

المسرحية الشعرية في الأدب العربي

Poetic drama in Arabic literature

إعداد الدكتورة/ عنود عبد الجبار كريدي العنزي

دكتوراه الفلسفة في الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الاسكندرية، جمهورية مصر العربية

ملخص البحث:

المسرحية الشعرية فن من فنون الادب الواسعة التأثير، وهي تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب توافرها في الرواية النثرية من: عرض، وعقدة؛ وحل، ولكن الحوار وهو الكلام الذي يقع من اشخاص الرواية على خشبة المسرح والذي يعتبر مادة الرواية التي عن طريقها تعرض حوادث القصة ويعالج الموضوع، يختلف في الاثنين فبينما يكون في الأولى شعراً يكون في الثانية نثراً.

والمسرحية الشعرية منتشرة في الآداب الغربية انتشاراً واسعاً ولها اهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع وهي عريقة في القدم لان تلك الآداب ورثت هذا النوع من الفن من أشعار الأقدمين من اليونان أولاً ومن الرومان ثانياً، ولقد كان لهذا الفن أصل قائم بذاته في الألعاب التمثيلية الاولى عند اليونان فغناء الاله باخوس- إله الخمر- لم يكن الا مقاطع من الشعر وكانت هذه المقاطع هي التراتيل الاساسية التي يعتمد عليها الكورس، وهو الغناء الذي يغني بصورة جماعية. أما في الادب العربي فإن المسرحية الشعرية من مولدات العصر الحديث دخلت إليه بعد مصر.

الكلمات المفتاحية: المسرحية، الشعرية، الشعري، الادب العربي، الظهور المسرحي

Abstract:

Poetic theatrical art is one of the arts of literature with wide influence, and it contains all the technical elements that must be available in the prose novel: presentation, knot; It is resolved, but the dialogue, which is the speech that falls from the people of the novel on the stage, and which is considered the material of the novel through which the events of the story are presented and the subject is treated, differs in the two, while in the first it is poetry, in the second it is prose.

Poetic drama is widely spread in Western literatures and has a special importance in directing and criticizing society. It is ancient in ancient times because these literatures inherited this type of art from the ancient poems of Greece first and Romans second, and this art had a stand-alone origin in the first representative games in Greece.

The singing of the god Bacchus - the god of wine - was nothing but sections of poetry, and these sections were the main hymns on which the chorus relied, and it is the singing that is sung collectively.

In Arabic literature, poetic play is one of the births of the modern era, which entered it after Napoleon's campaign against Egypt

Keywords: Theatrical, Poetic, Poetic, Arabic literature, Theatrical appearance

مقدمة:

كانت هناك عدة عوامل ساعدت على الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة للاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة نابليون بونابرت إلى مصر والشام وعن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية والسفارية. واجهت نشأة المسرح العربي ظاهرتا الاستنبات والتأصيل. الاستنبات هو: استنبات المسرح الغربي في التربة العربية من خلال التقليد و الاقتباس والترجمة والبيئة العربية: تمصيرا وتونس ومغربة وسودنة... كما فعل مارون النقاش مع أول نص مسرحي وهو البخيل الذي استلهمه من موليير، وتابع كثير من المبدعين والمخرجين طريقته في الاقتباس والمحاكاة. التأصيل هو: تأصيل المسرح العربي وذلك بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، أي التوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي.

وفن التمثيل لم يترعرع عند العرب الا في وقت متأخر، فلم يشاهد الشعر العربي مسرحاً يمثل عليه أدواره ولم تكن عند العرب دور للتمثيل لا في العصر الجاهلي ولا في عهد الخلفاء ولا عند الامويين ولا العباسيين حتى انقشاع عصر الفترة المظلمة، ولا ريب أن عدم وجود المسرحية الشعرية في الشعر العربي لا ينقص من قيمة هذا الشعر.

أهمية البحث:

فكرة المسرح العربي من حيث هو فن عربي تشكل بمقومات عربية قائمة على أسس من فنون القص الشعبي العربية. وهي بدورها تحدد شكله وتحدد الخلاق بينه وبين المسرح الغربي.

لقد كان المسرح العربي في تاريخه الحديث يعيش تجريباً خاصاً به نابعاً من تراثه. فالمسرح العربي هو محاولة لمسرحية قصصية مبنية على الغناء والسرود والقص الذي يمثل علاقة أساسية لفنون الفرجة الشعبية العربية.

والمسرح الشعري العربي قد مر بمراحل تطور منذ أن كتب شوقي مسرحياته حتى كتابة صلاح عبد الصبور للمسرح وهو تطور اعتمد اعتماداً كبيراً على تطور الشعر، وما زاد على ذلك في الحرفية وتقنية المسرح إنما هو امتداد التطور الذي حدث للمسرح العربي.

ويمكن أن نسمى جميع هذه المراحل فواصل في حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن تسميتها بفترة نشأة المسرحية الشعرية العربية. المبنية على أسس الفرجة الشعبية في غنائيتها وسردها وحكيه.

