس القاضي في أثناء عقد قران وارث على قرة العـين ، وبحـضور جميـع شخصيات المسرحية حيث تكتشف زوجات وارث ان زوجهن خدعهن وقـدم حليهن مهراً لقـرة العين ، فيهرب وارث امام غضبتهن ، ويحدث الانقلاب فيتم عقد قران واصل على قرة العين بطلب من عامر . ليتحقق مضمون الآية الكريمة ، لأن عيني عامر لـم تعـودا قادرتين على تمييز الحروف وان الرعشة دبت في يمينه ، وان واصلاً يتمتع بخط جميـل اكتشفه عامر في بيتي الشعر اللذين بعث بهما واصل إلى قرة العين .

واضح جداً ان فكرة المسرحية تدور على حقيقة اجتماعية ، هي ان الزواج والحياة السعيدة لا يمكن شراؤهما بالمال والخداع ، غير ان الكاتب لم يستثمر امكاناتها الدراميـة بـشكل يساعد على توتر الحدث ، وشد انتباه المتلقي عن طريق الإمساك بتوقعاته المحتملة للحل ، حيث انه من السهولة معرفة عدم تحقق زواج وارث من قرة العين منذ الصفحات الأولـى من المسرحية ، كما انه ليس من العسير اكتشاف مصير الحلي المفقودة . ثم ان الكـاتب لم يستثمر امكـانية الصراع بين كل من واصل ووارث ، بل على العكس ترك واصـلا دون أي اثر في مجرى الحدث المسرحي حتى على مستوى الصراع الداخلي في نفـس واصل وما يمكن ان ينتج عنه على مستوى الفعل ، ومثل ذلك بالنسبة لدور شخصية الاب عامر ، حيث رسمه الكاتب رجلاً طيباً ، غير قادر على التأثير في الحدث .

لكل ذلك يمكن القول ان الشواف لم يحسن استثمار اللحظة الدرامية ان صح التعبير ، كما ان النص لم يخلُ من الزيادات والترهل ، مثل مشهد بائع الخضار ، ومشهد اعتذار واصل من قرة العين الذي كان من الممكن دمجه بالفصل الاول ، ومـشهد وارث امـام المـرآة

في الفصل الثالث ، فما الجدوى من اظهار عناية وارث بمظهره وقد عرفناه تاجراً ، وعاشقاً .

يقول الشواف : ((هذه المسرحية مكتوبة بأسلوب مبسط ، ومقتصرة على ثلاثة فصول ليتسنى تقديمها على المسرح بطريقة غنائية (اوبرالية) فضلاً عن الطريقة التمثيلية فيها فهي من الطراز المعروف بـ (الاوبراكوميك) أي الملهاة المغناة)) (٢٤) . وعندما نتأمل هذا التقديم ونرجع إلى النص المسرحي فاننا نجد ان الكاتب لم يول عناية كبيرة لتقديم المسرحية على الخشبة ، بدليل عدم حسابه الدقيق للمنظر المسرحي ، أو ديكور العرض المسرحي المقترح ، وبخاصة الشباك الكبير في بيت عامر ، الذي يشك في امكانية تحقيقه ، فكيف يمكن لشباك يقوم على الخشبة ان يخفي رجلاً مثل وارث ؟ .

