جماليات المسرح الشعري العربي المعاصر

The poetics of the narrated discourse in the novel "Fatawas of the Time of Death" by Ibrahim Saadi

د. بومـالي حنـــان
(المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –الميلية)
Email : boumalihanan@yahoo.fr

مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد 16 2018– ص ص 521 – 552.

الملخص

لم يكتف الشاعر المسرحي المعاصر الباحث عن التجديد دوما بالخصوصية السابقة له، وإنما أضاف إليها جماليات لم تكن موجودة من قبل، وحتى وإن وجدت لم تكن لها فعاليتها التي منحها إياها الشاعر المسرحي العربي المعاصر أولها تعدد الأصوات الذي يجعل من المسرحية الشعرية شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص وبين الصور المفردة والعامة فتنبض جميعها نبضا واحدا وتغدو نسيجا واحدا، فنجد المستويات كلها متشابكة في حركة وموضوعية دائمين مما يثمر أبعادا متعددة للمسرحية، كما تنبه إلى تقانة أخرى أصبغت المسرح الشعري برائحة الأصالة المعصرنة وهو " الكورس"، وهذا الأخير أضفى على التجربة الشعرية الإبداعية طابعا متميزا تتعدد فيه الأصوات والصور والمستويات.

الكلمات المفتاحية: *جماليات، تعدد الأصوات، الحركة والموضوعية ، المسرح الشعري.*

Abstract

Constantly looking for innovation, the contemporary dramatic poet was not satisfied with his distinguishing quality. Moreover, he added to it some esthetics which did not exist before. Even if they did, they were not effective to the extent that the contemporary Arab dramatic poet has rendered them. First, polyphony makes the poetic play a network of relations between the event and the characters and between individual and general images. The result is that they all blend in harmony and become one texture. We find all levels intertwined in a permanent movement and objectivity resulting in multiple dimensions of the play. In addition, another technique that makes the verse drama original is the "chorus". The latter makes the poetic experience unique and characterized by a variety of sounds, images and levels.

Keywords : *Aesthetics, polyphony, movement and objectivity, verse drama.*

مقدمة:

أصبح الشعر الحديث والمعاصر يلتقي مع المسرح على اختلاف الوسيلة اللغوية، فقد تخطى ما كان الكلاسيكيون يحتفلون به أيما احتفال وهو التقسيم للأنواع الأدبية، وليس بأهونها شأنا الفصل بين أنواع الشعر الذي يمثل في تطوره أربعة فنون" الملحمي والنفسي والحكمي والتمثيلي (المسرحي)"، ثم إن التمثيلي أنواع منها « القصصي؛ وقد نشأ مع الملحمة والقصة وغاية الشاعر فيه وصف معركة أو تمثيل قصة ... ومنها التمثيل الوجداني وغرض الشاعر فيه التعبير عن عواطف الممثلين، وتمثيل مشاعرهم وإحساساتهم ومنها التمثيل الحكمي وغاية الشاعر فيه التفسح والإرشاد، وتتغلب الحكم في هذا النوع من التمثيل على القصة والوجدان. » (نمر،ح. 1982م.ص275.)

ومن الشعر أيضا الشعر الدرامي الذي يمثل في الحقيقة دراما شعرية والمسرح الذي يزخر بالدلالة الاستعارية يُؤْخذُ من الشعر، وعلى هذا الأساس فإن « الشعر في المسرحية الشعرية يحمل مهمة مزدوجة من حيث البناء الدرامي من ناحية والقيمة الجمالية من ناحية أخرى كما أنه يعبر عن رؤية الشاعر بالنسبة للحياة والإنسان والكون بأسلوب أكثر قدرة من النثر على الوصول إلى وجدان وفكر المتلقي وفي العالم كله يتجه المسرح إلى الشعر» (إبراهيم علي عبد الخالق، م. 2005م.ص144)، فالمسرح إذن مطالب بأن يبحث عن أرض جديدة، أرض العواطف المكثفة والأحلام المجنحة، أي العودة إلى الشعر ليس بمعناه الحرفي أو الفني للكلمة من الموسيقى والبحور والأوزان إنما من الناحية الشاعرية.

ثم إن المسرح لا يزدهر كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد وإن كان « لايختلف كثيرا عن فن القصة إلا في اعتماده اعتمادا كبيرا على عنصر الحوار، وكذا انقسام المسرحية إلى فصول وكل فصل

متصل بالآخر ولابد أن يكون مبدوءا بمقدمة قصيرة جدا تبين مكان أحداثه وزمانها، كما أن فن المسرحية يفوق فن القصة تأثيرا » (بوزوينة،ع. 1990م.ص125)، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة ومقيدة.

فالقالب قيد والحياة انفلات مستمر من الأغلال، قد تهجع فترة و تأخذها سنة من السنن الأخرى ولكنها لا تلبث أن تصحو متوفزة إلى الانطلاق إلى آفاق جديدة وارتياد أصقاع لم تكتشف بعد، والجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن سبات؛ بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية. (حافظ، ح، 1984م،ص7.)

لا غرو في ذلك فإن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوقة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق، وهذا ما أدركه كتَّابُ المسرح الشعري العربي المعاصر حين وجدوا أن « الشعر العربي قد خلا من الملاحم وإن كان بعض من شعرائه قد تلمس بعضا من ملامحها الفنية فجاءت في شعره عفو الخاطر دون تعمد، ومنهم من حاول نظم شعر الملاحم أمثال بولس السلامة، شفيق المعلوف، عمرأبو ريشة ...» (البقاعي، ش،1985م،ص173)، ولكنها لم ترق إلى مستوى التجديد والتجريب وبقيت حبيسة القوالب القديمة، وإن كانت تبشر بقفزة نوعية لانتقال الشعر العربي من الغنائية الصرفة إلى شعر من نوع جديد يضاهي في تغيراته وتحولاته الفنية شعر الشعراء في الآداب الأخرى.

لقد كان التجديد والتجريب الحقيقيين على يد عدد من الشعراء المسرحيين المعاصرين الذين أكسبوا المسرح الشعري تقانات لم تكن له من قبل، وإن كان هناك بعضها فقد قاموا بتطويرها بما يتماشى وروح التجربة الإبداعية الجديدة، كما أنهم

وجدوا بأن الخصائص التي يتميز بها المسرح الشعري المعاصر من صراع وحوار وشخصيات وحدث وغيرها يتقاسمها معه المسرح الشعري في صورته التقليدية، فازدادت الحاجة إلى التجديد والإبداع، ولعل أهم ملامح التقانات المعاصرة في المسرحية الشعرية تتمثل أساسا في" التعددية الصوتية، والحركة والموضوعية، والكورس".

أولا– التعددية الصوتية:

إن كل فن له ظروفه الخاصة فنحن حين نتحدث عن الكلاسيكية في الآداب الأوروبية نرجع إلى الوراء أكثر من ألفي عام لنرى تراثا يونانيا وبعد ذلك بقرون تراثا رومانيا، ثم ننتقل إلى عصر النهضة، وعصر الكلاسيكية الجديدة فنرى الالتزام يلتصق بالضرورة الموضوعية لواقع حركة التاريخ سياسيا واقتصاديا وثقافيا.