أهداف البحث:

تبدو أهمية البحث من خلال:

- 1- أن غياب المسرح الشعري، حالياً، هو التعبير العملي عن أزمة المثقف والثقافة العربية، ربما بسبب العولمة أو الأمية أو عوامل غياب الوعي.
- 2- أن المسرح قدم قديماً الأساطير بصياغة شعرية، كما بدت الدراما القديمة المصرية والهندية والآشورية والصينية وغيرها، وصيغت شعراً. ويمكن القول جزماً إن التراجم للشعرية العربية الآن تعد تعبيراً حاداً عن الهوية. وهناك العديد من المؤثرات التي أثرت في هذا الفن المسرحي.
- 3- في نهاية القرن العشرين الميلادي، ومع البحث الدقيق عن النص الدرامي المسرحي الشعري، أصيب بخيبة الأمل، وهو ما أرجعه بداية، للمتغيرات اللاهتة التي توالفت مع بدايات القرن الواحد والعشرين، سواء غلبة مظاهر العولمة، ثم أضاف سبباً آخر في تقديره وهو الربيع العربي.
- 4- أن نقص الصلة الواجبة بين المسرح والأدب، هو نقص المسرح الشعري.. فيكفي أنه خلال العشر سنوات الأخيرة لم تنتج مسرحية شعرية، إلا واحدة في بغداد، ولم تعرض على الجمهور.
- 5- أن المسرح الشعري مر بثلاث مراحل: حالة المد الأولى (بين عامي 1847 و1918م)، مرحلة المد (بين عامي 1940 و1967م)، مرحلة بين المد والجزر بين عامي (1960 و1980م).

مجال المسرح ومجال الشعر (وجها لوجه):

ما أن أبدأ في قراءة الشعر إلا ويبرز لي قول د. طه حسين:

«الشعر يصور الأشياء، لا كما تشاء الأشياء أو كما تشاء الطبيعة»¹.

وما أن أشرع في قراءة مسرحية إلا ويطل ستانسلافسكي برأسه محذراً «إننا لا شأن لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة لا شأن لنا بحقيقة العالم المادي، ذلك الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهينه لنا من الظاهرة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامها مشاعرنا»².

كما يجب وليس هناك عيب في هذا النوع من القراءة فهي تكون قراءة عمل لا قراءة إستهلاك - فأنا لا أقرأ الشعر الشعر أن يقرأ؛ حيث يزدهي بموسيقاه ولكني أقرأ الشعر كما أحب حيث يزدهي المعنى.

وحيث أفق عند تعريف طه حسين للشعر وعند تعريف ستانسلافسكي للتمثيل في آن واحد فلأن أمام عمل إبداعي جمع بين مجال التعبير الإغريقي ومجال التعبير العربي، وحاول التوحيد بين ظاهرة كل من التعبيرين، والتوحيد بين خاصية كل فن منهما.

(1) د. طه حسين، حافظ شوقي، القاهرة، المطبعة الأميرية (1973).

(2) قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمود مرسى ومحمد زكي العشماوي، (بيروت دار النهضة العربية، دست) ص 160.

والناقد يقف عند التعريف حين تحيره الظاهرة واعترف أن ظاهرة تلاحم التعبير المسرحي مع التعبير الشعري في المسرحية الشعرية "غيلان الدمشقي"، للشاعر المسرحي «مهدي بندق، قد حيرتني.

ولقد نتجت هذه الحيرة عندما تنازعت قراءتي للنص موسيقا الشعر وموسيقا الشعور، فما أن اتبع أدائي قياد موسيقا الشعر؛ ظهر (الإرنان)، وما أن اتبع أدائي قياد الشعور الطبيعي؛ ظهرت (المبالغة) * ولمحت كلا من طه حسين وستانسلافسكي؛ وتعريف كل منهما ولافته، مرفوعة من (الكواليس) لينبهاني - كما ينيه مخرج غير مثلاً رويداً رسماً الإستقراء أو غير مرفق في الأداء - حيث أن أرائي لم يكن محققاً للتوازن بين كلا التعبيرين.

من واعترف أن تلك هي المرة الأولى التي برز في الشعر يقال معاً - مع أنني قرأت العديد من المسرحيات التي اتخذت التعبير الشعري مجالاً لكتابة نفس مسرحي. وعلى الرغم من إيماني بما قاله بيشر بروك * معبراً عن شجره من المقاب النظرية بقوله: «حين تصاغ النظرية في كلمات تفتح الأبواب أمام الخلط والتشويش»³.

إلا أن العمل العميق، والإبداع المركب كثيراً ما يخصان الناقد على ترك ما بزم به - هذا إذا كان يؤمن بشئ يجوز له الحامه على النص - بالإضافة إلى أن النقد لا ينهض بمهامه على الرجه الصحيح ما لم يتسلح بخبره نظرية عملية تمكنه. استفزاز العمل الإبداعي حتى يعطيه ذلك العمل نفسه؛ المقاييس النقدية التي يقيس بها طبيعة التركيب والتلازم، وطبيعة البراعت وانعكاساتها والصور الإبداعية لهذه فلذلك - ولأني لا أدع إيماني بقيم خارجة عن الإبداع الذي اتناوله بالنقد يدخل ضمن عناصر القياس النقدي النابعة من العمل الإبداعي نفسه. وعندما وقفت بين يدي "غيلان الدمشقي" وتذكرت دراسية تاريخية، تدرعت بالمفاهيم الدرامية. وعندما انتهيت من قراءتي الزولي لنص "مهدي بندق" استدرت أنني قرأت تصا لمسرحية شعرية، فراجعت مفاهيم الشعر في ذاكرتي، فما ألهمت إلا (بقالة) طه حسين في مفهومه للشعر، وماتذكرت فيما قرأت من منهج: ستانسلافسكي في إعداد الممثل وإبداعه غير هذا التنبيه السابق ذكره التفاعلات

وبالرغم من أن المكتبة الخاصة بي تحرى مئات الكتب عن المسرح وعن الشعر وعن علاقة هذا الفن بذلك، إلا أنني وجدت نفسي كما لو كنت حبيس سجن إنفرادي. حيث بصيص الضوء، ولاشيء معك حي سوى أنفاسك وذاكرتك التي عيشا تحاول تنشيطها بحثاً عن صور باهنة في حياتك خارج السجن، بديلاً عن فقدك المؤقت لحركة الحياة ومظاهرها ودورك فيها.

