تحول النص المسرحي من الشعري إلى النثري

م.م. حسن محمد كاظم

وزارة التربية / مديرية تربية بابل / قسم اللغة العربية

Theatrical text is transformed from poetic to prose

M. M. Hassan Mohamed Kazem

Ministry of Education / Directorate of Education Babylon / Department of Arabic Language

hassanaltiar@gmail.com

Abstract:

The play was poetic in the Greeks and Romans. Shakespeare's plays were of the sent poetry, but the predominant was the reserved. The play enjoyed three great poets in France in the seventeenth century. Molière wrote a number of his plays, for example Don Corney and Racine, referring to this and making comedy more relevant to real life and the century .The ١٨th line was required for the public line and they wrote the plays poetry and it was expected to change to the prose text by the impact of the industrial revolution and the French revolution and the emergence of many currents such as romanticism in Germany

And the emergence of theatrical text in the nineteenth century was the writings of Maron debate and influenced by the West and see the statements of Salah Abdul Sabour to return to the embrace of poetry as the poetry of the Arab and the arrival of Tawfiq Hakim and transformations that got the text of theater.

Keywords: The transformation of theatrical text, the poetic text, the prose text.

الملخص:

كانت المسرحية شعرية لدى الإغريق والرومان تكتب شعرًا، وكانت مسرحيات شكسبير من الشعر المرسل إلا أن السائد هو الموزون المقفى وتتمتع المسرحية بثلاثة شعراء كبار هم (موليير كورني وراسين)، ففي فرنسا في القرن السابع عشر وأشار راسين إلى جعل الكوميديا أكثر صلة بالحياة الواقعية، وحصل في القرن الثامن خلط في كتابة المسرحيات شعرًا ونثرًا، ولكن بتأثير الثورة الصناعية ظهرت تيارات عديدة مثل الرومانتيكية في المانيا.

في القرن التاسع عشر ظهر المسرح العربي متأثرًا بالمسرح الغربي من خلال كتابات مارون النقاش وما صرح به صلاح عبد الصبور من أهمية العودة إلى أحضان الشعر باعتبار أن الشعر

ديوان العرب ولا يمكن التخلي عنه، ومجيء توفيق الحكيم والتحولات التي حصلت على النص المسرحي كلا حسب جهة تأثره بالمسرح الغربي.

كلمات مفتاحية: تحول النص المسرحي، النص الشعري، النص النثري.

المقدمة

تناولت في بحثي (تحول النص المسرحي من الشعري إلى النثري) وأثر المسرح الغربي على المسرح العربي والتطرق إلى أهم الأعمال المسرحية لدى الرومان وفرنسا والمانيا ولا ننكر القيود التي تشكل عائقًا أمام لغة الحوار المسرحي وخصائص الشعر من الوزن والقافية ومنها صعوبة النظم وتحرك الشخصيات ومبدأ الصراع الذي يتمتع به النص المسرحي وتمسك صلاح عبد الصبور بلغة الشعر تطبيقًا وتنظيرًا والصراع القائم بين لغة النثر ولغة الشعر.

والتزام النص المسرحي لدى الكتاب العرب انطلاقًا من مبدأ أن الشعر ديوان العرب وتراثهم وتأخر الكتاب العرب في النصوص المسرحية النثرية ثم الختام وذكر بعض المصادر المعتمدة في البحث ومن الله التوفيق.

المسرح عن الغربيين

لقد كانت المسرحية شعرية لدى الإغريق والرومان واستمرت كذلك في عصر النهضة وكانت مسرحيات شكسبير من الشعر المرسل، إلا أن السائد هو الموزون المقفى وتتمتع المسرحية بثلاثة شعراء كبار، هم موليير كورني وراسين [١].

وقد كتب موليير عددًا من مسرحياته نثرًا مثل: البخيل والمثري النبيل، ودون جوان، وفي هذه المسرحيات وغيرها من الطلائع النثرية ما يدل على حاجة إلى هذه الظاهرة، وأقل ما يقال في هذه الظاهرة، توسع نسبي في دائرة الموضوع المعالج وتعدد شخوصه وتنوعهم بحيث يأتون من طبقة أخرى ويحسن– أو يجب– أن تحفظ لهم المسرحية بشيء من طابع لغتهم أو ما يناسب حالتهم من هذه اللغة وقد يكون في إقبال موليير على النثر دون زميليه كورني وراسين ما يشير إلى هذا؛ لأن الكوميدي أكثر صلة بالحياة الواقعية من التراجيدي ومجتمعها أوسع فهي من عالم يختلف عن عالمها الشعري[٢].

ومن أدباء القرن الثامن عشر من لزم الخلط بين الشعر والنثر، وفيهم من كان أشد صلة بالحياة والاجتماع والطبقة المتوسطة فأحسّ أن الحال تدعو إلى الخروج عن الشعر لسعة الموضوع وجدته وسعة الطبقة التي يتوجه إليها ومن أولئك ديدرو[٣].