اما عن طريقة تأليف المسرحية ، كما يقول مؤلفها (اوبراكوميك) ، وهو نوع من المسرحيات ((التي يتبادل فيها الغناء بمصاحبة الفرقة الموسيقية مع الحوار غير الملحن)) ، (٢٥) فهل استطاع الشواف ان يحقق ذلك ، في اقل تقدير اعتماداً على البناء المسرحي والإيقاع الشعري ؟ يستخدم الكاتب هنا البحور الشعرية التقليدية ، تامة ومجزوءة ، حيث يستخدم بحور (الوافر ، الرجز) معتمداً على التنوع والثراء الايقاعي في بحر الرجز خاصة ، والإمكانية الإيقاعية في بحر الوافر التي تكون كبيرة عندما يدخله زحاف (العصب) ، أي عندما يتم تسكين الحرف الخامس من (مفاعلتن) فتنقل إلى (مفاعيلن) ، اذ يصبح قريباً من بحر الهزج ذي الإيقاع الراقص ، (٢٦) غير اننا لا نجد استثماراً لهذه الإمكانية الإيقاعية في بحر الوافر ، وتبدو الرتابة الموسيقية واضحة في المسرحية وان كان الكاتب قد ادخل بحر (الخفيف) في بعض المواضع ، غير ان ذلك لم يضف شيئاً ، خاصة وان بحر الخفيف عندما يصاب بزحاف (الخبن) يقترب كثيراً من بحر الوافر ، وتقارب هذين البحرين من بحر الرجز وان كان من البحور الصافية ، اما إذا ما نظرنا إلى ايقاع المسرحية من جانب الموسيقى واللحن ، فاننا قد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا ان القابلية للغناء المتوفرة في بحر الرجز ، تفوق القابلية الكامنة في بحري الوافر والخفيف ، كونه من البحور الصافية أولا ، ثم تنوع هذا البحر بشكل يفوق كل بحور الشعر العربي ثانياً .

ورقـــــــاء * ١٩٩٢ :

هذه المسرحية وهي الثانية خلال هذه المرحلة [٢٧] كتبت ايضاً بالطريقة الملهاوية ، ويستوحي الشواف فكرتها من عينية ابن سينا التي مطلعها :

هبطتْ اليكَ من المحل الارفع ورقاءُ ذاتُ تدللٍ وتمنع [٢٨]

وهي من القصائد الواحدة المشهورة جداً ، كونها تتناول موضوعا يغلب عليه التفكير والتأمل الفلسفي ، والعلمي للعهد الذي عاش فيه ابن سينا ، المتوفي (عام ٤٢٨ هـ) .

والشيء المهم في هذه القصيدة ، هو قصة النفس التي استعار لها ابن سينا (الورقاء) تلك الحمامة الرمادية التي يضرب لونها إلى الخضرة ، والمطوقة بالبياض ، اذ يعيد الفكرة التي نوه بها طائفة من الفلاسفة ، وهي ان النفس كانت قبلاً في عالم علوي مجنح ، محجوب بالطلاسم ، ثم هبطت لتحل في الجسم ، ولا تريد ان تبرحه ، من بعدما كانت عصية على النزول فيه ، لتحل في عالم ارضي مليء بالخطوب ، بعد ان كانت في عالم من الاطمئنان ، ان تلك الروح أو النفس محجوبة ، لا تراها حتى مقل العارفين ، والعلماء ولكنها في الوقت نفسه واضحة الوجود ، جلية للعقل ، دون حجاب [٢٩] إلى هذا يشير ابن سينا بقوله :

محجوبةعن كل مقلة عارف وهي التي سفرت ولم تتبرقع

ولكن ما الذي اراده الشواف من فكرة القصيدة ؟ وهل تصلح مثل هذه الفكرة موضوعاً لملهاةٍ مسرحية ؟ .

يهدي الشواف نص المسرحية لابن سينا ويخاطبه : ((إذا كانت ورقاء يا سيدي الحسين بن عبد الله ما تزال (محجوبة عن كل مقلة عارف) فانني قد حاولت في ملهاتي هذه ان اكشف بالفكاهة طية من حجابها ، وان ارفع بالابتسامة طرفا من نقابها)) ، فهو اذن لا يقصد إلى تسخيف فكرة ابن سينا ، وانما اراد ان يبرز عن طريق الفكاهة طية من طيات النفس الانسانية الخفية ، لتكون عبرة للعقل الذي يستدل على وجودها ، وهذه هي المرة الأولى التي يتناول فيها الشواف موضوعاً فلسفياً ، مع انه يديم صلته بالتراث من خلال استلهام فكرة قصيدة ابن سينا .

ثم ان حسنة الشواف هذه المرة انه استطاع ان يستثمر الصراع الداخلي والخارجي لشخصيات المسرحية ، وجاء كل ذلك بحوار شعري بسيط ، ومكثف ، وواضح مع انه يتناول فكرة فلسفية ، كما ان الشواف نقل وظيفة التطهير إلى الملهاة ، وترك الباب مفتوحاً لإمكانية تجدد الصراع .