ولما كان الأمر كذلك فقد برزت لي (قالة) طه حسين في وظيفة الشعر وبرزت لي قالة ستانسلافسكي في وظيفة الممثل، تماماً كما تتجمد صورة باعته أو صورتان تفزنا من أرشيف ذكريات رجل محبرس حبس انفرادياً في زنزانه هجرها الدف. رقاطعها الضوء، وحجبت عنها الضوضاء، فاضطرت اضطراراً - في بادي. الأمر - إلى التعامل مع "غيلان الدمشقي" من حيث هو الشعر، من خلال منظور طه حسين. كما اضطرت إلى التعامل مع غيلان الدمشقي، من حيث هو الدراما من خلال تجربة ستانسلافسكي.

³ بيتر بروك، المساحة الفارغة (عن المسرح الخشن) ت: فاروق عبد القادر (القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال 1986)

ويعلم الله أني سعيد - الآن - كل السعادة لهذا الأضرار أو هذا التركيز. الذي أمدني بمنهج اعترف بجدته وبصحته في قياس النص المسرحي الشعري. لأن اتساع المفاهيم وكثرتها تخلق حيرة الباحث وللإبداع الذي نهض ليتصدي له، ومن ثم كان مشوشاً لقراءته.

وإذا كنت قد استمتعت بقراءتي الأولى لنص المسرحية مما أقتعني بالوقوف عند أعتاب الإبداع فيها لأستأذن في الدخول إليها صاعداً درج التحليل، متكناً على مصادر التاريخ ومنابع الصورة الدرامية ومهتدياً بوميض الشعر في نظمها اللغوي والفكري والنفسي والبيئي والإنساني، فلقد شرعت في إعادة النظر فيما بين يدي من قول لطف حسين اتخذ منظاراً لمعطيات النص في الشعر، وإعادة النظر فيما بين يدي من قول استانسلافسكي عن أداء الممثل وطبيعته، اتخذ منظاراً ثانياً انظر عن طريقه إلى معطيات الأداء المسرحي في النص نفسه. فأصبحت كمن يمتلك منظارين: أحدهما للقراءة والآخر للسير، ولكن مع فارق واحد، حيث أن استخدام منظار الشعر ومنظار الدراما يتم في وقت واحد، إذ تنظر إلى التعبير الشعري بمنظار الشعر فتجده تعبيراً درامياً، كما تكون نظرتك إلى التعبير الدرامي بمنظار الدراما فتجده تعبيراً شعرياً، لأن النظرة متوحدة حتى مع وجود منظارين، ولكن المنظور واحد وكيف يكون ذلك؟!

ويبدو أن الإجابة على هذا السؤال تتطلب إعادة تأمل لتعريف طه حسين للشعر، ولتعريف ستانسلافسكي للأداء المسرحي - وأقول أداء لأن المسرح هو العرض أولاً وأخيراً - ولأن القيمة الحقيقية للنص المسرحي سواء أكان نثراً أم كان شعراً تكمن في قابليته للتجسيد الحي على خشبة المسرح.

- تحرير دلالة تعريف طه حسين للشعر من سجن "المفهوم":

"الشعر يصور الأشياء لا كما تتشاء الأشياء أو كما تتشاء الطبيعة " وهذا معناه أن قيمة الشعر في ذاته. وهذا مما يعزل الشعر عن تأثيره الاجتماعي المباشر... لأن قيمة الشيء ليست في ذاته وإنما تكمن قيمة الشيء فيما يعينه بالنسبة للإنسان، فكما اتسعت دائرة الذين يعينهم الشيء وزادت عنايتهم به زادت قيمة هذا الشيء. لهذا فإن الشيء يتخذ صورته التي نعطيها له لا التي عليها في الطبيعة أو في البيئة. ولذلك نقيمه متغيرة بحسب الناظر إليه فإذا كان الشعر من الشعور فإن قيمة الشيد منظورا إليه بمنظار الشعور هي قيمة تصويرية للشيء اظهاره بمظهر مغاير لحقيقته المادية - إنما هو مادة دخلتها مشاعر المصور نفسه نذبت فيها الحياة لعمر يقف بها عن إنتهاء قيمتها في نظر مصورها. وإذا كانت الطبيعة هي جماع الأشياء والحيوات، فإن قيمتها في القدرة على التصور لغير موجود والتصوير للموجود. غير أن ذلك لا يكون وظيفة معلومة عند واحد غير شاعر أو غير فيلسوف. والفرق بينهما أن الأول يصور الشيء أو الطبيعة بمفردات الشعر، على حين يصورها الثاني بمفردات المنطق العقلي. لأن الأول يستعين بأجهزة الشعور والحس عنده، أكثر مما يستعين بأجهزة الإدراك مباشرة. على حين يستعين الفيلسوف بأجهزة الإدراك وإن عرج على الحدس في البداية ثم ثنى بالبرهان، ليخلص إلى النتيجة، وربما كان هذا ماجعل «أرسطو»⁴ يجد الصلة أقرب بين الشاعر والفيلسوف عنها بين الشاعر والمؤرخ.

ولكن هذا ينطبق على الشعر، فماذا عن المسرح؟!

(4) راجع: أرسطو، الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، (١٩٥٣).

ولأن المسرح هو العرض، والعرض ينهض على أكتاف الممثل الذي إن لم يوجد «فلا يمكن أن تقوم للفن المسرحي قائمة»⁵ وربما كان هذا ماجعل دورينمات يقول: «أنا أكتب بايمان عميق بالمسرح وبالمثل»⁶.

لذلك وقفت عند وغيلان... يغرس هذى لا تعطيني المعني المطلوب

..... بغرز ----

في أعظمتنا الهشة كالمسمار الغائص في الحائط)

أليس المعنى تاما هكذا بدون الألفاظ؟! هل ثمة ضرورة حتمية لوجودها ضمن الصباغة؟! فإذا كان الأمر كذلك فإن هذه الزوائد تعتبر حشوا. فهل هي حشو لإقامة الرزن الشعري؟!!