وكان المنتظر أن يزداد سلطان النثر، ويعم في هذه الأجواء، وفي ضوء ما قام في القرن من ثورات منها الثورة الصناعية في انكلترا والثورة الفرنسية، ولكن موجة العاطفة الطاغية، أو بمعنى أدق

ما عرف بالرومانتيكية في أوربا مبتدئة في المانيا، كانت موجة شعرية حتى لدى اتساع طبقتها في الكتاب والمتلقين، هذا إلى أن الشعر تقليد راسخ في المسرحية لم يكن من السهل زعزعته وأن الكبار الذين تولوا التأليف فيها كانوا شعراء كبارًا كذلك، ومضت على ذلك وهي تلج القرن التاسع عشر وتسير نحو أواسطه، ولقد كتبت أوربا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تراجيديات أو ما يقرب من التراجيديات شعرًا ومن ذلك ما كتبه الإيطالي الفيري، والروسي بوشكين، وغيرهما(٤).

وفي أوج المواجهة العاطفية والثورة الرومانتيكية في شخص أدبائها الكبار الشعراء يظهر فيكتور هيجو شاعرًا كبيرًا يزاول المسرحية إلى جانب شعره الغنائي، فكتب المسرحية تلو المسرحية، وكان طبيعيًا أن يكتبها شعرًا، وقد دعا إلى تهديم الكلاسيكية في الوحدات الثلاث والفصل بين النوعين، وأوضح ذلك وتبناه في مقدمة كرومول ١٨٢٧(٥)، ولم يتعرض في هذه الثورة إلى مسألة الشعر والنثر، ولكنه ثبت اسم الدراما أو الدراما الجديدة لما يكتب بعد اليوم من المسرحيات، وكان التاريخ رغم هذا يسير نحو المسرحية النثرية؛ لأن الفنّ الذي يطلبه هو الفنّ الواقعي والنثر من الواقع ومصوّر للواقع. وهكذا تتضاءل المسرحيات الشعرية عددًا وشأنًا في أواخر القرن التاسع عشر حتى كأن المسرحية إنما وجدت نثرًا وخلقت للنثر، وتتراءى المسرحية الشعرية الناجحة أمرًا نادرًا أو شاذًا، وإذا كتب المؤلفون مسرحية شعرًا أو مسرحية نثرًا، فإن الشعر لا يهيئ لهم- عادة- المكان العالي الذي يطلبونه والغالب أن تترجح- لدى هؤلاء- كفة النثر، وأنهم يضربون عن الشعر بعد محاولة محدودة كما حدث للكاتب النرويجي أبسن(٦).

إن العوامل التي تقف إلى جوار النثر وتستدعيه كثيرة ومتزايدة، منها إن المسرحية لم تعد تراجيدية فقط ونوعًا متميزًا من نوع، وإنما هي قطعة من الحياة، والنثر لغة الحياة. إن المسرحية تضم عالمًا واسعًا من المجتمع وفيه العديد من الطبقات المتوسطة والعامة، ولم يؤلف الشعر على لسانهم في المسرح، ثم إن مواد حياتهم اليومية لا تنسجم والشعر، وإذا تكتب المسرحية لم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف وإنما تتوجه لجمهور واسع من الطبقة المتوسطة والعامة يريد أن يفهم وأن يجد نفسه فيما يرى ويسمع. إن الموجة الواقعية التي سادات لعوامل موضوعية عديدة مصحوبة بالنهضة العلمية نريد ترى الواقع أو ما يقرب من الواقع، ولا يكون ذلك إلا بآلته الطبيعية: لغة النثر، وأن يكون هذا النثر متناسبًا مع الشخص الذي يتحدث به(٧).

إن الكتابة للمسرح فنّ لا يقتصر على الشعراء وحدهم أو لم يعد في الأقل، مقتصرًا على الشعراء؛ فقد تكون لأديب مؤهلات كتابة المسرحية دون أن يكون شاعرًا بالمعنى الرسمي للشاعر، فليس من المعقول أن يتخلى عن مؤهلاته وهدفه لأنه لم يكن شاعرًا، في عصر احتل فيه النثر منزلة عالية من المفهوم الأدبي للإبداع(٨).

اجتمعت هذه العوامل وما إليها فسادت المسرحية النثرية، وصار الكتاب الكبار– وغير الكبار– الذين تذكرهم تواريخ الأدب في وقفتها عند المسرحية يكتبونها نثرًا. وقد دلفت على ذلك إلى القرن العشرين وسارت خلاله، وربما جاء هذا النثر جافًا في حدود التعبير عن واقع قائله في الحياة، وربما طرّاه الكاتب بما له من روح شعري وبما يضفي عليه من رؤياه إذ يترفع عن (الطبيعية– الفوتغرافية) ولكنه نثر في الحالين(٩).