يتلخص موضوع المسرحية في ان رجلاً أسمه (حسين) عاش في الأندلس حوالي سنة (٤٥٠ هـ) ، وكان يعشق الفلسفة ، واقتناء كتبها ، ويبدأ الصراع عندما تسمع (مواهب) زوجها (حسين) يتمتم في منامه بمطلع قصيدة ابن سينا ، فتعتقد انه يحب امرأة غيرها اسمها (ورقاء) ، وانها تسكن في المحل الأرفع (٣٠) ، فتطلب من جاريتها (قرنفلة) ان تساعدها في الوصول إلى هذه المرأة ، مقابل عتقها ، الأمر الذي يدفع بقرنفلة وبالتعاون مع (حمدون) صديق حسين ، الذي نكتشف علاقته معها ، إلى ان يدبرا حيلة حيث تعمد قرنفلة إلى أخبار سيدها ان هناك أرملة خلّف لها زوجها مجموعة من الكتب الفلسفية ، وان هذه المرأة الأرملة التي اسمها (ورقاء) تنوي بيع تلك الكتب في محاولة منها لتحرك فيه شهوة الشراء ، واقناعه بالذهاب إلى منزل الأرملة ، وعندما يقتنع حسين ويذهب إلى ذلك المنزل ، تقوم قرنفلة باخبار سيدتها ان زوجها ذهب إلى ورقاء ، فيتفاجأ حسين بزوجته وهو في منزل الأرملة ، فيحدث التحول في مسار الحدث عندما نكتشف ان المنزل ليس لأرملة وان هذه الارملة ما هي إلا مغنية ، وذلك عندما تبدأ هي وشخصية اخرى قامت بدور الدليل ، بالرقص وهما يغنيان قصيدة ابن سينا ، ثم يدخل كل من قرنفلة وحمدون ويبدآن بـ الغناء أمام دهشة حسين ومواهب التي تكتشف ان زوجها لم يكن يحب امرأة اخرى ، وإنما قد أحب الفلسفة ، وان ورقاء ليست امرأة ، فتثوب إلى رشدها وتكف عن غيرتها وتعترف بانها لم تكن زوجة منصفة وكذلك يستمع حسين إلى نصيحة صديقه حمدون بضرورة العناية بحياته وزوجته وان لا يَقْصِر حياته على الفلسفة ، ليعيشا زوجين سعيدين ، وعلى المستوى الآخر ، وعندما تريد مواهب ان تَبرَّ بوعدها ، وتعتق قرنفلة لتتزوج من حمدون ، تكتشف هي وزوجها ان قرنفلة وحمدونا ، اتفقا على الزواج ، وان مهر قرنفلة سيكون كتاب الإشارات لابن سينا . وهكذا نجد انه على الرغم من حل الأزمة بهذه

الطريقة الملهاوية التي اخذت شكل المسرح داخل المسرح (٣١) ، والتي كانت في الحيلة التي ابتكرتها قرنفلة ومشهد الرقص والغناء ، إلا اننا في الوقت نفسه نجد ان الكاتب لم يحسم الصراع ، بصورة نهائية ، وترك احتمالاً لتجدده هذه المرة بين كل من حمدون وقرنفلة اللذان يمثلان وجهاً آخر لحسين ومواهب ، ليكشف لنا طرفا من تناقض النفس الإنسانية ، حيث ان الزوجين الجديدين جعلا حياتهما رهنا لمسألة كانت هي سبب الصراع بين الزوجين القديمين ، ويتضح ذلك في ما يرمز اليه المهر الذي قدمه حمدون لقرنفلة ، وهو كتاب الإشارات والتنبيهات لابن سينا ، على الرغم من توافق الزوجين واتفاقهما على ذلك ، ولكن إذا كان حمدون رجلاً متعلماً ، فان قرنفلة ما هي إلا جارية ولا تزيد على مواهب في ثقافتها ، مما سيكون عاملاً باعثاً على تجدد الصراع .

مع ان كلاً من حمدون وقرنفلة قاما بدور النصح لحسين ومواهب ، الامر الذي يوقعها في التناقض ، مما يشير بوضوح إلى فكرة ابن سينا ، وهي ان الروح هبطت إلى عالم مليء بالاخطاء .