مما يؤكد عدم انفصال الفنون عن تراثها، وأرسطو (Aristo) في بداية كتابه "فن الشعر" تحدث عن نظرية المحاكاة وعلى أنها تنطبق على الشعر وغيره من الفنون مراعيا ما يعترضها من خلاف في الوجوه الثلاثة؛ الوسيلة والموضوعات وطريقة المحاكاة أو أسلوبها بواسطة اللون والشكل، أو عن طريق الصوت، أو بالإيقاع أو اللغة أو الانسجام واللفظ، ومن المرجح أن يكون الشعر أسبق الفنون ظهورا، ولقد ساير البشرية منذ تفجرت في الإنسان البدائي رغبات وأهواء، وشعر بالافتقار لفن يواسيه فوجد في الغناء متعته الروحية وغذاء لنفسه، فانبثق الشعر على لسانه (البقاعي، ش.1985م.ص199) ، ولقد حدد تأريخ الشعر تقسيم أنواعه تبعا لتطوره المرحلي.

كان الشعر الغنائي الوجداني في المرحلة الأولى، ولكن هذه المرحلة الغنائية انصهرت في الشعر واندمجت تاريخيا بعدة مراحل إلى أن رست عند الشعر التمثيلي المسرحي والذي أطلق عليه الغربيون في القرون الوسطى الشعر الروائي، مما فتح آفاقا أخرى أمام تطور القصيدة العربية دفعت إليه الحاجات الجمالية، ففقدت القصيدة

الغنائية مشروعيتها الجمالية وتحولت إلى ما يتلاءم ومستجدات الوضع الراهن، فكانت القصيدة الدرامية أو القصيدة المسرحية.

وإذا كانت القصيدة الغنائية ذات بعد واحد وصوت ومستوى واحد وهي تتدفق من خلال هذه الأحادية فإن المسرحية الشعرية مركبة تتكامل بمستوياتها وأصواتها وأبعادها من خلال العلاقات المتفاعلة المتشابكة، وتقوم فيها « شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص وبين الصور المفردة والصور العامة، فتنبض جميعا نبضا واحدا وتغدو صورها ذات علاقات نسيجية فكل صورة مرتبطة بما قبلها وما بعدها ارتباطا عضويا وظيفيا، وما نراه في الكل نراه في الجزء.» (الموسى، خ.2003م.ص303.)

نجد هذه المستويات المتشابكة أو التعددية الصوتية وتعددية الأبعاد في القصائد الشعرية المعاصرة، لأن تطور بناء القصيدة المعاصرة استلزم نظرة متحررة من القواعد المسبقة أو كما يقول أدونيس:« تجاوز النظرة التقليدية إلى القصيدة على أنها شكل ومضمون أو مبنى ومعنى إذ ليس هناك شكل في المجرد، وليس هناك أيضا مضمون خارج بنية التعبير، القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من بنية التعبير » (أدونيس، ع. 1985م.ص152.)

لعل المتأمل في النص الشعري المعاصر يجد أن التعددية الصوتية كتقنية معاصرة في المسرح الشعري من أهم هذه العوامل، ولنا أن نتعرف إلى فحوى هذه التقنية قبل الخوض في تحليلها على مستوى المسرح الشعري العربي المعاصر، حيث تشكل « ظاهرة "تعدد الأصوات" أو "البوليفونية" تعايش شخصيات ووجهات نظر ومراكز وإيديولوجيات وعلامات وأساليب ونظم كاملة القيمة وتقاطعها داخل فضاء أدبي واحد ». (عواد، ع. 1997م.ص15.)

كما لا يخفى على المتلقي ما تمنحه هذه التعددية الصوتية من فضاءات جمالية جديدة للنص، إذ هي إحدى آليات القصيدة العربية المعاصرة في الانتقال من الغنائية والذاتية إلى الموضوعية بما تتيحه من أجواء درامية، (قدور، س. 2008م. ص242.)، وقد تلمس باختين (Bakhtine)هذه التقنية التعبيرية والفنية في روايات دوستويفسكي بوصفهما الخاصية البنيوية الأساسية لعالمه الفني، ومن وجهة أخرى يعد باختين (Bakhtine) النزعة الحوارية (ديالوج) مظهرا أساسيا من المظاهر المعنوية والفنية والأسلوبية التي تجسد التعددية الصوتية في الخطاب الروائي.

ولهذا فإن جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية تحمل عنده طابعا حواريا، وليست التعددية الصوتية حكرا على الرواية كما يرى باختين (Bakhtine) (باختين، م. 1987م.ص11)، وإنما تتعداها إلى الأجناس النثرية الأخرى كالجنس الدرامي المسرحي مثلا، والتي ظهرت بشكل واضح عند شكسبير فهو متعدد الأصوات إلى حد بعيد.

فالمسرح فضاء جمالي ودلالي لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش وتتداخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة، وتجسد هذه التمظهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية والإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية، وهو أي المسرح شأنه شأن الرواية يمكنه أن يجمع لهجات عديدة ولغات لأجناس مختلفة، ويحتضن أجنة التعدد الأسلوبي، ويتضمن وراء مستواه الأملس الأحادي أبعادا شتى بحيث يبدو خطاب الشاعر المسرحي أشبه بجزيرة صغيرة مغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدد الصوتي. (عواد، ع. 1997م.ص15.)

إن مراجعة المنجز المسرحي الشعري العربي تكشف عن الضرورة الفنية التي دعت الشاعر إلى استخدام هذه التقنية وتطويرها في القصيدة، والواقع إن « شغف

الشاعر المعاصر بالتفكير والنظر الدرامي، ثم رغبته في الإخلاص للتجربة وحرصه على تجسيمها، ربما كانت أهم العوامل التي دفعته إلى استخدام هذا الأسلوب» (إسماعيل، ع. 1981م.ص299)، وقد ثبت له أن التجربة ليست إلا ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي، وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة ومادام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير.

من الممكن استخلاص نتيجة لما قد يدور بين الشخوص المختلفين من حوار وأنه في وسع الشاعر المسرحي أن يصل بنا إلى هذه النتيجة مباشرة، لكن المشهد نفسه الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيرا، حتى عندما لا تكتشف لنا دلالته في وضوح.

فمن التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في المسرحية الشعرية، وطبيعي أن المسرحية الشعرية لن تكون من أولها إلى آخرها حوارا وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للمسرحية في مجملها حيوية أكثر. (إسماعيل، ع. 1981م.ص299 - 300)

كما يختلف استعمال هذه التقنية من شاعر مسرحي إلى آخر، فنجد المسرحية الشعرية تتحرك ضمن مستويين رئيسيين أحيانا هما" المستوى الدرامي الغنائي والمستوى الزمني وغير الزمني، والواقعي والأسطوري، أو الديني أو التاريخي"، فالتعبير مثلا عن تجربة معاصرة من خلال حكاية تاريخية ذو مستويين ماضي وحاضر، كما في قصيدة صقر قريش (أدونيس، ع.1965م.ص36)؛ إذ يدل اغتراب صقر في وطنه على اغتراب الإنسان المعاصر في وطنه، وهنا يتجسد المستوى الأول ممثلا في الماضي(اغتراب صقر

قريش)؛ والآخر في الحاضر(اغتراب الإنسان العربي المعاصر) في وطنه وواقعه وحتى نفسه أحيانا.

قد نجد المستوى الواحد يتفرع إلى أبعاد، وتقوم في الغالب على الضدية داخل المستويات، ففي المستوى الاجتماعي مثلا؛ نجد بُعْدَيْ الفقر والغنى ونجد بُعْدَيْ الشر والخير في المستوى الأخلاقي؛ ونجد أبعاد الشجاعة والجبن والتضحية والخيانة في المستوى القومي (الموسى، خ.2003م.ص303.)، وتتحرك هذه المستويات بأبعادها المتناقضة في صراع داخلي وعبر مجموعة من الأصوات.