تعبير لو كان التعبير مجرد تعبير شعري لجاز مثل هذا التقييم النقدي ولكننا أمام ت درامى مسرحي لذلك فإن هذه الألفاظ وتلك الحروف والأصوات تعد من لوازم الحالة الخاصة بالشخصية المسرحية نفسها، وهي خاصة، فالشخصية غير متوازنة هذا إلى جانب أن هذه الألفاظ تعطى خصوصية القاموس اللفظي للشخصية.

وتتمثل درامية بعض الألفاظ في كونها تشكل (ذريعة) أو تكنه درامية لمواصلة الحدث بعد أن توقف بفعل (جدلية إختيار الشخصية للفظ المعبر عن مزاجيتها السادية) مثل لفظة (هه؟! هه؟! هه!?) فهذه اللفظة يتمكن الشاعر المسرحي من بدء تحريك الحدث بعد توقفه الإضطرابي لتنمية صفات الشخصية وتطوير معرفة المتلقى بجوانبها. وبها تعود الشخصية إلى الإلتحام من جديد مع الشخصية التي تتحاور معها.

هذا إلى جانب وظيفة تلك الحروف الجمالية حيث تعمل على خلق مساحات زمنية للصمت (أو تعبيراً عن التراجع والإتصال و (آه) تعبيراً عن الإستدراك أو الإكتشاف حيث البديل و (بالزين) تضي معنى الفذلكة على الشخصية. فهذه الإلفاظ وإن كانت لها وظيفة جمالية إلا أنها ذات وظيفة درامية أيضاً. فهي لا تخص المؤلف ولكنها تخص الشخصية. فلو كانت تخص المؤلف وكان من الممكن قبولها إذ هي نوع من الزخرف لكننا نكتفي بوصفها بالجمالية ولكنها من حيث هي من خصوصيات الشخصية أصبحت درامية أيضاً إذ تعطى حالة الشخصية طبيعتها ومنطقية سلوكها ومزاجية.

الصورة الفنية في المسرح الشعري

يقول ت. س. ألبوت⁷ إن كان للدراما أن تكون دراما شعرية حقاً.. فينبغي أن نتوقع من شاعر مسرحي مثل شيكسبير أن يكتب أجمل شعره في أعرق المواقف الدرامية.. وهذا هو الحال تماماً – أي أن العوامل التي تجعل الشعر شعراً رثعاً هي نفس العوامل التي تجعله درامياً عميقاً. وهكذا لا نجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها،

⁽⁵⁾ د. رشاد رشدي، "المجال الدرامي في المسرح المصري" (مجلة المسرح) ع (2) السنة الأولى - فبراير 1964

⁽⁶⁾ فريدريش دورنمات، "حول زيارة السيدة العجوز" (الرؤيا الإبداعية) مجموعة كتابات جمعها هاسكل بلوك وسالانجر، ت: أسعد حليم، سلسلة الزلف كتاب 800

⁽⁷⁾ مقالات مختارة - ص 52

وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته. وليس هذا ثمرة لالتقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة لنفس النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت ذاته.. وبهذا التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما.

يشير البوت إلى مبدأ هام: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها هذا الحدس. فالشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ، وإنما ينبع الشعر أساساً من «التصور الدرامي، الذي يتعهد الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية. وإذن فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحي شاملاً للخصائص التي نعهددها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلاً، وإنما المحتوم حقا هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً. أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة هذا الحدس الشعري لغة شعرية.

والبوت - بصفته شاعراً وكاتباً للمسرح الشعري - يؤكد في مقال سابق على هذا⁸ ضرورة إيجاد معنى جديد للكلمة، بلاغة - فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة قائلاً: -

إن كلمة بلاغة إحدى الكلمات التي يجب على النقد أن يحللها تم يعيد تحديد معناها. ويقول إننا يجب أن نتجنب المعنى الذي توحى به من أنها وسيلة من وسائل التعبير وان نحاول أن نجد بلاغة مادة أيضاً - أي بلاغة فكرة أو شخصية أو موقف إلخ - فهذه هي البلاغة الصائبة، لأنها تنبع وترتبط بما تعبر عنه. وحين يعود إليوت للحديث عن الشعر والدراما⁹ يعود لتأكيد نفس فكرته فيقول ان النظارة لا ينبغي أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية - شعر ا كانت أم نثرا -

لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم.. إلخ ومن ثم نجد أن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة - فهي ليست دراسة للدراما أولاً، ثم للشعر ثانياً أو العكس، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفقتها «دراما شعرية» أي نوع أدبي مستقل لا تفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه.

دور الشعر في التراجيديا:

وقبل أن نناقش دور الصور الفنية في هذا الشعر الدرامي مثلاً ناقشه الكثيرون في الشعر الغنائي أو القصصي - يحسن أن نلقى بالضوء أولاً على طبيعة المسرح الشعري كما تبدو لنا في روائع المسرح الكلاسيكي - سواء عند اليونان والرومان، أو في الآداب الحديثة - وبخاصة عند شيكسبير.

وأمام هذا المشهد العريض الخاص بالمشكلات بحسن أيضاً ان نقصر بحثنا على فن مسرحي واحد هو فن التراجيديا.