والسؤال هو هل ماتت المسرحية الشعرية؟ فقد رأيناها تموت أو تضعف– في أحسن الأحوال– من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ويكون الجواب، لا، لم تمت المسرحية الشعرية، وإنما ضعفت ضعفًا شديدًا حتى كأنها لم تكن– إلا قليلًا–، ولمناسبة شعرية وموهبة شاعرة أو في معنى الشعر. ففي خضم العالم النثري، وحدة الروح النثري تنبه عند عدد من المعنيين بالحال، فدعوا إلى المسرحية الشعرية ونبهوا إلى محاسن هذا الضرب من المسرحيات، وأن ليس المهم في ذلك، إلا العالم الشعري والجو الذي تثيره، فإذا جاءت على الموزون المقفى فليكن، وإلا فلتأت على الشعر المرسل أو على الشعر الحر. وهكذا كان، وإنك لتكاد تجد المسرحية الشعرية بهذا المعنى وفي هذه الحدود في كل قطر(١٠).

لم تمت المسرحية الشعرية، ولن تموت ولكنها لا تنفرد أو تطغى فإن الحياة التي تستدعي النثر ليست مجردة من دواعي الشعر، وإذا كان النثر يرتبط بسيادة الواقعية فلا تحول الواقعية الصحيحة دون الشعر، وإذا كانت الحال تعود إلى الكاتب فلا ولن تعدم المسرحية شاعرًا هنا وشاعرًا هناك تدفعه موهبته الشاعرة إلى المسرحية الشعرية، وقد كان من كبار من يذكرهم التاريخ الحديث في هذا المعنى وقد زاول المسرحية شعرًا ونثرًا، لوركا وقد غلب طابعه الشعري حتى على النثر، ولا يمكن أن تعد مسرحيات بول كلودل إلا من ضروب الشعر(١١).

وهكذا تمضي المسرحية في التنوع وقد مضى اليوم الذي لم تكن فيه إلا شعرًا ولم تأت إلا محددة النوع وقد تحكمت بها قواعد معينة نسبت إلى أرسطو، إنها اليوم في حرية واسعة وواسعة جدًا كما تقتضي طبيعة الأشياء وسنن الحياة(١٢).

المسرح عند العرب

في القرن التاسع عشر عرف العرب شيئًا عن المسرح والمسرحية، وتهيأت في أواخره لمارون النقاش اللبناني فرصة الاطلاع عليه في ايطاليا، وقد نبع تحديد نوعية المسرح لديه من دراسة ودراية بطبيعة المتفرج، ولا سيّما أن الشعر هو الأسلوب الذي يألفه الجمهور، ويركن إليه لأنّه يشكل جزءًا من الثقافة العربية لذلك استخدمه في حواره إلى جانب النثر مع السجع الذي كان منتشرًا فجعل في المسرحية الواحدة شعرًا ونثرًا وأنغامًا، طالما أن الشعر يروق للخاص والنثر تفهمه العامة(١٣)، ولقد

حاول النقاش مخاطبة الفئات الاجتماعية كافة على اختلاف مستوياتها، فزاد عنصر الفكاهة وقدم الشعر والنثر والأنغام، فأصبح حوار مسرحياته مزيجًا من الشعر والنثر، المتراوح بين الفصحى والعامية مرصعًا بالسجع الذي يطل علينا بين الآونة والأخرى، وهذا ما دعا معظم الدارسين إلى مهاجمته، واعتبار مسرحياته ركيكة نثرًا وشعرًا.

أما أبو خليل القباني فقد تراوحت لغة مسرحياته بين الشعر والنثر، واستخدام الشعر بادرة تحسب له، لأنه حاول أن يربط بين الفن المسرحي والفنون الأخرى، إذ كان الشعر الوسيلة الثقافية السائدة في الخطب والسير الشعبية وحاول أن يوصل هذا الفن ويقربه من الجمهور، لأن الشعر يشكل التربية الثقافية التي تلقاها، إضافة إلى ذلك أن القباني كان ضليعًا في صياغة الشعر، والمتتبع لمسرحيات القباني يرى أنه جعل السجع ذلك اللون الفني السائد في عصره بمنزلة الحلية المنمقة المحببة إلى الجمهور وحشا مسرحياته بالشعر المأثور والأمثال الدارجة، والحكم واستخدام الغناء والرقص(١٤).

أما يعقوب صنوع فقد بدأ مسرحه غنائيًا بهدف جذب الجمهور والتواصل معهم، لأنه اعتاد سماع الطرب والإنشاد المصحوب بالموسيقى، وبعد أن اطمأن إلى تقبل جمهوره للمسرح راح يقدم المسرحيات النثرية التي حوت مقاطع من الأغاني الشعبية الشائعة التي دخلت في نسيج العملية الدرامية(١٥).