تتعدد الأصوات في المستوى الواحد، فمنه صوت الشخصية أو القناع أو الشاعر وصوت المجتمع، وقد ينقسم صوت الشاعر على ذاته في الحوار الداخلي، فيتشكل صوتان متقابلان ويتخلل المسرحية الشعرية أحيانا أجناس تعبيرية من حكايات وأساطير وحكم وأغاني وأقوال مأثورة ...إلخ، تعاكس مركزيتها الخطابية وتكسر انغلاقها المونولوجي.

كما نجد في بعض المسرحيات الشعرية المعاصرة استحضارا لشخصيات تنتمي إلى عصور وثقافات مختلفة وخطابات غير أدبية، وهذا لا يعني أن تعدد الأصوات ضروري في العمل الدرامي، وليس من الضروري أن يقوم الحوار بين شخصين فقط، فقد يقوم بين إرادتين أو موقفين داخل الذات الواحدة، ويعني تعدد الأصوات مناخا ملائما للصراع فتنقسم الذات الواحدة على نفسها، نرى من خلال ذلك رغباتها وصفاتها كما نرى الوجه الآخر الذي يقف أمام تحقيق هذه الرغبات (الموسى، خ.2003م.ص304)، وفي هذا السياق ينبغي أن تؤكد مفهوما عاما لموقف الشاعر المسرحي المعاصر الذي ينظر إلى شعره وإلى نفسه بوصفه صوتا من أصوات هذا

الوجود، تلك الأصوات التي تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ في الماضي والحاضر والمستقبل والتي تصنع بمجموعها سمفونية الحياة والواقع.

لقد أدرك الشعراء المسرحيون المعاصرون من خلال تجاربهم أن المسرحية ليست إلا دراما ممتدة عبر تعدد الأصوات، كما أدركوا أنهم يجب أن يجمعوا في مسرحياتهم إضافة إلى أصواتهم أصواتا معاصرة وكل الأصوات التي سبقتهم والتي مرت ذات يوم بالتجربة نفسها وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه، وليس هذا إلا إيمانا منهم بوحدة التجربة الإنسانية وبأنهم ثمرة الماضي كله بكل حضاراته، وأنهم صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب.

فتكون العلاقة بذلك بين هذه الأصوات هي « علاقة اتصال ما بين المعنى الحقيقي والمجازي وذلك معتبر بحسب قوة الاتصال، فقد تكون هذه العلاقة إيجابية تَـ افقِيَّةٌ نجدها مثلا بين الشاعر والقناع » (الموسى، خ.2003م.ص304-305) إذ يختار الشاعر قناعا يتناسب مع وجهه أو صوتا يعبر عن تجربته المعاصرة.

كما قد تكون علاقة سلبية ضدية وهذا النوع ذو أهمية في البناء المسرحي الشعري، لأنه يخلق التوتر والصراع فنرى الشيء الواحد من عدة زوايا ويعد هذا أحد أسباب طول المسرحية الشعرية المعاصرة؛ كما يقول عز الدين إسماعيل: « تزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت موقفا فكريا غاية في التعميم والشمول وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه ... وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميزة وازدادت تركيبا وتعقيدا وإفراطا في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي » (كليب، س. 1997م.ص46.)

ولا شك في أن هذه التقنية لم يكن لها أن توجد في المسرح الشعري العربي المعاصر لولا سمة الدرامية التي تميز الوعي الجمالي المعاصر الذي راح يتخفف من

الغنائية من خلال البناء الشعري للمسرح، فالتعددية الصوتية إذن ميزة وتقنية معاصرة في البناء الدرامي الذي يتنافى عادة وأحادية الصوت، مثلما يتنافى والتفكك أو المراوحة في انفعال ذي طبيعة واحدة ثابتة وهذه التعددية في الأصوات « تفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد، ذلك أنه في هذه الحالة فقط يصبح ممكنا توفر مبادئ وأسس تعددية الأصوات الخاصة ببناء كامل » (عزاوي، أ. 2007م.ص30.)

يتميز النص الدرامي إذن بتعددية الأصوات، فلكل شخصية مسيطرة صوت يسهم في بلورة الصراع ودفعه إلى مواقف متوترة قادرة على صياغة انتصار إحدى القوتين، وتعددية الأصوات للشخوص تقرن بالدرجة الأساس بالحدث الدرامي، الذي يكون بمثابة الاحتكاك المباشر للشخصيات المتعددة المنجزة أو تلك التي تكون في طور الصيرورة وحتى الشخصيات المركزية فإ لها عمقا من حيث صوتها، وإن عُمْقَ صوت الشخصية المركزية في النص مع عمق الشخصية المناوئة لها يتيح مجالا أكبر في تصوير العالم والحياة ضمن الوسط الإنساني الذي يجري فيه الحدث (نعمان نجم الدليمي، م. 1998م.ص130.)

لا يخفى على المتلقي ما في هذه التقنية من أهمية في العمل الدرامي وما تتركه من أثر لديه، بل إنها ترقى بالمسرح الشعري إلى مراتب عليا لم تكن له من قبل، مما يجعل البناء الدرامي للمسرح الشعري في الأدب المعاصر يتفرد بتعدد الأصوات وتناقضها وبتطور الصورة الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها مما يجعل النص كلا واحدا.

ثانيا– الحركة والموضوعية:

لا شك أن أي نص درامي يحتوي عددا من العناصر تشكل تكوينه العام، وتسهم هذه العناصر الدرامية في طبيعة التأثير المراد بلوغه ودرجته المختلفة، وصولا إلى القيم المتعددة جمالية وعاطفية وفكرية، ويقع على عاتق المبدع الانتباه إليها وإعطائها الأهمية اللازمة وهي الشخصية، الحوار، الصراع، الفكرة ... وغيرها.

إلا أن النص الدرامي في المسرح الشعري المعاصر يتضمن عددا آخر من التقنيات التكميلية مثل" تعدد الأصوات، الحركة والموضوعية، التجسيد، الكورس"، ويعود النجاح الدرامي الذي يحققه الشاعر المسرحي في القصيدة إلى « حرصه على تطوير أدوات التعبير الدرامي بترقية وإثراء التجربة وتطوير الموقف النفسي والفني والتعبيري وبهذا يصبح النجاح الدرامي تعبيرا موضوعيا وتشكيلا صوريا؛ انبثق هو الآخر من اتساع الرؤية ونمو التجربة وثراء التعبير الفني من سرد وموسيقى ووصف وحوار ومونتاج يسمح كل ذلك بالتصوير الدرامي، وبه يخرج الشاعر من الأفق التصويري الذاتي إلى فضاء تعبيري يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية وشكلا من أشكال التعبير » (لعكايشي، ع .2004م.ص125).

بديهي إذن أن يكون للمسرحية الشعرية المعاصرة هذا القدر من الحياد والموضوعية، ولقد لجأ الشاعر المعاصر فيها إلى التعامل مع الموسيقى واللفظ والصورة تعاملا جديدا، جعلها تختلف في إطارها العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم، فصارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة، أي لَنَقُلْ إنها صارت بنية درامية اتخذت الإطار المسرحي، أو كما يقول تيودور هاتلن (Theodore Kathleen)« إن الحدث المسرحي في أبسط صوره يعني حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا التي تجسم

صراعا عنيفا » (سمير سرحان، س.ص23.)، أي الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين و من فكرة إلى وجه آخر للفكرة.

وإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت. (إسماعيل، ع. 1981م.ص279)

من أبرز سمات المسرح الشعري أنه يتصف بتقنية الموضوعية إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا « ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى » (إسماعيل، ع. 1981م.ص280)

لقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها غوته (Goethe) الشاعر الألماني الكبير، بمعنى أن الذات والموضوع معا وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور، وصار التلاحم بين هذين الأخيرين هو المسلمة الأولى لكل عمل فني، سواء أكان شعرا أم غير ذلك.