حبكة المسرحية من النوع المتوسع ، الذي يقوم على مجموعة احداث تصب جميعها في خدمة الحدث الرئيس ، اذ ان علاقة حمدون بقرنفلة ، ومشهد منزل الارملة شكلاً رافدين للحدث الرئيس ، صراع الزوجين (حسين وقرنفلة) . ويتضح اتساع حبكة المسرحية من خلال اتحاد مصائر الشخصيات في هذه المسرحية ، مما يكشف عن حالة عامة للنفس الإنسانية . (٣٢)

اما الصراع في هذه المسرحية فانه صراع أفكار بالدرجة الأولى ، انه صراع تجريدي بين الروح والعقل ، حيث تتمخض المسرحية عن تحكيم الضمير (٣٣) . اما على مستوى الاداء الشعري ، فأن هذه المسرحية تضيف رصيداً جيداً للشواف ، كونها اعتمدت الحوارات القصيرة ، مع وجود بعض الترهل ، وذلك مثل الحوار الذي يدور بين حمدون وقرنفلة حول مضمون كتاب الإشارات ، اما إيقاع المسرحية فانه يقوم على نمط موسيقي يعتمد على استخدام بحور (الكامل والرجز ، والوافر) مما يحقق تواصلاً مع قصيدة ابن سينا التي جاءت على بحر (الكامل) ، مع وجود التقارب الإيقاعي بين الرجز والكامل ،

كما ويسخدم الكاتب تفعيلة المتدارك المخبون ، في بعض حـــوارات المـــسرحية ، وهـــذه التفعيلة لا تبعد في إيقاعها عن إيقاع الرجز بحر الرجز .

وبالنتيجة يمكننا القول ان مسرحية قرة العين لم تشكل رصيدا للشواف بالشكل الذي نجده في مسرحية ورقاء ، اذ لم تتخلص قرة العين من الكثير من الإخفاقات التي تجاوزتها ، أو تخلصت منها مسرحية ورقاء ، خاصة الغنائية التي تكاد تنعدم فيها بحكم موضوعها .

مواقـــــع النجـــــوم * ١٩٩٣ :

هذا العمل ما هو إلا حوارية ، أو قصيدة شعرية حوارية ، تعتمد على الحوار المجرد ، أو الحوار الفكري ، حيث لا يتطور الصراع فيها إلى فعل ، وإنما يظل في إطار الحـــوار ، ولذلك لا يعد نصاً مسرحياً ، وانما نتناوله هنا ، لأنه يشتمل على جوانب مـــن المـــستوى المسرحي ، ويحتوي المستوى الشعري كاملا ، والشيء المهم في هذه الحواريـــة هـــو ان الشواف هذه المرة لا يعود إلى التاريخ ، وإنما يبتكر موضوعه ابتكاراً ، وان كـــان قـــد صدر النص بقوله تعالى : ((فلا أُقسِمُ بمواقع النجوم وانَّهُ لقسمٌ لـــوْ تعلمونَ عَظيم)) .

شخصيات الحوارية شخصيات رمزية تتمثل في الشمس وتوابعهـــا ، الكواكـــب والنجـــوم وبعض المذنبات السماوية . وتدور أحداثها في صيف عـــام (١٩٦٩م) ، فـــي ردهـــة الاحتفالات السماوية الكبرى (٣٤) . وتكشف عن صراع الإنسان المستمر ، والدائم مـــع الطبيعة ، والذي لن يكون آخر الوصول إلى سطح القمر ، أو الهبوط على سطح المريخ . ولا يخفى ما لزمن الحدث من دلالة على ذلك إذ ان عام ١٩٦٩ هو عام وصول الإنـــسان إلى القمر .