وهنا نبدأ بالتساؤل عن الشعر في التراجيديا ما العلاقة بينها باعتبارها فنيين مستقلين؟ وما العلاقة الجديدة إذا كانا فنا واحدا هو التراجيديا الشعرية؟ هل هناك خصائص شعرية مثلاً في الشخصيات التراجيدية أو في المواقف والأحداث التراجيدية

⁸ مقالات مختارة - ص 38

⁹ عن الشعر والشعراء - مقال الشعر والدراما ص 72

- تستتبع أن تكتب دور التراجيديا شعرا؟ وإذا كان هذا صحيحا فما هو الدور الجديد الذي تلعبه الصور الفنية في الشعر الدرامي - والذي لا بد أن يختلف عن دورها في الشعر الغنائي مثلا؟

تقول إديث هاملتون¹⁰ ان ساحة التراجيديا تنتمي جميعها إلى الشعراء: فهم وحدهم الذين يستطيعون.. أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً. ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر.

فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص، وتعرض ادبها هاملتون للعلاقة بين التراجيديا والشعر مؤكدة أن أشخاص التراجيديا يتسمون أساسا بأنهم ذوو نفوس شاعرة، وأنهم قادرين على تحمل الألم.

وعلى المعاناة بصورة أعمق من معاناة أي شخص عادي. فقولها إن التراجيديا ملكة متوجة - لا يدخل مملكتها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة-طبقة ذوي النفوس الشاعرة. فان الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول. فاذا توفرت هذه النفس كانت أي كارثة تصيبها كارثة تراجيدية.

ولو أنك زلزلت الأرض وألقيت الجبال في قاع البحر ثم لم تقدم سوى النفوس الضحلة أو التافهة لما خلقت تراجيديا على الإطلاق.. بل إن الموت نفسه ليس موضوعا تراجيديا.. سواء كان موت من يتمتعون بالجمال أو الشباب - أو عشاقا أو معشوقين: فهو لا يصبح موضوعا تراجيديا إلا إذا واجهته نفس تحسه وتعانيه، مثلا أحسه ماكيبث» وعاناه، ومثلما أحسه الملك «لير» أمام موت ابنته كورديليا.. إن تصارع قانون الإله مع قوانين البشر ليس مصدر التراجيديا في مسرحية «أنتيجوني»، وإنما تكمن التراجيديا هنا في شخص «أنتيجوني» نفسها - في عظمتها وشدة ألمها. وكذلك نرى أن تردد هاملتون في قتل والده ليس تراجيديا - ولكن مصدر التراجيديا هو قدرة هاملتون على الإحساس. ومما غيرت أحداث المسرحية، أو رميت بهاملتون في قبضة أي كارثة أخرى لظل كما هو - شخصية تراجيدية.. إن التراجيديا هي معاناة نفس قادرة على المعاناة البالغة - هذه هي التراجيديا ولا شيء سواها، وإذا سلمنا بصحة هذا المفهوم الحديث أي أن شعر التراجيديا ينبع من طبيعة الشخصية التراجيدية، فيجب أن نذكر أيضاً رأى البروفسور كليفورد ليتش من أن مصدر الشعر في التراجيديا هو طبيعة و الرؤيا التراجيدية « التي تخلق مواقف بالغة التوتر، نتيجة للصراع الناشيء بين إرادة الإنسان وكبريائه وبين إرادة الآلهة أو القدر الذي يفرض إرادته هو الآخر - فان هذا الصراع المتكافئ الذي يحتم التوتر إما في الشخصية أو الموقف يحتم أيضاً أن تكون وسيلة التعبير شعرا لأنه كما يقول إليوت و لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف¹¹ وإذن فإن ليتش ينتهي من مقاله قائلاً¹²: لم تتخل التراجيديا من نشأتها عن ثوبها الحق الذي اعتدنا أن نراها ترتديه - وهو الشعر. فان اتزان عنصرى الكبرياء والرعب، ينشأ عن تعارض قوى متكافئة مصرة على الانتصار. ومن ثم نرى أن التراجيديا تتسم بتوتر شديد.. وإذن فلكي يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرؤيا الخاصة المتوترة الخبوط... ينبغي أن تكون اللغة محكمة الصنع والبناء، ومن ثم يجب أن تكتب التراجيديا شعرا.

¹⁰ الطريق الذي عبده اليونان أمام حضارة الغرب - فصل فكرة التراجيديا

¹¹ عن الشعر والشعراء - (مقال الشعر والدراما) ص 74

¹² تراجيديا شيكبير - (فصل - معاني التراجيديا)

مفهوم الصورة الفنية:

ولكن ماذا من أمر الصورة الفنية في هذا الشعر الدرامي - أو الدراما الشعرية؟ إن لفظة و صورة، تعنى أحد أمرين - أولها هو الذاكر الواعي لمدر ك حسى سابق - كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة. أي استرجاع منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه.. إلخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس، وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوت أو قاصرا على جزء أو أجزاء منه.

وثانيها هو مفهومها في الفن الذي إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازي أو الاستعاري - أو أن يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعنى بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق -

بين المسرح الشعري والقصيدة الدرامية:

أن الذين اعتمدوا مقولة (الفنون السبعة) أطلقوا على المسرح عبارة (أب الفنون) لأنه يوظف جميع ه هذه الفنون، التي كانت مصدرا لإلهام الشعراء والمبدعين، بينها كان الشعر الأشد التصاقا بفن المسرح، دون أن نستثني من ذلك بقية الفنون، والحقيقة التي يمكن تأكدها، هي أن الشعر هو الأب الشرعي للمسرح، ولنا أن نقول «إن التراث الإنساني المسرحي كله قد كتب شعرا، بل إن الاحتفالات الشعبية، والأعياد الدينية في الصين والهند، واليابان، وأندونيسيا، وعند البابليين والآشوريين، والمصريين القدماء، وفي قلب أفريقيا، وسكان الأمريكتين الأصليين، من هنود حمر، واسكيمو.. إلى بلاد اليونان، والأعياد الدينية وأعياد الحصاد، انبثق منها روائع المسرحيات الإغريقية القديمة، التي كتبها شعرا في القرن الخامس قبل الميلاد شعراؤهم سوفوكليس ويوريبيدس واسخيلوس، ومع ذلك فنحن نؤكد أن نبوغ الناخبين في الشعر وغيره من الفنون، لم يكن معجزة يونانية، وإنما كان فيضا من معابد العدل والخير، المنحدر من معابد مصر، ونظائرها من معابد بلاد شب على دينها، وتهذيبها نوابغ شعراء التراحيديا¹³.