تتجلى الحركة والموضوعية في المسرح الشعري العربي المعاصر على مستوى الحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما تشكل بداية حبكة النص؛ والتي ستنمو وتتطور عبر سلسلة من الأزمات المعلولة سببيا وصولا إلى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها؛ لكي تنفجر بعدئذ محدثة الذروة

في المسرحية الشعرية، وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه وصولا إلى حل عقدة الحدث أو حبكة النص.

وبعد أن تتضح معالم الحدث والمعلومات المطلوبة في بلورة وجهة الحدث يعمد الشاعر المسرحي إلى زيادة تكثيف الحوار وإيجازه وضغطه، وهذه نتيجة تحدثها صرامة الحدث واندفاعه وتركيزه باتجاه النهاية؛ كل هذا تفرضه حركة وتجسيد العمل المسرحي (نعمان نجم الدليمي، م. 1998م.ص75- 81.)

والحدث بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية لأنها صانعة الحدث وعليه فإن فكرة الحركة تتجدد بالفترة التي يظل فيها انتباهنا مشدودا بها، والحركة الدرامية بالرجوع إلى أرسطو Aristo ذات « فترة محددة ولها بداية ووسط ونهاية، لأنها تضم سلسلة من المواقف، وكل موقف ينشأ عما سبقه، مثيرا فينا توقع المزيد من التغيير حتى نهاية الحركة » (داوس، س.و. 1989م.ص29.)، فالفعل إذن أو الحركة في المسرحية الشعرية لها بداية ووسط ونهاية وتكون البداية غير مسبوقة وذلك لإعطاء فرصة للحدث بالتشكيل وبطاقة وحيوية للتطوير، وهذه البداية إنما تلغي التسلسل الزمني للأحداث وتخلق في الوقت ذاته تسلسلا منطقيا.

هكذا تجري الأحداث في تعاقب مسبب بوصف النتيجة معلولة، وهي في الوقت ذاته علة جديدة لحدث لاحق ونقطة بداية الحدث أو الحركة تسمى الوضعية وهي في المسرحية المعاصرة تبدو مهيمنة ومسيطرة، وكل محاولات الأبطال لخرقها أوتفتيتها سرعان ما تخبو وتعود للسيطرة من جديد على مصير الأبطال وحياتهم ومصائرهم. (نعمان نجم الدليمي، م. 1998م.ص69.)

إن الشاعر المسرحي ينشئ حدود العالم الذي ستقطنه المسرحية، وفي الوقت نفسه يستحوذ على انتباهنا بخلقه موقفا ممتعا بحد ذاته ومثيرا لتوقع مواقف آتية قد تنشأ منه، إننا لا ننظر إلى الحركة وإنما يلقى بنا في قلبها، لذلك فإن إحساسنا بما هو حادث فعلا لا يمكن تمييزه عن إحساسنا بما سيحدث أو قد يحدث.

مما يخلق التوتر الغريب بين الحاضر القائم ونتائجه غير المتحققة بعد أو الإيهام الدرامي الجوهري، وهذا الإيهام عن مستقبل مرئي لابد منه في كل مسرحية إذ يبدو المستقبل وكأنه جنين كائن فعلا في الحاضر، والتوتر في المسرح الشعري المعاصر كلمة لابد أن تتكرر في كل حديث عن الدراما، لأن أي عمل فني يمكن إدراكه بفهم العلائق المتداخلة بين أجزائه، وفي الدراما تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر. (داوس، س.و. 1989م.ص49-50).

بيد أن هذه الحركة والموضوعية لا تعني بالضرورة أن المسرح الشعري تقريري ومباشر؛ فهو على العكس من ذلك له وظيفة الشعر نفسه وهي الإيحاء، ولذلك نجده يتحاشى الحدث المباشر ويلجأ إلى الحدث غير المباشر أي الحدث الذي يقع أغلبه وراء الكواليس؛ فالأحداث المباشرة غالبا ما تؤدي في النهاية إلى التقرير.

ولكن عندما يلجأ الشاعر المسرحي إلى « الحدث غير المباشر، ويجعل أغلب الأحداث الغليظة تقع بعيدا عن بصرنا وسمعنا؛ هنا فقط يتسع أمامه المجال لكي يصور أثر هذه الأحداث على شخصياته، لكي يغوص في أعماقها، ولكي يتخلص من المحلي المحدود ويرتفع إلى الإنساني العريض، لكي يهرب من الوقتي الزائل ويصور الدائم الأبدي، لكي يعطينا نبض الحياة اليومية ...» (رشدي، ر.ص38-39.)، فوظيفة المسرح الشعري ليس في عرض الرأي أو فرضه على المتلقي بل في إثارة

العواطف الإنسانية في نفوسهم وفي تخلصهم مما كان شخصيا بعد أن يحيله الفن إلى جسد موضوعي.

هذا الجسد الموضوعي أو التجسيد هو ثقافة غير بعيدة عن التقنيتين السابقتين للمسرح الشعري المعاصر الذي « لا يأتلف ومنهج التجريد لأن الدراما أي الحركة لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا » (إسماعيل، ع. 1981م.ص281) .

لقد ساعد على تطور هذه التقنية تطور الشعر العربي في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامي أي تطور القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية ومن التجريد إلى التجسيد الذي يتمثل أساسا في القصيدة الدرامية، خاصة وأن « الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب مما يزعم الرأي الشائع اليوم، بل أكثر فكرا أيضا وموجة الدراما العظيمة تهدر بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ» (بنتلي، إ.ص 114.)، ولا شك أن تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها وعي الشعراء بهذه الحقائق.

مهما يكن الحافز الذي دفع شعراء الموجة الجديدة إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم والمزج بين فني المسرح والشعر، لا يخطئ أحد أن يدرك ميزات درامية واضحة وسوف يدرك مع هذا التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دوما إلى الموقف الدرامي، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، لكي يجسم التجربة الذاتية الصرفة في إطار موضوعي حسي وملموس (إسماعيل، ع. 1981م.ص282) .

واستغلال الشاعر المسرحي لوسائل التعبير الدرامي يتوقف على قدرته الفنية وتجربته ومعرفته بخصوصيات كلا الفنين، فعند تقديم مسرحية شعرية لابد أن يعطينا الحوار إحساسا بالتقدم إلى الأمام وهذا الإحساس هو الحركة، واللغة ليست مجرد كلمات بل هي وخاصة في المسرح إيقاع معين وفي هذا يقول ستانسلا فسكي (Stanislavski):« إن في أية مسرحية جيدة هناك سطحان السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عنه الحوار » (رشدي، ر.1998،ص60) .

بمعنى أن الإيقاع في المسرحية لا يختلف في جوهره عن الإيقاع في الشعر والموسيقى، بل إنه يعتبر المسرحية أحيانا نوتة موسيقية تختلف من مؤلف إلى آخر، وقد تكون حركة الحوار غير محسوسة وسريعة وهذا يتوقف على مقاصد الشاعر المسرحي، فالشاعر يريد لهذه الحركة أن تكون مختلفة من مسرحية إلى أخرى أو حتى في أجزاء مختلفة من المسرحية الواحدة، والحركة عادة ما تكون بطيئة في الجزء الأول حيث يواجه الشاعر مشكلة عرض الموقف والتمهيد للفصول اللاحقة.