يبدأ الحوار عندما تَقْدِمْ الكواكب والنجوم لتهنئة الشمس بمناسبة العيد الذي يأتي كل مليون عام ، حيث يبدأ الحوار بسؤال حول لماذا لم تكن الكواكب ولودةً مثل الأرض التي ولدت أبناءً عمروها ، وخربوها ، في الوقت نفسه ، عندما امتصوا دمها (الأســـود الـــسيال) ، وبما يقومون به من صراعات ، وحروب فيما بينهم ، غير ان الـــصراع الـــرئيس فـــي الحوارية يكون بين (المريخ) الذي ينادى بالحرب والدمار ، وعطارد المنـــادي بـــالفن والجمال ، وينتهي الصراع بانتصار عطارد من خـــلال مـــساندة الـــشمس والأرض لـــه وخروج المريخ غاضبا ، وينتهي الحدث بدخول القمر متاخراً لتقديم تهانيه بعيد الـــشمس

وليخبر الآخرين بان مركبة فضائية هبطت على ظهره ، ليعلن الجميع ان ذلك ليس خاتمة لسعي الإنسان .

ولا يخفي ان ذلك يشكل إعلانا عن الصراع القادم بين الإنسان ، وقوى الطبيعة وقهره للفضاء ، وهي فكرة بسيطة ومألوفة ، مع انها مهمة وحيوية ، وذات مساس بحياة الإنسان في العالم المعاصر ، ويبدو ان هذا هو السبب الذي كان وراء صياغتها على شكل حواري ، يسير فيه الصراع على مستوى واحد ، ولا ينتج عنه فعل يؤدي إلى الانقلاب أو التحول ، والذي يؤكد ذلك على المستوى الشعري اعتماد الكاتب بحراً واحداً هو بحر الطويل ، وقافية واحدة ، بحرف الروى (الباء) .

الـــــردم ١٩٩٣ :

هي المسرحية الثالثة خلال المرحلة الثانية ، وهي من المسرحيات التي تعتمد كليا على التراث في موضوعها ، وحبكتها المسرحية ، وبنائها الشعري ، اذ ان حبكة المسرحية لا تزيد شيئا على المتن الذي تعتمده ، وهو قصة (ذي القرنين) كما وردت في القصص القرآني ، . (٣٥)

تتحدث المسرحية عن بطولات ذي القرنين ، الذي يأخذ منه الشواف بطلا عظيما يضعه بمصاف الأبطال العظام في المسرح الإغريقي ، أو غيره ، حيث يبدو البطل هنا مضحيا ، مجاهدا في سبيل قيم الخير ، والحق ، ضد قوى الشر ، والظلم ، والعدوان ، التي تمثلت في المغول ، وقوم يأجوج و مأجوج ، الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم ، وبطل المسرحية في الوقت الذي يقارع فيه قوى الظلم ، فانه لاينسى ان يزرع قيم الحياة السعيدة ، والخير ، ردا على غوايات ابليس المتكررة لبني البشر .

يسير الحدث في المسرحية على خط تعاقبي ، وهذا نتيجة طبيعية لحدث يدور حول شخصية واحدة ، اذ انه ما ان ينتهي حدث حتى يبدأ حدث جديد ، كما اننا لا نجد ابعاداً للصراع المسرحي ، مع قوته ، وكبر الفعل الناتج عنه .

ولكل ذلك فان حبكة المسرحية هي من النوع الاحادي ، الذي يحقق مبدأ العدالة الشعرية ، وان كانت هذه الحبكة لم تبتعد كثيراً عن المتن ، بل ان المسرحية كثيراً ما اشتملت على السرد ، الذي أنتج لنا كمًّا من القصائد الغنائية التي لم تخدم الحدث ، وهي

بذلك لم تبتعد عن الإطار العام لمسرحية (الزيتونة) ، من حيث تذبذب الحوار بين الطول والقصر ، ثم ان الاعتماد المباشر على القصة جعلها تمتد زمانيا ومكانيا [٣٦] ، ولم تقدم لنا خلاصة مسرحية جوهرية في زمان ومكان معينين .

الصوت الجهير ** ١٩٩٦ :

هي المسرحية الأخيرة التي صدرت للكاتب ، وهي الأكثر التزاماً بالتراث ، من حيث الموضوع والشخصيات ، حيث تقع أحداث المسرحية ما بين (عام ١٩٠ وعام ٢٤٠ للهجرة) في كل من بغداد وقرطبة والقيروان في المغرب العربي .