فكانت مسرحيات الأوائل شعرية نثرية مناصفة، والنثر فيها مصنوع فنيًا إلى حدّ ما، ولكن الأدباء الذين اطلعوا على تاريخ الفن المسرحي رأوا مكان الشعر منه ومن أمجاده، فكان من أوائل ما كان لهم في ذلك ما نظمه الشاعر اللبناني خليل اليازجي باسم (المروءة والوفاء) سنة ١٨٧٦، وما نظمه آخرون، ولكن التجربة التي يقف عندها التاريخ العربي الحديث هي تجربة أحمد شوقي، فقد كان شاعرًا طموحًا يريد لفنه السعة والتنوع والتمييز، واستدعت إقامته في باريس أن يشهد المسارح، وأن يقرأ المسرحيات، ويرى ما لهذا الفن من مكانة، لذلك كان طبيعيًا أن تكون مسرحياته شعرًا وأن ينطلق إلى المسرحية بروح غنائية، وراح يوالي النظم حتى كان له– فيما كان– مجنون ليلى، وعنترة، وعلي بك الكبير، وكليوبترا، وغيرها، وتابعه آخرون في مصر وغيرها، أبرزهم وأشهرهم عزيز أباظة، وكان طبيعيًا أن يأتي النظم في ذلك على الموزون المقفى، وأن تتوالى القافية الواحدة في كثير من المقطوعات التي ترد على لسان الشخصيات بحكم المحافظة في ثقافة الشعراء ومفهومه الشعري وإدراكهم الفني واعتزازهم بعمود الشعر حتى لو تنبهوا إلى غيره وإلا فإن أحمد شوقي الذي عاش حينًا في باريس كان يعرف ما يجري فيها ملمًا بما قام في تاريخ أدبها من ثورات وأنه رأى المسرحية النثرية في أقل تقدير ولم يكن صعبًا أن يسمع بالشعر الحر ولكن تشربه مذهبًا معيّنًا حال دون أن

يتفتح لغيره، وإذا صعب أو استحال أن يتعاطى الشعر الحر، فمن الأصعب والأكثر استحالة أن ينظم المسرحية لقومه على هذا النمط(١٦).

وقد سار فرح أنطون بالمسرحية الاجتماعية النثرية شوطًا لا بأس به، وخاصة في مسرحيته الشهيرة (مصر الجديدة ومصر القديمة) ١٩١٣، التي تعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديد، وكان للأخوين تيمور دور آخر في هذا المجال، فألف محمد بعض المسرحيات منها: العصفور في القفص، وعبد الستار أفندي، والعشرة الطيبة، والهاوية، وهي باللهجة المصرية، أما أخوه محمود فألف مسرحياته بالعامية لتمثل وبالفصحى لتقرأ، ومنها: ابن جلا، عن الحجاج بن يوسف الثقفي، واليوم خمر، عن الشاعر امرئ القيس، وصقر قريش، عن عبد الرحمن الداخل، والمخبأ رقم ١٣، وحواء الخالدة، والخالدون، ويؤخذ على بعض مسرحياته تجويد العبارة ورصانة الجمل وبروز الطابع اللغوي على حساب الحركة المسرحية.

وتوفيق الحكيم (١٨٩٨– ١٩٨٧) وهو المسرحي الكبير الذي نذر حياته للمسرح، وهو أهم من كتب هذا النوع من النصوص حتى منتصف هذا القرن بلغتنا، وهو من المؤسسين والمؤصلين لحركة المسرحية العربية، وقد ارتبط اسمه بالمسرحية وبالثقافة المسرحية على الرغم من أنه كتب المقالة والقصة.

ومضى الآخرون الأكثرون يحاولون كتابة المسرحية نثرًا كما هو طبيعي، ونجحت المحاولات أكثر ما نجحت في مصر، وتوالت المحاولات وتعددت مذاهبها وأقطارها ومصادر تأثيرها(١٧).

ثم كان لدينا شعر حرّ متأثرًا بالشعر الحر الغربي، واحتل مكانًا بارزًا بعد الحرب العالمية الثانية، واتسعت ثقافة مزاوليه، وزاد اطلاعهم على الأدب الغربي فوقع منهم من وقع على مسرح شعري غربي على النمط الحرّ، فكتب مسرحيات على الشعر الحر، وتوالت المحاولات وتعددت في أكثر من قطر، وتضاءلت خلال ذلك كتابة المسرحية على الشعر الموزون المقفى(١٨).

وكل ما في الواقع العربي يدل على ما سيكون للمسرحية من أهمية، وسيزداد شأنها بتوطد المسرح نفسه والاطلاع الجدي على روائع المسرحيات العالمية وعلى إبداع المسرح العالمي ومن ثم تدخل مرحلة تميز الشخصية الأصالة، وقد بدت الطلائع ودلت على ما سيكون، وطبيعي أن يكون للنثر المقام الأول، ولكن ذلك لا يحل دون الشعر بأنواعه، بل إننا نتلمس الدرامية في غير الشعر الدرامي وفينا من يدخلها بقصد ويدعو إليها عن قناعة(١٩).