أرسطو يضع قواعد الدراما:

وجاء (أرسطو) بعد ذلك بقرن كامل ليستخرج القواعد العامة للدراما، ويحدثنا كما سبق أن ذكرنا، عن البناء الدرامي، والشخصية الدرامية، والبطل التراحيدي، والوحدات الثلاث وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث، وعن بداية المسرحية ووسطها ونهايتها (البداية والوسط والنهاية)، ويحدثنا عما أسماه (الذروة) وعاطفتي (الخوف والشفقة) وما ينبع ذلك من تطهير النفس، ويقول لنا أن مشاهد العنف والدماء والقتل يجب ألا تظهر على خشبة المسرح أمام النظارة، وألا يزيد عدد المتحدثين من الممثلين على ثلاثة أشخاص، كما تحدث عن نبل اللغة، وسمو الشخصيات من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك، والقواد، وهو الذي أكد أن أساس الدراما هو الصراع، وهو العامل أو الأساس الذي بقي وسيبقى سائدا ما بقي المسرح، وقد بقي الصراع في المرحلة التي تطلق عليها (المرحلة الأرسطية)، إلى المرحلة التي سادت فيها قواعد أرسطو، التي لم يجرؤ أحد على الخروج عليها، مثلا بقي في المرحلة التالية، التي أسقطت فيها قواعد أرسطو، والتي تطلق عليها (ما بعد الأرسطية) أو (اللا أرسطية)، وبقي أيضا في المرحلة التي يطلق عليها مرحلة (ما بعد اللاأرسطية) التي خرجت على كافة القواعد،

¹³ سوفوكل (1) من الأعمال المختارة، د. علي حافظ، من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت.

بل وأسقطت دور المؤلف المسرحي، وقالت بموته حيث تم الاعتماد على الأداء الحركي والتعبير بالجسد، والموسيقى، والرقص، والاستعانة بمستحدثات التكنولوجيا والاعتماد على جماليات العرض المسرحي.

إننا نخلص من كل ذلك إلى القول بأن الشعر هو أساس المسرح، وأن الأصل في المسرح أن يكتب شعرا وعندما كانت الدراما تكتب شعرا قبل أن ينافسه في ذلك الشر نتيجة متغيرات عديدة ولم يكن هناك مصطلح (المسرح الشعري)، لكن هذا المصطلح وجد مع وجود (المسرح النثري) تمييزا للنوعين، وبقي الصراع في (المسرح الشعري) و (المسرح النثري)، وإلا سقط العمل في برائن الثرثرة اليومية، وبلا دلالات واضحة؛ ولهذا نقول مؤكدين على مقولة (ت.إس. إليوت)، الذي تحدث عن قاعدة أساسية للمسرح الشعري وهي أن «على الشعر أن يبرر نفسه دراميا لا أن يكون شعرا جميلا موضوعا في قالب درامي فحسب، بحيث تستغرق المسرحية المتفرجين، أو تثير انتباههم أحداثها، أو تحرك عواطفهم مواقف شخصياتها، ولا يفتنون كلية إلى أن أداة التعبير فيها هي الشعر، ولو! يتحقق ذلك، لما وجب أن تكتب دراما شعرية، بينها يستطيع النثر أن يحقق ذلك كله»¹⁴.

وهكذا نصل إلى تعريف قصير جامع للمسرح الشعري والدراما الشعرية Poetical Drama يقول إن المسرحية الشعرية هي المسرحية المكتوبة شعرا دراميا، لكي تمثل على خشبة المسرح.

القصيدة الدرامية:

من هذا المفهوم بروح إن الشعر الغنائي أشبه (بالبوح الذاتي)، ويطلق عليه | انطلاقا (الشعر الذاتي)، ومع ذلك فمن الممكن أن يأتي محملا الدراما التي يبرز فيها عنصر الصراع، والوحدة العضوية، وتنوع الحوار، واللغة التصويرية، والتجربة الصادقة ولهذا يمكن أن نصف مثل هذه القصائد بأنها قصائد درامية. وهكذا نصل إلى ما يسميه النقاد والباحثون الشعر الدرامي Dramatic verse وهو الشعر الذي يتضمن سياقات الدراما في البناء Structure، خصوصا وجود قوى متصارعة داخلية أو خارجية، وقد يتخذ شكل القصيد الدرامي Dramatic Poem أي القصيدة التي تبدو في ظاهرها (غنائية) أي مكتوبة بغير الحوار Dialogue وهي في الواقع دراما، أي تتضمن صراعا¹⁵.

فن المسرحية

لعلنا لا تجاوز الحقيقية إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها. فنان يضع في اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة،

¹⁴ جريمة قتل في الكاتدرائية: ت.إس. إليوت، ترجمة وتقديم: صلاح عبد الصبور، سلسلة من المسرح العالمي، العدد ١٤٨، يناير ١٩٨٣، الكويت.

¹⁵ محمد عناني (د): الشعر والمسرح، حاضره ومستقبله، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١، القاهرة.