يبدو للباحث ان هذه المسرحية هي الأضعف بين جميع ما كتب الشواف خلال مرحلته الثانية ، فهي في نظره ليست سوى سيرة شخصية للمغني زرياب ، أدارها الكاتب بحوارات شعرية مترهلة في غالب الأحيان ، إضافة إلى ان ما يقارب نصفها يمكن حذفه دون ان يؤثر شيئاً على بنائها العام ، الذي لم يضف إلى المتن شيئا على مستوى استثمار الصراع ، أو غيره ، فقد جاءت حبكة المسرحية احادية ، ولا تحتوي على اي حدث جانبي يمكن ان يُصَعِّد الصراع الذي وجدناه صراعا بسيطاً يتم حلُّه حتى قبل ان يصل ذروته .

يبدأ الحدث في المسرحية في واحد من حمامات بغداد ، عندما يتم التعارف بين كل من (زرياب وحفصون) ، وتتطور العلاقة بينها إلى الحد الذي يقوم فيه (حفصون) بقص حياته على (زرياب) ، بعد ان يقوم الاخير ، باستضافته في داره ، وتتلخص حكاية حفصون في انه أحب جارية ، ولم يستطع الارتباط بها لأنها بيعت بثمن لم يتمكن من توفيره ، ومع مرور السنين الطويلة فانه لازال يعشقها ، ويتبعها حيثما تم بيعها وفي هذه المرة بيعت إلى تاجر من بغداد ، ولذلك نجد زريابا يوعده خيراً ، ويبشره بقرب حل مشكلته ، لأنه سيقوم بالغناء بين يدي الرشيد ، بعد ان قدمه أستاذه (اسحاق الموصلي) ، وبالفعل ، يغني زرياب في حضرة الرشيد ، فيجزل عليه العطاء ، بعد ان أعجب بصوته الأمر الذي جعله يلوم اسحاق الموصلي على عدم تقديمه من قبل ، فتثار غيرة اسحاق نحو زرياب ، ويتأجج الصراع بينهما ، ويطلب اسحاق من تلميذه زرياب ان يترك بغداد ، وينتهي الصراع برحيل زرياب وحفصون إلى القيروان بمعية زوجتيهما ،

(ميلاء زوجة زرياب) (وليلى) التي تزوجها حفصون بعد ان برَّ زرياب بوعده لـــه ، عندما أعطاه المال فاعتقها ، ثم تزوجها ، غير ان مكث الجميع في القيروان لم يدم طويلاً ، حيث يرسل (الحَكم) عاهل الدولة الأموية في الأندلس ، وأبنه عبد الرحمن رسولاً إلى زرياب هو (منصور المعني) لكي يحضره إلى الأندلس ، فيرحل زرياب سريعاً بمعيـــة صديقه حفصون وعند وصولهما يسمعان نبأ وفاة الحكم ، فيتسلم أبته عبد الرحمن الحُكم ، فيتولى زرياب بالرعاية ويقربه اليه ، فيؤدي ذلك إلى إثارة غيرة (الغزَّال) يحيـــى بـــن الحكم نحو زرياب ، فيبدأ الصراع بينهما ، ولكنه ينتهي بسرعة بإرسال الغزال سفيراً إلى بيزنطة من قبل عبد الرحمن بن الحكم ، وهكذا يبقى زرياب وحـــده ، فيؤســـس معهـــداً للموسيقى في قرطبة إلى ان يموت ، بعد ان مات عبد الرحمن بـــن الحـــــكم ، ومـــات حفصون ، ويقوم برعاية المعهد من بعد زرياب ولداه ، اللذان ورثا الموسيقى عن أبيهما .

على المستوى الشعري فان هذه المسرحية لم تقدم شيئاً إلى رصيد الشواف ، بل بالعكس ربما سجلت تراجعا في مسيرته ، وذلك لما احتوت عليه من قصائد غنائية ، وحـــوارات شعرية ركيكة ، وعدم التزامها بنمط إيقاعي محدد .