لقد ارتبطت المحاولات التأصيلية، في جوانبها بتحديد خصوصية اللغة المسرحية، ونوعيتها، وكادت الآراء تجمع على أن لغة النثر أنسب للكتابة المسرحية من لغة الشعر، وعلتها في ذلك أن آثارًا مسرحية متعدد جاءت بعد مسرحيات النقاش والقباني كانت أقرب إلى المحاولات المتعثرة، أو

ربما تكون قد جارت المسرح الأوربي في هجره للمسرح الشعري بعد أن كان يعتمد عليه اعتمادًا كليًا، أو أنها تذرعت بأن واقعية الحوار المسرحي، وتأكيد عملية الإيهام المسرحي، يتجليان في استخدام النثر لغة للحوار المسرحي(٢٠).

وهناك من ربط بين تأصيل المسرح العربي واتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي، بحجة أن النشأة الأولى للمسرح كانت شعرية، أن الشعر هو ديوان العرب، وأنه يمثل خصوصيته المحلية، إضافة إلى أنه أصدق تعبيرًا عن الانفعالات الإنسانية لذا فإن إحياء الشعر، واتخاذه لغة للحوار المسرحي يعد وسيلة من وسائل تأصيل المسرح العربي، ولكل من الفريقين حجمه.

يحبذ الفريق الأول اتخاذ النثر لغة للحوار المسرحي ويستبعد صلاحية الشعر مستندًا في ذلك إلى ما توصل إليه المسرح الغربي؛ إذ يرى أن نشأة المسرح شعرية خالصة، تجلت في تحقيق بعض الطقوس الدينية، التي لا ترتبط بالواقع ارتباطًا مباشرًا، ومن ثم تطور المسرح إلى عروض احتفالية تدور حول بعض الأساطير، وكان من السهل على الكاتب بين عالم الشعر على خشبة المسرح وعالم الواقع، على الرغم من ارتباط العالمين عن طريق الاستعارة، وما إن تطورت الدراما وانحسرت الأسطورة عن المسرح ازداد ارتباط المسرح بالمجتمع، "... ومع ظهور تيارات الدراما الواقعية ودراما السخرية والنقد ومسرح الأنماط البشرية والاجتماعية، وظهور القضايا والأفكار وتيار الدراما الطبيعية، أصبح المسرح يحاكي الواقع لا عن طريق الاستعارة الشاملة كما نجد في المسرح الشعري، ولكن عن طريق تكيف الواقع والتعليق عليه "(٢١).

ومع تحول المسرح من الشعر إلى النثر هبطت الدراما من عالم الأساطير إلى عالم الواقع؛ ففي مرحلتها الشعرية كانت تستوحي الأساطير لاستكشاف علاقة الإنسان بالعالم والكون، وفي المرحلة النثرية ركزت على علاقة الرفد بالمجتمع والواقع لذا فإن الفرق هنا بين المسرح الشعري والمسرح النثري يتمثل في عدم الارتباط بواقع الحياة اليومية وقضاياها الملحة المباشرة، لكن ماذا نقول عن المسرح الشعري الذي جاء في العصور الحديثة، متمثلًا بأهم رواده إليوت؟! وهل ننسبه إلى عالم الأساطير أو عالم الواقع؟!

وهناك بعض الآراء التي استندت في تحديد مقولاتها، إلى التجارب المسرحية العربية مؤكدة أن المسرحية النثرية سايرت الذوق العام من جهة، وتماشت مع متطلبات المجتمع المتزايدة من جهة ثانية، وكان الشعر غير قادر على التعبير عن الواقع، ومعالجة بعض القضايا المعقدة فيه، ويحضرنا في هذا المجال رأي لطه حسين يؤكد فيه أن لا مكان للشعر في المسرح في العصور المتأخرة، والنثر خير منه، إذ يقول: " ترى من تحفظي أمام التمثيل العربي الذي يعرض على الناس شعرًا عربيًا لأني أرى فيه غرابة لا تكاد تلاءم المألوف من أذواقنا الحديثة، ولهذا لم أفتن قط

بتمثيليات شوقي... وكنت أرى هذا كله رجوعًا إلى فن قديم بعد به العهد، وأسرف في البعد وأقبل الناس على أشياء طريفة فهم بها أشد كلفًا ولها أعظم شأنًا "[٢٢].

نحن لا ننكر عدم صلاحية الشعر ببحوره التقليدية لأن يكون لغة للحوار المسرحي، فخصائصه المتميزة قيّدت المؤلف، وقيدت عناصر العمل المسرحي، وشكلت عائقًا أمام رواج المسرح الشعري، ولتوضيح ذلك يمكننا أن نستعين بما قدّمه الدكتور (إبراهيم الكيلاني) عندما حصر معاناة المسرح الشعري العربي في بنود محددة:

١. صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وتطويع القافية في تنوعها، وتعدد بحورها على مدى فصولها.
٢. صعوبة المحافظة على النفس الطويلة، والمتابعة المتصلة في إطار التوتر النفسي، والفعالية الخيالية والوعي الإنشائي.
٣. صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملائمة بينهما في اتساق فني يحول دون طغيان أحدهما على الآخر.
٤. صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطاريها الدرامي والشعري، والحيلولة دون تلكؤهما وتنافرهما.
٥. من الشائع المعروف أن الفن المسرحي يقوم على مبدأ الصراع بين الأبطال فهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق اللذين يستأثران باهتمام المشاهد ويوفران له المتعة الفنية حتى النهاية، وقد وهم بعض ناظمي المسرحيات الشعرية أن المسرحية تحليل لحياة الشخصيات أو استعراض لسيرتها ومآثرها أو تمجيد لمآثرها الخلقية، أو استخلاص لعبر فهي نظرة خارجية سطحية لم تنفذ إلى الداخل لتخلق أبطالًا أغنياء بالحركة والانفعالات الإنسانية العميقة تضمن لهم البقاء والخلود.
٦. عدم استيعاب مؤلفي المسرحية الشعرية روح العصر فجاءت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة.
٧. انصراف الناس عن الشعر المدرسي الذي يفرض عند سامعيه جوًا معينًا من الثقافة الرفيعة، والتذوق الفني في عصر طغت فيه المادية والآلية[٢٣].

لقد ارجع الباحث العوائق في نظم المسرح شعرًا إلى صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وإلى القيود التي فرضت على القصيدة الشعرية، وإلى عدم قدرة المؤلف على استيعاب روح العصر، وإلى انصراف المتلقي عن هذا النوع من ألوان الإبداع الفني.

لذا فإن المتتبع للمسرحيات التي اتخذت إنموذجًا للمحاولات التأصيلية يجد أن أغلب المسرحيات كتبت نثرًا، ويجد أن هذه المسرحيات وتحديدًا تلك التي كتبت باللغة الفصحى اقتربت إلى حد ما من اللغة الشعرية، على اعتبار أن المسرح لا يتعارض مع لغة الواقع، فالمسرح " ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منها، ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد[٢٤]، والشاعرية هنا لا تعن النظم بل يمكن للمسرحيات غير المنظومة أن يتوفر فيها قدر من الشاعرية.

أما الفريق الثاني فقد رأى أن اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي ضرورة أثبتت وجودها منذ القدم إذ ولدت المسرحية في أحضان الشعر، وعادت إليه بعد أن هجرته لم تطل، وعودتها كانت قائمة على أساس تغيير خاصية الشعر، إذ أصبح مرسلًا بعد أن كان تقليديًا، وأصبح ما بين الشعر والنظم مباينة أعمق مما بين الشعر والنثر.

ويعد صلاح عبد الصبور واحدً من أولئك الذي قالوا بأحقية الشعر، وضرورة اتخاذه لغة للحوار المسرحي، تطبيقًا وتنظيرًا، فهو يقول: " كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافًا في المسرح[٢٥].

لكن لماذا الشعر؟!.. يرى عبد الصبور أن هناك صراعًا قائمًا بين لغة النثر ولغة الشعر؛ لأن بعض الأشخاص يرون أن الشعر لم يعد له مكان في المسرح بحجة أن المتفرج لم يستسغ وهم يتحدثون شعرًا، أو بحجة أن للمسرح رسالة اجتماعية لا بد من إيصالها للمتفرج، ولغة الشعر في المسرح تشكل عائقًا أمام تحقيق هذا الهدف، إلا إذا استخدم المؤلف لغة النثر الهادئ المتزن[٢٦].

وعلى ما يبدو فقد حسم عبد الصبور الصراع لصالح المسرحية الشعرية عندما قال: " وهنا لا أستطيع أن أقول إن المسرح النثري قد يستطيع في قابل الأيام أن يعايش المسرح الشعري[٢٧]، علمًا بأن قد رأى أن لغة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تمامًا، فكلاهما لغة غنية مليئة بالإيقاع مكثفة بالدلالات، كتبت بتأنٍ شديد وكأنها كتبت ثم أعيدت كتابتها، وإن لكل عبقري من عباقرة النثر... أسلوبه الخاص وموسيقاه الخاصة[٢٨].

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد حسم الصراع، فإنه حسمه لصالح المسرحية الشعرية التي اتخذت من الشعر المرسل لغة للحوار المسرحي لاحتوائه على خصائص تميزه عن الشعر المبني على البحور التقليدية، وبهذا يكون قد التقى مع علي أحمد باكثير عندما قال: " إذا أردنا أن توجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل المستند على التفعيلة- لا البيت- كوحدة نغمية، فتتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون النظر إلى الحيز الذي تشغله فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد وأكثر، أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة

النثرية[٢٩]، وتجدر الإشارة إلى أن ملاءمة شعر التفعيلة للمسرحية ليست قمة مطلقة، وإنما هو قوة تعتمد على مقدرة وخبرة وثقافة وموهبة.

أما خالد محيي الدين البرادعي، فقد ربط بين اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي وعملية التأصيل " لأن الشعر يشغل جانبًا مهمًا من تعبير العربي عن ذاته عبر تاريخه كما يكون هذا الشعر جزءًا عاليًا من خياله، وينتمي إلى أمةٍ لغتها الشعر منذ القدم[٣٠]، ويرى أن النصوص المسرحية في أدبنا بدأت عربية التاريخ واللغة والمعالجة والتصور.

إلا أن دعوة البرادعي إلى اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي كانت دعوة مقيدة وليست مطلقة، لأنه جعل استخدام الشعر ضرورة ملحة، عندما يكون موضوع العمل المسرحي له ارتباط بالتراث؛ إذ يقول: " إن لجوء الشاعر المسرحي إلى الماضي هو المنطق الضروري لإقناع المتلقي، والمبرر المشرق لمشروعية الحوار الشعري[٣١].

فخصوصية التراث هي التي تبرر مشروعية الحوار الشعري في المسرح، وشعرية المسرح– عنده– لا تقنع المتلقي أن يسمع العرب المعاصرين يتحاورون شعريًا، ويفسرون وجودهم المعاصر بلغة الشعر، فهذه حالة غير مقنعة، إلا أن صيغة الماضي صيغة فضفاضة ومقنعة وقابلة للتصديق، لذا فإنه عندما عالج في أعماله المسرحية الحاضر، وحاول أن يكشف المستقبل، من خلال صيغة الماضي كان يبحث عن خاصية الإقناع، ومن ثم صاغ رؤاه الحاضرة والمستقبلية في دراما شعرية.

ودعوته مقيدة مرة أخرى؛ لأنه حبذ استخدام شعر التفعيلة القائم على طواعية الوزن والإيقاع وتنوعهما، وبدا ذلك واضحًا عندما ميز بين مرحلتين من مراحل المسرحية الشعرية العربية، ففي المرحلة الأولى حيث تواجد التراث مصورًا ومثل هذه المرحلة (أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير) وفي المرحلة الثانية فيها التراث مرسومًا أي أعيد خلقه من جديد " ليحتمل رؤية المبدع النقدية والتنويرية والتحريضية[٣٢]، واعتبر البرادعي المرحلة الثانية هي المرحلة الناضجة على صعيد الإبداع والفن لأنها ترافقت مع ظهور الحركة الشعري الحديثة التي نقلت القصيدة الشعرية من المرحلة الغنائية إلى مرحلة السرد والقص والحوار والتدخل والصوت الموسيقي الهادئ فبتخفيف القيود من القصيدة الشعرية فتح آفاقًا جديدة للتعبير والتلقي.

نلحظ مما تقدم أن الآراء قد تعدد في تحديد لغة المسرح وتنوعت إلا أنها اجتمعت على أن النثر وشعر التفعيلة هما الأنسب للمسرحية التأصيلية، وإن طغى الرأي القائل بأحقية النثر.

إن القضية في هذا الصراع القائم ليست قضية شعر ونثر، وإنما تعود القضية إلى مقدرة الكاتب المسرحي سواء كان شاعرًا أو ناثرًا إلى تطويع اللغة المسرحية للبناء المسرحي وتحقيق خصائص الحوار المسرحي بما يخدم الحدث المسرحي والشخصية المسرحية في آن معًا.

ثم أن القضية ليست قضية اختيار وتفضيل إذ لا نستطيع أن نلزم الكاتب المسرحي بكتابة المسرحية الشعرية لأن الشعر موهبة نصقلها بالكتابة والتدريب والمعرفة ولا نستطيع أن نلزم الشاعر بكتابة المسرحية لأن الحوار موهبة نصقلها بالتدريب والممارسة والمعرفة أيضًا أضف إلى ذلك أن الدراما الشعرية تتطلب مقدرة على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة، فالمسرحية الشعرية تتميز بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنيًا إضافة إلى اهتمامه بالمضمون الذي يريد طرحه وقدرته على المشاركة على بناء الحياة وتشكيلها.