وأنة حينها يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحدد سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم. وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها فإن لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها، وما حدودها، وما قدرتها على التعبير؟

إن جانبنا من الإجابة على هذه الاسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية. ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة، ولما كانت المادة الأولية التي تتشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولا للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان، و، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه.

فالقصيد الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأساط الأدبية إذا هذا التعبير، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد، ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره. في خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تتبع من تجربته الخاصة. وهكذا ترى أن عملية الخلق الفني في القصيدة الغنائية في عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتي، يحصر الشاعر غناؤه في نفسه لا يتعداها إلى غيره، الشاعر الثنائي يحاول أن يمر بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها، وهو حين يخلق هذا الجر إنا يخلق عالما خياليا يسير فيه عن نفسه تعبيرا بشعر فيه بالحرية - ١١ -

ويسود فيه سيادة مطلقة. وليس في ذهنه غير هذا العالم الذي يغلق عليه نفسه اغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج. ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردي البحت، أو بعبارة أخرى شعرا! يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد، أما المسرحية في تصور لك أفرادا لا فردا واحداً، وهي تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سابح في خيالاته، مطلق العنان لوجدانه، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس. فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنما هم ذوات متصلة، وكاتب المسرحية الذي ينطق للشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها،

وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة، وعن تجارب عديدة يصطرح فيها فعل الفرد بفعل الآخر، وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة.

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير. فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل. وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحرار والكلام من معان ومشاعر وأفكار، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية، فإن كلا من الفنين يختلف إختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته.. خذ مثلا تحديد تشارلتون و تعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون في ملاحظة الفرق بين فني المسرحية والقصة. يقول تشارلتون في كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود: « إن القصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتعبة كل فعل إلى أدق أجزائه و تفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موعلة في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائج شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها¹⁶.

فهل هذه هي طريقة المسرحية في تصوير الفعل الإنساني؟ الجواب بالنفي. لالان المسرحية تستخدم في تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذي يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها في حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها بها القصة المروية فإذا كان في إستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية، بل لعله أن يكون من الواجبات التي يلتزمها كاتب القصة، فإن ذلك أبعداً يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لاتختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسي أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل¹⁷ والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية. يقول تشارلتون: و نافرض مثلاً أن القصصي والمسرحي كليهما يصوران مائدة الغداء.

ففي المسرحية يرتفع الستار، وإذا بالمائدة قد هيئت والأضياف قد جلسوا في أماكنهم من المائدة، وكل ما على المسرحي أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله. أما القصصي ففي وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى

¹⁶ فنون الأدب ترجمة زكي نجيب محمود ص ١٢٨.

¹⁷ الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل.

البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع، واشتراها الطاهي وأخذ يعدها في مطبخه تقشيرا ولسقا وتهيئة في الصحن، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه في كل ما قدم في الغداء من ألوان الطعام أن يمضي بك في ذلك صفحات تلو صفحات ينتهي بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون. وليس حتما على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أمرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذي يريد، وأيا ما كان الجانب الذي يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب في عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصي وبعد من تحليل وتفصيل¹⁸.

ثم قسم الشعر الي شعر سردي واخر درامي. اما الشعر الدرامي قد يكون شعرا ملحيميا او شعرا مسرحيا¹⁹.

والشعر الملحمي يختلف عن الشعر المسرحي فيما يلي:

" الملحمة قصة شعرية موضوعها وقائع الابطال العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا اذ تحكي علي شكل معجزات ما قام به هؤلاء الابطال وما به من سمو يختلف عن الشخوص العادية وعنصر القصة واضح في الملحمة فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الاحداث.

ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد ان حرفت تحريفا يتفق وجو الخيال في الملحمة، وهي محكية لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ مما يتيح في هذا المناخ ان تحدث خوارق العادات وان يتقابل الانس والجن والالهة، والابطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم.

محاكاة عن طريق القصص شعرا فهي تروي الاحداث ولا تقدمها أمام عيون النظارة او القارئ كما يحدث في المأساة وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق²⁰

اما المسرحية سواء كانت (ملهاة / مأساة) عرفها ارسطو في كتابه فن الشعر:

يعرفها ارسطو بأنها " محاكاة... فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين... تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم علي يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الي التطهير من هذه الانفعالات "21.

اما الملهاة:

" محاكاة الاراذل من الناس لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح اذ أن الهزلي نقيصة وقبح بدون إيلا م ولا ضرر فالقناع الهزلي قبيح ومشوه ولكن بغير إيلا م".

¹⁸ فنون الأدب من ١٢٣، ١٢٤

¹⁹ نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، القاهرة، دار غريب، 1998، ص 199.

²⁰ نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، القاهرة، ص 200.

²¹ محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، نهضة مصر، بدون تاريخ، ص 320

ويوجد تعريف آخر:

"الملمهة محاكاة فعل هزلي ناقص.. يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات"

"وينبغي الإشارة الي ان ارسطو عندما يتحدث عن الشعر والدراما فإنه يري فيهما وجهين لعملة واحدة هي المسرح الشعري، فهو يتحدث عن محاكاة الفن للطبيعة وعن الشعر أو الدراما كفن من فنون المحاكاة.

فالشعر بصفة عامة والشعر المسرحي بصفة خاصة عند ارسطو ما هما الا تجسيد كل ما هو دائم وعام وحقيقي في حياة الانسان وافكاره ولهذا كان الشعر أفضل من التاريخ.

ويرجع نشوء الشعر الي الميل الي الايقاع والانسجام والتعلم وهذه المتعة لا تكتمل الا بوجود طرفين الشاعر والمستمع او الشاعر المسرحي والمشاهد.

ولا يشترك الشعر والدراما في عنصر الايقاع فحسب بل هناك عناصر مشتركة عديدة بينهما تجعل منهما منظومة عضوية واحدة حتى لو تخلي الشعر عن النظم او الوزن التقليدي.

فوظيفة الشعر والدراما لا توصل لنا الحياة كما هي باحداثها واخبارها بل في انها تخبرنا عما يمكن ان يحدث فهي تتعامل مع الممكن وما ينتج عن الارتباط العضوي بين الاحداث والشخصيات.

وتتبلور العلاقة بين الشعر والمسرح في نظرية ارسطو حين يشرح ما يعني بأنواع الزخرف المختلفة فأناشيد الجوقة لابد ان يتم تلحين اببياتها الشعرية حتى تغني بسردي ايقاعات متميزة، اما الحوار فيكفي في الشعر وحده وان كان الايقاع يقوم بدور وظيفي في التعبير عن انفعالات الشخصيات وعما يدور في عقولها من افكار وصراعات وتناقضات"²².

فلا يقصد ارسطو بأنواع الزخرف المختلفة انها مجرد تجميل خارجي للأحداث والمواقف ويمكن الاستغناء عنه والقائه جانبا بمجرد استيعاب المعاني والمشاعر والافكار التي تنطوي عليها هذه الاحداث والمواقف فالإيقاعات الشعرية لها وظيفة عضوية في نظرية التطهير.

ومع مرور الوقت طغي المسرح النثري على المسرح الشعري حينما أدرك كتاب المسرح ان للنثر ايضا ايقاعاته وقيمه الجمالية وايضا مرونته في التعبير عن الثورات الفكرية بدليل ان شكسبير قد استخدم النثر في بعض مسرحياته الشعرية عندما يجد له وظيفة درامية قد يعجز الشعر عن القيام بها.

الخاتمة:

ارتبط فن المسرح منذ بداياته الاولى بالشعر الذي كان خير أداة فنية للتعبير عن مضامين المسرحية المختلفة.

" وكان ارسطو في كتابه فن الشعر اول من قنن للعلاقة الوثيقة بين الشعر والمسرح حين قال ان الشعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقي والرسم مثلا. وتوصلنا إلي اهم خصائص المسرح الشعري التي تميزه عن المسرح النثري

(²² محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، نهضة مصر، ص 201

تسمح شعرية اللغة كما تسمح شعرية الحدث سواء بسواء بتصوير داخل نفس الشخصية على مساحة أوسع بمعنى أن التركيز على العمق الداخلي للنفس يوازي التركيز على خارجها. القدرة على تصوير اللمحسوس واللامرئي من خلال الصورة الشعرية (الكناية - الاستعارة)، الاسطورة التي تعد أقرب الي الشعر منها الي النثر

نتائج البحث:

- 1- لغة الحوار في المسرح الشعري لغة ايقاعية بحكم أن التفعيلة الشعرية تحكم مسار الحركة في اللغة.
- 2- الحالة الشعورية في المسرح الشعري حالة مكثفة.
- 3- تدفع اللغة الحدث في المسرح الشعري الي الامام بقدر ما يكثف الحدث اللغة الشعرية ليجعلها تعبر عن الموقف الدرامي.
- 4- يسمح الشعر بوصفه فناً قائماً علي الرمز بهيمنة عنصر الايحاء علي عنصر الرسالة في المسرح الشعري بمعنى أنه يضاعف من وظيفة الشفرة.

المراجع:

- 1- حسين، طه؛ شوقي، حافظ (1973). القاهرة، المطبعة الأميرية
- 2- سنتسلافسكي، قسطنطين (د.ت). إعداد الممثل، ترجمة محمود مرسى ومحمد زكى العشماوي، (بيروت دار النهضة العربية، دست) ص 160.
- 3 - بروك، بيتر. (1986). المساحة الفارغة (عن المسرح الخشن) ت: فاروق عبد القادر، القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال.
- 4- أرسطو، (1953). الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة العربية.
- 5- رشدي، رشاد (1964). "المجال الدرامي في المسرح المصري" (مجلة المسرح) ع (٢) السنة الأولى.
- 6- دورنمات، فريدريش (د.ت). "حول زيارة السيدة العجوز" (الرؤيا الإبداعية) مجموعة كتابات جمعها هاسكل بلوك وسالنجر، ت: أسعد حليم، سلسلة الزلف كتاب ٨٥٥
- 7- مقالات مختارة - ص ٥٢
- 8- مقالات مختارة - ص ٣٨
- 9- عن الشعر والشعراء - مقال الشعر والدراما ص ٧٢
- 10- الطريق الذي عبده اليونان أمام حضارة الغرب - فصل فكرة التراجيديا:
- 11- عن الشعر والشعراء - (مقال الشعر والدراما) ص 74

- 12- تراجيديا شيكبير - (فصل - معاني التراجيديا)
- 13- سوفوكل (1) من الأعمال المختارة، د. علي حافظ، من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت.
- 14- إليوت، ت.س. (1983م). جريمة قتل في الكاتدرائية. ترجمة وتقديم: صلاح عبد الصبور، سلسلة من المسرح العالمي، العدد ١٤٨، الكويت.
- 15- عناني، محمد (2001م). الشعر والمسرح، حاضره ومستقبله، مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- 16- محمود، زكي نجيب. فنون الأدب. ص ١٢٨.
- 17 - الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل.
- 18- فنون الأدب من ١٢٣، ١٢٤.
- 19- راغب، نبيل. (1998). دليل الناقد الأدبي، القاهرة، دار غريب، ص ص 199 – 200.
- 21- هلال، محمد (د.ت). النقد الادبي الحديث، نهضة مصر، ص ص 201، 320.

Doi: doi.org/10.52133/ijrsp.v3.33.9