الاستنتاجـــات :

من خلال ما تقدم نصل إلى :

١. ان الشواف مـــؤمن إيمانا راسخـــاً بضرورة عودة الكاتب المسرحي إلى التراث ليأخذ منه موضوعاته ، لأنه يرى ان التاريخ يجدد نفسه . وان العبرة في التاريخ اكبر .
٢. تعامل الشواف مع الموضوعات التاريخية بما ينسجم معها من اسلوب شعري تقليدي .
٣. لم يهتم الشواف بمعالجة الموضوعات التي تمس الحياة المعاصرة باسلوب يناسبها .
٤. افتقار معظم مسرحيات الشواف إلى المضمون الفكري العميق .
٥. قدم الشواف صورة جيدة للملهاة المكتوبة شعراً .
٦. ظل الشواف في معظم أعماله شاعراً غنائياً .
٧. دللت مسرحيات الشواف على مقدرة كبيرة للشاعر في إدارة الحوار شـــعراً ، دون ان يتجاوز على قواعد العروض العربي .
٨. لم يتميز نتاج الشواف في مرحلته الثانية عن مرحلته الأولى .

الهوامـــــش

١. همفري كلوكاس ، الدراما الشعرية ، ترجمة ليث سلمان العقيدي ، مجلـــة الثقافـــة الاجنبية ٣-٤ / ١٩٩٦ : ١٨ .

٢. ينظر : مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب : ٤١٢ .

٣. ينظر : ابراهيم فتحي معجم المصطلحات الأدبية : ٣١٥ .

٤. اليوت ، إمكانية المسرحية ، الثقافة الأجنبية ٣-٤ / ١٩٩٦ : ٤٩ .

٥. ينظر : دوسن ، الدرامة والدرامي ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة : ١٦ .

٦. ينظر : في الشعر ، ترجمة شكري عياد : ٢٨ – ٣٠ .

٧. ينظر: ليفز : اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي ، ترجمة د . عبد الستار جواد : ١٥ .

٨. يوسف عبد المسيح ، الطريق والحدود : ٢٧٨ .

٩. اليوت (سابق) : ٤٩ .

١٠. ينظر : سامي مهدي ، دراسة في مسرحيتين شعريتين ، مجلة الأقـــلام عـــدد آب ١٩٩٦ : ٤٩ .

١١. علي مزاحم عباس ، قرة العين للشواف ، مجلة آفاق عربيـــة ٥ / ٩٩٣ : ١٥٢ . وينظر : خالد الشواف ، تجربتي في كتابة المسرحية الشعرية ، الأقـــلام ٣-٤ / ١٩٨٧ : ٤١ .

١٢. ينظر : محسن أطيمش ، الشاعر العربي الحديث مسرحياً ٢١١ .

١٣. ينظر الشواف ، تجربتي : ٤١ ، وسامي مهدي : ٥١ .

١٤. ينظر : د . محمد مندور ، مسرحيات شوقي : ٢٠ .

١٥. نفسه .

١٦. ينظر : حياتي في الشعر : ٢١٥ – ٢١٦ .

١٧. د . سمير سرحان ، المسرح والتراث العربي : ٢٩ .

١٨. د . علي عشري زاير ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٣٤٣ .

١٩. شمسو : ٧ . وينظر اطميش : ١٧٠ .

٢٠. ينظر : مثلاً الصفحات : ١٢ ، ٢٢ ، ٩٦ .

٢١. ينظر : الصفحات : ٥٠ ، ٧٤ .

٢٢. سامي مهدي : ٥٣ – ٥٤ .

* صدرت عن دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، قدم لها عرضاً علي مزاحم عباس في مجلة آفاق عربية العدد ٥ / ٩٩٣ وتناولها د . عبد الإله كمال الدين في مجلة الأقـلام ٣-٤ / ٩٩٢ .

٢٣. ينظر : نص المسرحية : ٨ .

٢٤. نفسه .

٢٥. معجم المصطلحات المسرحية : ١٦٥ – ١٦٦ .

٢٦. ينظر : مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي في البيت إلى التفعيلـة : ١٠٧ .

٢٧. نشرت في مجلة الاقلام العدد ٧-٨ / ١٩٩٢ .