ولكن كل ما نستطيع قوله أن لغة شعر التفعيلة أنسب للمسرحية من الشعر التقليدي؛ لأنها أثبتت مقدرتها على تحرك الكاتب المسرحي بحرية أكثر أبعدته عن القيود التي التزمتها المسرحية التي اتخذت من الشعر التقليدي لغة للحوار المسرحي، لذا فإن " الشعر المقفى القائم على اتخاذ البيت وحدة نغمية مستقلة أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح؛ لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه وعن لاحقه يعمل على تجزأت الوحدة التعبيرية وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض دون مراعاة الجمل المسرحية طولًا وقصرًا وينشأ عن ذلك أن الجملة المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل بينهما فصلًا واضحًا ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه وكذلك في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتًا كاملًا فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت[٣٣].

الخاتمة

كانت المسرحيات لدى الإغريق والرومان تكتب شعرًا، وظهرت لدى شعراء كبار أمثال (موليير كورني وراسين)، ولكن بمرور الزمن وتعاقب التيارات والمنتهج من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، وتأثير الغرب على المسرح العربي من خلال تحول النص المسرحي الشعري إلى النص النثري؛ لأن لغة التفعيلة أنسب للمسرحية من الشعر التقليدي لمقدرة الكاتب على التحرك بحرية أكبر وبعده عن القيود وحسم الموضوع لصالح لغة الشعر المسرحية التي تتخذ من الشعر المرسل لغة الحوار المسرحي ؛ لاحتوائه على خصائص تميزه عن الشعر التقليدي المبني على البحور؛ ولأن الشعر لديه مكانة كبيرة عند العرب ظهر رأي صلاح عبد الصبور الذي يلتقي مع رأي

أحمد باكثير المستند إلى الخلط بين الشعر والنثر مناصفة ويشترط أن يكون النثر بصياغة فنية إلى حدّ ما.

ولكن بتطو المسرح بدأ التحول تدريجيًا من الشعر إلى النثر، وظهور كتاب عرب متأثرين بالغرب، أمثال مارون النقاش وتوفيق الحكيم، وغيرهم على كتابة النص المسرحي بشكل يهتم بالمضمون من خلال الخطاب النثري المخلل بالنصوص الشعرية والحفاظ على التراث العربي الأصيل من الشعر والنثر.

المصادر والدوريات

أرزة لبنان: مارون النقاش، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٩٦.

الأوراق: إبراهيم الكيلاني، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧١.

تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر: د. حورية محمد حمو، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط/ ١، ١٩٦٩.

خصوصية المسرح العربي: خالد محيي الدين البرادعي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦.

الرومانسية في الأدب الأوربي: بول فان تييغيم، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١.

غروب الأندلس، عزيز أباظة، المطبعة العمومية، دمشق، ١٩٧٥.

فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باطثير، مكتبة القاهرة، ط/ ٣، ١٩٨٥.

المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، د. خليل الموسى، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

مقدمة في النقد الأدبي: د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/ ١، ١٩٧٩.

الدوريات

لغة المسرح بين الفصحى والعامية، فتح العشري، مجلة الكويت، الكويت، العدد/ ٢١.

هوامش البحث

(١) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي: ٢٠٦.

(٢) م. ن. ٢٠٦.

(٣) م. ن. ٢٠٦.

(٤) م. ن. ٢٠٧.

(٥) ينظر: الرومانسية في الأدب الأوربي: ٢٤٧.

(٦) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي: ٢٠٧.

(٧) ينظر: م. ن. ٢٠٨.

(٨) م. ن. ٢٠٨.

(٩) ينظر: م. ن. ٢٠٨.

(١٠) م. ن. ٢١١.
(١١) م. ن. ٢١١.
(١٢) م. ن. ٢١٢.
(١٣) ينظر: أرزة لبنان: ١٦.
(١٤) ينظر: تأصيل المسرح العربي: ١٠٧.
(١٥) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث: ٢٤.
(١٦) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي: ٢١٢– ٢١٣.
(١٧) ينظر: م. ن. ٢١٣.
(١٨) ينظر: م. ن. ٢١٣.
(١٩) ينظر: م. ن. ٢١٣.
(٢٠) ينظر: تأصيل المسرح العربي: ٢٨٢– ٢٩٠.
(٢١) لغة المسرح بين الفصحى والعامية، فتح العشري، مجلة الكويت، الكويت، العدد/ ٢١، ٩٣.
(٢٢) غروب الأندلس، المقدمة: ز.
(٢٣) ينظر: الأوراق: ١٩١– ١٩٢.
(٢٤) حياتي في الشعر: ١١٨.
(٢٥) م. ن. ١١٥.
(٢٦) ينظر: م. ن. ١١٦.
(٢٧) م. ن. ١١٨.
(٢٨) م. ن. ١١٧.
(٢٩) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: ١٤.
(٣٠) خصوصية المسرح العربي: ٧٥.
(٣١) م. ن. ٧٨.
(٣٢) م. ن. ٧٩.
(٣٣) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: ١٤.