كثيرا ما تتردد الشكوى لدى القارئ أو المتلقي من أن الحركة بطيئة وأن الشخصيات تتكلم بطريقة تجعل الحدث يتوقف أو يتقدم بطريقة مملولة، فيلجأ الشاعر في ترتيبه للأحداث معتمدا على الأشكال التي يستجيب لها العقل الإنساني لأنها في طبيعة التجربة الإنسانية، وحتى يتجنب هذه المزالق ولا يكون هناك انفصال بينه وبين المتلقي، خاصة وأن العقل الإنساني يستجيب للمواقف التي تبدأ هادئة ثم تتأزم، ويستجيب للمقارنة والتقابل والتوازي والتعارض والتوازن والتكرار لأنها من صميم التجربة الإنسانية (رشدي، ر،1998.ص61-62)، بمعنى أن يحرص الشاعر

المسرحي على أن تكون تقنية الحركة في مسرحياته تامة وأن تنطوي في داخلها على المقدمات وعلى تطور الحدث وحله.

لكن المسألة ليست مجرد إثارة انفعالات وتوقعات ثم خفضها، أو سيطرة على مشاعر المتلقي وأحاسيسه فجوهر عملية التلقي يتضمن مشاركة فعالة من المتلقي، وهي مشاركة تبحث عن تلك « المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة، لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية والتفكير والانفعال والمراقبة واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته » (شاكر، ع. 2001م.ص352-353.)، فيشعر المتلقي بشكل مباشر أو غير مباشر أو لا إرادي بأن الخبرة المسرحية التي يتعرض لها هي في جوهرها خبرة بديلة ليست خبرته بل بديل خبرة الشخصية المسرحية، وأن هذه الخبرة أيضا خبرة مشاركة وأنه ليس وحده في هذا الصراع الحياتي الاجتماعي اليومي.

كما يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسير بالقياس إلى القصيدة الشعرية لأنها محدودة الطول، وأن تتبع الصور المجازية فيها أمر أيسر منالا من تتبعها في المسرحية الشعرية، لأن هذه الأخيرة بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب وشخوص تتصارع، وأن الوحدة في عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعا واحدا، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث.

إن هذا التسلسل إنما يسري وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز للخاتمة أن تتناقض مع المقدمات؛ فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدي هذه النتيجة دون سواها (زكي العشماوي، م. 1994م .ص301-302.)، ومن هنا ينصرف الذهن إلى أن الحركة في المسرح الشعري يجب أن لا تكون عشوائية، وإنما تخضع لمبدأ آخر هو الوحدة العضوية التي يعزوها بعض النقاد إلى التتابع المنطقي للقصة المسرحية دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال.

لقد أكد أرسطو(Aristo) فكرة الوحدة العضوية في المسرح وخاصة فيما يتعلق بالقصة التي يحكيها لأن الفعل المسرحي« هو ما يحدث فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معا، وينبغي أن ينتج الانقلاب والتعرف من نظم القصة نفسه، بحيث يقعان مترتبين على الأمور السابقة، إما عن طريق الضرورة وإما عن طريق الرجحان.» (أرسطو، ط. 1967م .ص24.) ويؤكد في موضع آخر على ضرورة التخطيط للحركة في المسرح الشعري وأن لا تكون اعتباطية وإنما إبداعية فيقول:« ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أم مبتدعا، أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه» (أرسطو، ط. 1967م .ص25.)، من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية الشعرية تختلف عن وحدة القصيدة في أن على الشاعر المسرحي التزامات تختلف عن التزامات الشاعر العادي.

إن عضوية المسرحية إذن مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني لأن المسرحية حكاية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها، فهي تراعي كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وشخصيات وزمن وما إلى ذلك، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء أن ينفصل عن غيره حتى لا يتزعزع البناء من أساسه. وفي

هذه التقنية وشروطها حتى تكون المسرحية الشعرية ناجحة يقول أرسطو (Aristo) : « يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يصادف أولا دون نتيجة ملموسة لا يكون جزء من الكل.» (أرسطو، ط. 1967م .ص26.)

ويشترط أرسطو (Aristo) هذا الشرط لأن « مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة ... ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص» (أرسطو، ط. 1967م .ص27.)، يتضح من كلام أرسطو أن هذا الشكل العضوي الحي في المسرحية الشعرية لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة الشاعر المسرحي على صهر كل هذه الأجزاء وربطها في عمل واحد له غاية وهدف محددين، تعمل جميع العناصر على إبرازهما.

نود أن نشير الى نقطة مهمة في هذا السياق وهي أن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها، إذ نجدها في معظم تراجيديات شيكسبير الكبرى، فغالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أومجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها.

هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهري الذي تدور حوله المسرحية وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك في عالمنا الطبيعي ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية، وإذا كان لهذه الظاهرة أي معنى فهي تدل على أن جميع المسرحيات الشعرية كائن عضوي حي ينتشر بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى في أفعال عناصره وأدقها، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة (زكي العشماوي، م. 1994م .ص307-308.)

إن وجود هذه التقانات الخاصة في المسرح الشعري مَرَدُّه أن الدراما تستمد عناصرها باستمرار من مصادر القصيدة الغنائية والقصة، والمسرح الشعري يلجأ إلى الدراما أكثر من القصة و القصيدة الغنائية، لأن « الدراما هي شعر الحوار، والحوار هو فعل تم التعبير عنه باللغة والأحاديث الحوارية، فتكتسب في المسرح قيمة لكونها تشكل سلسلة من الأفعال وردود الأفعال » (مجموعة مؤلفين.1997م.ص53.)، وعليه فحين تصبح الدراما جزء من المسرح تتخذ وظيفة وشكلا يختلفان عما لها كعمل أدبي فني.

وإذا كنا قد قررنا مجافاة المسرح الشعري للنزعة التجريدية، وأنه يعتمد أساسا على التفصيلات الحية وإذا كانت الموضوعية والحركة من أبرز سمات هذا النوع من المسرح، فينبغي ألا نغفل من اختلاط هذه المفاهيم بحقيقة الفكرة الدرامية، فالواقع أنه لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي أو قصيدته مسرحية شعرية.

ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنها التعبير السردي القصصي، ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي، وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو

جوهري والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية (إسماعيل، ع. 1981م.ص283)، لأن الرؤية الشعرية هي العملية التي يتم من خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية؛ التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة الشعرية فتمتزج الدراما بالشعر ويتولد عنها المسرح الشعري.

إذا كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفة فإن هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التي تنسجم من خلالها الرؤية، والدراما قائمة في الحياة، واستكشاف هذه الدراما رهن رؤية الشاعر نفسه لأنه هو الذي يستكشفها، وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري، لأن الدراما تقع بين الذات والموضوع سواء أتحركت الذات نحو الموضوع أم طفا الموضوع على سطح الذات (إسماعيل، ع. 1981م.ص283-284) وليس من اليسير أن يتحقق ذلك أيضا ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها وهي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة.

وهذه العناصر الأساسية لكل قصيدة لها الطابع الدرامي، جعلت الفعل أيضا أساس الدراما، لأن حياتنا اليومية والمسار الذي تتخذه يحددها الفعل وهو « تلك العلاقة النشطة بين الذات والموضوع والفعل كحقيقة غائية خاضع لغاية تنسجم وحاجات الذات لذلك حين يقع فعل ما يتجه انتباهنا نحو غايته » (مجموعة مؤلفين.1997م.ص53.).

هكذا يتضح لنا أن تقنية الحركة والموضوعية في المسرح الشعري إنما تتجسد من خلال قدرة الشاعر المسرحي على استثمار أدوات العمل الدرامي والمسرحي وعناصره، والقدرة على توظيفها في العمل الشعري توظيفا فنيا نتبين من خلاله القيمة الموضوعية

لعمله وارتباط أجزائه في إحكام ودقة، ومدى قدرة الشاعر المسرحي أيضا على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها لأن المسرح هو صورة الحياة ومرآتها.

ثالثا– الكورس:

اتجه الشعراء المعاصرون إلى الإفادة من البنية المسرحية في بعض تجاربهم الشعرية سعيا وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميق التجربة وإكسابها مساحة زمنية ومكانية ورؤيوية أبعد مما تكتسبه من خلال الطرح التقليدي، والشاعر في هذه البنية لا يبتكر مسرحية إنما يفيد من آليات المسرح المتعددة ويتخير من هذه الآليات ما يصلح ليكون عنصرا شعريا مخصبا للتجربة (كاميليا عبد الفتاح، ك. 2006م.ص740.) ويضيف إلى هذه الآليات تقانات أخرى تجعل المسرح الشعري المعاصر متميزا وتكسبه طابع المعاصرة بأصول تراثية.

خاصة وأن المسرح كفن أدبي لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان، ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمته ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها وفي حالة من التَّغَيُّرِ والنمو.

والمسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي أيضا، يحتاج إلى نشاط جماعي بشري مختلف له جسد وذهن ومشاعر (أبو الحسن، س . 1993م.ص19.)، والحاجة إلى تفريغ الشحنة الإنسانية الزائدة يلائمها المسرح لأنه «تعبير عن نشاط بشري زائد أو هو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية » (أبو الحسن، س . 1993م.ص20.)، وتنبه الإنسان إلى وسيلة تفريغ هذه الشحنات منذ القدم عن طريق الاحتفال، ففي مصر كانت احتفالات وفاء النيل، وفي اليونان كانت احتفالات آلهة الخصب والنماء وغيرها، وكل هذه الاحتفالات كانت طقوسية يتخللها الرقص والغناء.

أدرك الشاعر المسرحي المعاصر هذا الأمر فطور شكل هذا الاحتفال إذ تنوع الأداء فصار إلقائيا إلى جانب الغناء، وانكمش دور الرقص وأصبح للفرد دور إلى جانب المجموعة أو ما يسمى بالجوقة أو الكورس وهذه التقانة وإن وجدت منذ وجود المسرح إلا أنها تطورت في المسرح المعاصر.

فلا يوجد من يصر اليوم على وجود الجوقة أو الكورس، ولكن النظر في المأساة عبر العصور لا يسمح بإهمالها، ويمكن القول بأنه في المسرح اليوناني كان استخدام الواحدة في الممارسة العادية، يستلزم استخدام الأخرى (مولوين، م وكليفورد، ل. 1979م.ص185.)، فبعد خطاب تمهيدي كانت العادة أن تدخل الجوقة وتبقى حتى النهاية أو قريبا منها.

وكان من شأن ذلك أن يقرر المكان ويوحي كذلك بحدود الزمان أو كما قال أرسطوAristo في الفصل الخامس من كتاب" فن الشعر": «إن المأساة تجتهد أن تبقى قدر المستطاع في حدود دورة واحدة للشمس أوقريبا من ذلك بمعنى أن الجوقة تاريخيا –كما يبدو– كانت العنصر الأول في التراجيديا عبر العصور، ثم جاء ممثل واحد ثم ثلاثة فشاركوا في التمثيل مع الجوقة. » (عبد الواحد، ل. 1983م .مج1.ص13.)

من هذا التطور ظهرت الشخصية الرئيسية الحقيقية وهي تختلف دون شك عن الشخوص الأخرى، وكان الكورس في المسرح القديم ممثلا لصوت الحكمة الذي يسمعه المشاهد فيتبين أنه موجود في باطنه، أو كما يقول أرسطو (Aristo)ينبغي على الكورس أن يدعو إلى الخير، وأن يقدم النصح السديد، أن يحكم ذوي الشهوات وأن يعز بأولئك الذين يخشون فعل الشر، ويجب عليه كذلك أن يمتدح عدم الإسراف في الطعام وأن يشيد بالعدل والقوانين والسلام بأبوابه المفتوحة على مصراعيها، ولابد أن يحترم الأسرار ويتضرع إلى السماء، أن تنعم بالرخاء على المساكين وأن تمنعه عن المتكبرين » (مولوين، م وكليفورد، ل. 1979م.ص186.)، بمعنى أن يكون ممثلا جماعيا للمشاهدين بما لهم من ذكريات ومخاوف وآمال وهذا لا يعني أنه غير جدير بسبر

أغوار الأمور على نحو خاص فهو يفعل هذا عندما يعبر الكاتب المسرحي على لسانه عن تلك الأشياء التي يصعب تحملها، أو عندما يشير إلى مجرى الأحداث التالية. (مولوين، م وكليفورد، ل. 1979م.ص186.)

كان مصطلح الكورس يستخدم في المسرح العام ليدل على متحدث واحد غير محدد الهوية يتحدث بلسان المؤلف مثلما في مسرحيتي" روميو وجولييت" و"هنري الخامس" أو بصورة غامضة يقوم بدور التعليق الجماعي الذي كان ينتظر من جمهور النظارة أن يستجيبوا إليه بالموافقة، كما في مسرحية "نوستوس" لمارلو (Marlou)؛ وعندما أصبح كذلك أي حكرا على متحدث واحد غير محدد الهوية صار أداة تعبر عن آراء الكاتب نفسه، وهو ما قال عنه أرسطو (Aristo) بأنه: « يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وبين شخصيات وهمية تتحدث عن نفسها » (مولوين، م وكليفورد، ل. 1979م.ص187.)

لهذا السبب تخلت تراجيديات القرن السابع عشر في إنجلترا وفرنسا عن استخدام الكورس بمعناه الصحيح كما فعل شكسبير (Shakespear)في تراجيدياته الكبرى ومعاصروه في إنجلترا وأيضا راسين(Racine)، غير أن المحدثين من كتاب المسرح يعودون أحيانا إلى استخدامه لأنهم لم يستطيعوا مقاومة إغراء هذه الوصية اليونانية.

وكان هذا التطور في أعمال إليوت (T.S.Eliot) المسرحية يتوافق مع اعتقاده الذي أعلنه في محاضرته " الشعر والدراما" عام 1951م، إذ أعلن بأنه من الأفضل أن لايدرك المشاهدون أن ما يشاهدونه هو تراجيديا مكتوبة شعرا، وأن الصعوبة تكمن في حقيقة أنه ما لم يتوفر للكورس ذلك الإبداع الذي كانت تهيؤه له الموسيقى وحركة الألحان الراقصة في التراجيديا اليونانية، فإنه يصبح إما نوعا من الوعظ المباشر المملول الصادر عن الكاتب المسرحي نفسه، أو يصبح مجموعة من الأشخاص تقدم أحاديث تصل في ابتذالها وعدم جدواها حدا لايمكننا من قبول هذه الشخصيات باعتبارها جديرة بأن تشاركنا قدرتنا على الفهم والإدراك (مولوين، م وكليفورد، ل.

1979م.ص188-189.)، وهذا يوحي بعودة الدراميين كمعاصرين إلى الكورس بأصوله اليونانية مع بعض التطور الذي لا يتنافى وروح العصر.

هذا التغيير في تقنية الكورس سببه اختلاف الدراما الحديثة عما كانت عليه الدراما القديمة، لأنها اكتسبت الأغنية والموسيقى والرقص وألغي الكورس بشكله التقليدي واختلف آداء الممثلين، بل إن علاقاتها ببعضها البعض قد تغيرت أيضا، وإن كان كل ما كتب في الدراما يتفق مع أرسطو(Aristo)في أن التراجيديا اليونانية قد انبعثت عن الديثرامب الدايونيسي وهي ترنيمة ينشد الكورس أحداثها تمجيدا للإله دايونيسيوس.

وعليه فإن إدخال تقنيات جديدة على الكورس لم يعن تحويل الديثرامب آليا إلى دراما، إذ استهل الديثرامب تطوره باتجاه الدراما عندما أسس التراجيديا وجعل الحوار أهم أدوارها فتفوق الحوار على السرد، وكان يعني أيضا تحويل التقنيات التي كانت موجودة ومألوفة آنذاك إلى غرض جديد (مجموعة مؤلفين.1997م.ص123-124).

فمن خلال هدفها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديدا أيضا، فعلى الرغم من التقنيات الشعرية التي تبنتها الدراما عن الديثرامب، بدت وكأنها ظلت غير متغيرة إلا أنها في الحقيقة غيرت صيغة وجودها بتوليها وظيفة جديدة، وعلى الرغم من أن أسخيلوس (Aeschylos)قد نقل التوكيد من الكورس إلى الحوار ليوطد أسس الشعر الدرامي؛ ظل الكورس عنصرا لا غنى عنه في الدراما واحتفظ بالميزات البارزة للنموذج الأصلي المنحدر من الديثرامب اليوناني، وبهذا لم يستطع الكاتب المسرحي المعاصر أن يتجنب استخدام إشاريات لفظية لمدرك حسي مرئي حين يرى بأنه ضروري.

ثم إننا نجد في المسرح الحديث مايعبر عن الكورس ممثلا في الحوار، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي الذي يتجلى تدريجيا عبر اللغة وأي تحولات في الموقف الدرامي،

وبهذه الطريقة كان ممكن للفظة أن تصبح تقنية نفسرها أحيانا كعرض وأحيانا أخرى كتغيير في المنظر، لأن مرونة الإشارة الدرامية هي التي تمكن اللفظة من أن تصبح ممثلا أو مشهدا يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما. (مجموعة مؤلفين.1997م.ص125-126-129)

بالإمكان إذن أن ندعو الدلالة الشعرية إلى شيء لايتجلى بأنها إشاريات موجهة نحو صورة ذهنية وهمية لأنها تحدد فعلا دراميا تحقق في مخيلة المتفرج فحسب، لأن كون هذه الإشاريات الموجهة نحو صورة ذهنية هي إحدى التقنيات الأساسية في الدراما اليونانية تم إثباتها عبر مناجات الكورس الذي يسرد رواية الأحداث للجمهور.

إن معظم التراجيديات بدءا من عصر النهضة وسواء اشتملت المسرحيات على كورس مسمى أم لا، فإن الدور الحقيقي للكورس القديم يقوم بأدائه الشخصيات التي تحيط بالبطل التراجيدي وفي بعض الأحيان يكون هناك من بين الشخصيات معلق خاص، وفي الدراما الإنجليزية والفرنسية في القرن التاسع عشر كان هناك "لسان الحال" وهو شخص يمثل صوت الحكمة والصواب الذي لم تمتد به الشخصيات الرئيسية وهذه الشخصية كانت تظهر عادة في مسرحيات تعد بالكاد تراجيدية. (مولوين، م وكليفورد، ل. 1979م.ص189.)

ولأن المفاهيم الفنية مسائل دقيقة للغاية يساء فهمها بسهولة إذا ما تداولها غير المتخصصين، فإن الكورس في المسرح الشعري العربي نمط من أنماط البناء الفني لم يعرفه الشعر العربي قبل مرحلته المعاصرة وقد استلهمه الشعراء المعاصرون من لوركا وإليوت وغيرهما من الشعراء الغربيين الذين أفادوا من المسرح اليوناني واستثمروا إمكاناته المختلفة.

لقد أفاد من هذه التقانة شعراء الاتجاه الواقعي بشكل خاص في الستينيات بعد أن كان الاتجاه العام للمسرح رومانسيا في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، بمعنى أن الحوار كان يكتب لجمال صياغته لا لسرد الأحداث التي تتكون منها

المسرحية أو التلميح إلى حالات نفسية حتى كانت المسرحيات النثرية ذاتها تبدو كالشعر المنثور.

ساد هذا الاتجاه نتيجة لغلبة الشعر الغنائي على الإنتاج الأدبي، ولكن نمو الحركة العلمية وانحلال المذهب الرومانتيكي أخذا يسيران بالمسرح نحو الواقعية التي لا تتسع للشعر الغنائي ولا تسير عليه (مندور، م. 1978م.ص 133)، فحدث رد فعل على المسرح الرومانسي، وظهر الاهتمام بوصف الحياة والواقع وعلاقتها بالإنسان ومشاعره النفسية المختلفة.

فكان للكورس حظ وافر في التعبير عن هذه الحياة، خاصة وأنه يمثل المجموعة أو الجماعة لا الفرد، أو هو جماع جزيئات الصورة الحركية الجسمية لثلاثة أفراد أو عناصر مرئية أو سمعية، فأكثر في موقف من المواقف الدرامية المسرحية مرتبطة في صورة أو أكثر نراها في الوقت نفسه، بحيث تعطينا وحدة تصور ووحدة تأثر.

وهو كما يقول يحي عبد الله: « إن الموقف الإنساني، حتى مع الاعتراف بإمكان وضوح ما ينطوي من شمولية المعنى في غير الدراما، إذ أن الملاحم والقصائد الغنائية والشعر التعليمي بل وبعض الكتابات الفلسفية قد عانقت أو لامست أحداثا أسطورية على نحو بالغ التأثير، إلا أنه ظل مفتقرا إلى ما أسميناه بالقدرة على التجسيم» (أبو الحسن، س .ص 218.)، نفهم من هذا القول دعوة للعودة إلى استثمار البنية الشكلية اليونانية المسماة بالكورس أو الجوقة .

لأن الكورس ممثل لفكر المجتمع في عمومه، وهو أيضا يمثل ضمير الشخصية في مناجاتها لنفسها أحيانا وهو شكل لتجسيم ما غاب عن عين المشاهد من أحداث حدثت في الماضي، ينضاف إلى هذا كون الكورس يشكل في المسرح وظيفة مهمة تمثلت في التمهيد للأحداث، والتعليق عليها والإخبار عما مضى منها خارج حدود خلية التمثيل حتى أنها قد تخطت ذلك إلى حدود نقد الموقف أو الشخصيات أو الأحداث، والدور الممهد أو المكمل للحدث أو الفعل، بل الدور الناقد لا يعني

سوى شيء مساعد، إذ أن للتمهيد أو التعليق أو السرد أو النقد دورا سابقا على حدوث الفعل أو لاحقا لحدوثه (أبو الحسن، س .ص 218.) فيكون بذلك غير مشارك في تجسيد أو تجسيم الحدث بل هو نوع من إعاقة الفعل والإحالة دون ظهوره.

للكورس أدوار أخرى غير المشاركة في الأحداث مشاركة مباشرة، إذ يكون نوعا من المونولوج ذي الطبيعة التحاورية، لأن المونولوج عند الشاعر المعاصر « يكشف عن يأسه من هذا المجتمع ومن جدوى الحوار معه، ومن ثم كان النفي إلى الداخل هو الطريق الوحيد لمواجهة هذا الاختلاف والذي سببه الأحداث السياسية والاجتماعية الكبرى» (عبد الفتاح، ك. 2006م .ص 769.)، وقد يكون الكورس بالإضافة إلى هذا نوعا من التجسيد التعبيري للرأي العام لأنه يمثل الضمير الجمعي ويؤسس قيما جمعية لا فردية.

كما قد تكون هذه المشاركة جزء لا يتجزأ من الحدث المسرحي أو نوعا من التخلص بالاسترجاع عن طريق التشخيص فيبني لونا من الحركة مختلفا عن غيره في كل من الحالات السابقة (أبو الحسن، س .ص 218) ينحو فيه الشاعر المسرحي نحو التشخيص، لأنه نوع من محاولة تقليد بعض فعل الغير أو تقليد بعض صوته خلال صوت المقلد وحركته.

لقد ارتبط الكورس في المسرح الشعري المعاصر بالمسرحيات التي تميل إلى المأساة، كما ارتبط بالمونولوج والتشخيص وغيرها، لأنها عناصر توصيل وكشف وإيضاح، ولأن ظهوره تزامن مع الاتجاه الواقعي الذي « يستمد مادته من الواقع المعيش ويعبر عن تطلعات الشعب وآلامه وأهدافه وهو يعاني القلق وانعتاق الروح والتمزق النفسي والمشكلات الداخلية الذاتية كافة. » (ترحيني، ف. 1988م.ص130-131)، واستطاع الكورس أن يفرض نفسه في هذا الاتجاه الفكري وفي المسرح الشعري المعاصر لأنه يمثل المجموعة ولا يعني الصورة الفردية فقط، فهو تقنية وليس تصور لأنه

لا يروي الحكاية وإنما يجسدها ويشخصها تشخيصا، فأكسب المسرح الشعري العربي المعاصر سمة جعلته يمتاز عن الشكل التقليدي.

خاتمة:

1- ليس غريبا أن يمتاز المسرح الشعري المعاصر بهذه التقانات ويطورها وإن كانت موجودة منذ أرسطو والمسرح اليوناني، لأن ما صار إليه الشعر المعاصر يستدعي تحديث صوته وتجويد عناصر تركيبه وتعميق دلالته وتوفير ما يحقق مواءمته وقدرة تجاوزت المألوف ، وذلك عن طريق استعارة تقنيات المسرح وآلياته ولاسيما تفعيل طاقات الدراما والحوار.

2- يستثمر المسرح الشعري المعاصر إمكانات العرض وتعدد الأصوات خاصة وأن النصوص متعددة الأصوات أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى، أي النصوص المونولوجية التي تنشر الأحادية والذاتية فتكون أقرب إلى الغنائية.

3- يستعير المسرح الشعري هذه التقانات من البنية المسرحية حيث أسهمت في إثراء النصوص الشعرية بإمكانات الفعل المسرحي وتعميق التجربة الشعرية وإكسابها مساحة زمنية و مكانية ورؤيوية، وتنسحب هذه العناصر بشكل خاص على تعدد الأصوات والاستعانة بالكورس أو الجوقة اليونانية ينضاف إليها الموضوعية والتجسيد والابتعاد عن الذاتية وغيرها من العناصر الأخرى التي يلجأ إليها الشاعر المسرحي.

4- لم تكن المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث مسرحية درامية خالصة، فقد كانت أقرب إلى الدراما التراجيدية مع تأثر بمسرحيات شكسبير، كما كانت دراما تراجيدية حاولت أن توظف بعض حرفيات المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والتجريبي، إلا أنها استفادت منذ الستينيات من كل محاولات التجديد لتتجاوز المسرحية الدرامية الممزوجة بأنواع مسرحية أخرى.

بيبلوغرافيا الدراسة.

– سلام، أبو الحسن، دت، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر: الإسكندرية .

– سلام، أبو الحسن،(1993)، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف. مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية. ط2.

– عزاوي، أحمد،(2007)، بناء الشخصية في الرواية " قراءة في روايات حسن حميد ". إتحاد الكتاب العرب: دمشق.

– أدونيس،(1985) ،سياسة الشعر "دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ." دار الآداب: بيروت . ط1.

– أدونيس، (1965م)،كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل " قصيدة الصقر". مكتبة صيدا: بيروت.

– أرسطو،(1967م) ، فن الشعر. تر: شكري عياد. دار الكتاب العربي.

– بنتلي، إريك،(دت)، الحياة في الدراما. تر:جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت . ط3.

– الطريبق، حسن،(2005)، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. كلية الآداب والعلوم الإسلامية: تطوان.

– نمر، حنا ،(1982)، دراسات في الأدب و الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع: لبنان.ط1.

– الموسى، خليل،(2003)، بنية القصيدة العربية المعاصرة.اتحاد الكتاب العرب: دمشق .

– سلدن، رامان،(1989)، النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع : مصر .

– رشدي، رشاد، (1989)، فن الكتابة المسرحية. الهيئة العامة للكتاب: الإسكندرية.

– س.و،داوسن،(1989م.)،الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2.

–كليب، سعد الدين ،(1997م.)، وعي الحداثة "دراسات جمالية في الحداثة الشعرية". منشورات اتحاد الكتاب العرب: مصر.

– قدور، سكينة،(ربيع الثاني 1429هـ. أفريل 2008م.)، هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل). مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية: قسنطينة. ع25.

– سرحان، سمير،(دت)، دراسات في الأدب المسرحي.مكتبة غريب: الفجالة .

– عبد الحميد، شاكر،(مارس 2001م.)،التفضيل الجمالي"دراسة في سيكولوجية التذوق الفني".سلسلة عالم المعرفة. ع267.

– البقاعي، شفيق،(1985م.)، الأنواع الأدبية "مذاهب ومدارس في الأدب المقارن".مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر: لبنان.ط1.

- حافظ، صبري،(1984م.)، التجريب والمسرح"دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي". الهيئة المصرية العامة للكتاب:مصر.
- بوزوينة، عبد الحميد،(1990م.)، نظرية الأدب في ضوء الإسلام" النظرية العامة للأدب". دار البشير: عمان.ط1.القسم1.
- إسماعيل ،عز الدين،(1981م.)،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط3. دار العودة ودار الثقافة: بيروت.
- لعكايشي ،عزيز،(1425هـ/2004م.)، من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة.مجلة الآداب.جامعة منتوري:كلية الآداب واللغات . ع07 .
- علي ،عواد،(1997م.)، غواية المتخيل المسرحي " مقاربة لشعرية النص و العرض و النقد ". المركز الثقافي العربي بيروت. ط1.
- ترحيني، فايز ،(1988م.)،الدراما و مذاهب الأدب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. ط1.
- عبد الفتاح، كاميليا ،(2006م.)،القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ".دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية .
- مجموعة مؤلفين،(1997م.)،سيمياء براغ للمسرح"دراسات سيميائية".تر: أوميركورية.منثورات وزارة الثقافة: دمشق.
- العشماوي، محمد زكي،(1994م/1414هـ .)، دراسات في النقد الأدبي المعاصر. دار الشروق: القاهرة. ط1.
- مندور، محمد،(1978م .)، في الأدب والنقد . دار النهضة :القاهرة.
- علي عبد الخالق ، مفيدة إبراهيم،(2005م.)،في الإبداع الأدبي المعاصر. الدار السعودية للنشر والتوزيع: المملكة العربية السعودية. ط1.
- نجم الدليمي ، منصور نعمان،(1998م.)،إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح. دار الكندي للنشر والتوزيع: الأردن.ط1.
- موسوعة المصطلح النقدي ،1983م..تر: عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات . النشر: بيروت. ط2. مج1.
- مولوين ميرشنت، وكليفورد ليتش،(1979م.)، الكوميديا و التراجيديا. تر: علي أحمد محمود. مر: شوقي السكري.علي الراعي. سلسلة عالم المعرفة.ع18.يونيو .
- باختين، ميخائيل،(1987م.)، الخطاب الروائي. تر : محمد برادة.دار الأمان:الرباط. ط2.