٢٨. نعمان ماهر الكنعاني ، شعر الواحدة : ٧٢ . يقول الشواف مخاطباً ابن سينا (هذه الكوميديا أو الملهاة أدرتها على مطلع عينيتك الخالدة) . ينظر : الأقلام ٧-٨ / ١٩٩٢ : ٩٦ .

٢٩. ينظر : د . عبد الكريم اليافي ، تعليقات على عينية ابن سـينا ، مجلـة المعرفـة السورية العدد ١٣٧ / ١٩٧٣ : ٧٥ وما بعدها .

٣٠. واضح ان زمن المسرحية قريب من زمن ابن سينا

٣١. لا يخفى التناقض القائم بين حسين المثقف وزوجته الجاهلة .

٣٢. المسرح داخل المسرح اسلوب مسرحي معروف .

٣٣. ينظر : د . سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي : ١٢ .

٣٤. ينظر سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما : ٢٠ .

* نشرت في مجلة الأقلام العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ .

٣٥. ينظر : نفسه : ٤٦ .
٣٦. نفسه : ٥٦ .

** لا نجد ضرورة لتلخيص المسرحية مع وجود القصة القرآنية . ينظر : قصص القرآن الكريم محمد أحمد جاد المولى : ٢٢٨ – ٢٣٠ .

المصادر والمراجع

١ – المصادر :

-خالد الشواف ، تجربتي في كتابه المسرحيه الشعرية ، مجله الأقلام ٣-٤/١٩٨٧.
الردم (مسرحية شعرية) دار الشوون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣.
شمسو(مسرحية شعرية) دار الكشافة ، بيروت١٩٥٢ .
الصوت الجهير (مسرحية شعرية) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٦ .
قرة العين (مسرحية شعرية) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ .
مواقع النجوم (حوارية شعرية) مجلة الأقلام ٣-٤ / ١٩٩٣ .
ورقاء (مسرحية شعرية) مجلة الأقلام ٧-٨ / ١٩٩٢ .

٢ – المراجع :

– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين/ تونس ١٩٨٦ .
– أرسطو ، في الشعر ، ترجمة الدكتور شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
– اليوت ، إمكانية المسرحية الشعرية ، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد) العدد ٣-٤ / ١٩٩٦ .
– دبليو . دوسن ، الدرامة والدرامي ، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ .
– سامي مهدي ، دراسة في مسرحيتين شعريتين ، مجلة الأقلام (بغداد) العدد ، آب / ١٩٦٦ .
– سعد ابو الرضا (دكتور) ، الكلمة والبناء الدرامي ، مكتبة الفكر العربي ، مصر ١٩٨١ .
– سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، المطبعة الفنية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

- سمير سرحان (دكتور) ، المسرح والتراث العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون ، بغداد ١٩٩٣ .
- صلاح عبد الصبور ، تجربتي الشعرية ، ديوان عبد الصبور ، دار العودة بيروت ، المجلد الثالث ، ١٩٧٧ .
- عبد الكريم اليافي (دكتور) تعليقات على عينية ابن سينا : مجلة المعرفة (دمشق) العدد ١٣٧ / ١٩٧٣ .
- علي عشري زايد (دكتور) . استدعاء الشخصيات التراثية بالشعر العربي المعاصر . طرابلس ١٩٧٨ .
- علي مزاحم عباس ، قرة العين للشواف (عرض) ، مجلة آفاق عربية (بغداد) العدد ٥ / ١٩٩٣ .
- ف.ر.ليفيز ، اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي ، ترجمة د.عبد الستار جواد ، دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- محسن اطميش ، الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .
- محمد احمد جاد المولى ، قصص القرآن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- محمد مندور (دكتور) ، مسرحيات شوقي ، مكتبة مصر ، ١٩٥٤ .
- مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مكتبة النعمان ، النجف ١٩٧٤ .
- نعمان ماهر الكنعاني ، شعراء الواحدة ، دار النقاء ، بغداد ، ١٩٨٤ .
- همفري كلوكاس ، الدراما الشعرية ، ترجمة ليث سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد) العدد ، ١٩٧٧ .
- يوسف عبد المسيح ثروة ، الطريق والحدودية ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .