المحاضرة04: المسرح الشعري العربي الحديث والمعاصر

مع انتشار المسرحية النثرية وغلبة الحوار النثري لم نعدم وجود الحوار الشعري وبالتالي المسرح الشعري الذي كان حصاد فكر الثورة في حقل المسرح، لأن الأدباء الذين اطلعوا على تاريخ الفن المسرحي رأوا مكان الشعر منه ومن أمجاده، وقد راعهم ألا يكون للعرب مسرح شعري كما كان لغيرهم، فشمروا في حدود مستطاعهم، فكان من أوائل ما كان لهم في ذلك ما نظمه خليل اليازجي باسم "المروءة والوفاء" سنة 1876م وقد مثلت على مسرح بيروت عام 1888م[i].

لكن التجربة التي يقف عندها التاريخ العربي الحديث، ويعدها البداية الحقيقية للمسرح الشعري العربي هي تجربة أحمد شوقي، ولا نستطيع أن نرجع البدايات إلى المسرحيات الغنائية التي عرفت في القرن الثامن عشر، لأنها كانت متأثرة بالأوبرات الإيطالية أكثر من تأثرها بالمسرح الشعري الكلاسيكي أما مسرح أحمد شوقي فقد كان تأثره بالمسرح الشعري في الكلاسيكيات الغربية، ولهذا لابد من طرح اسمه كأول عربي خاض غمار هذه التجربة في أوائل هذا القرن، بل لعله يمثل « المحاولة الجادة في مجال التجديد الشعري من جانب المحافظين، حيث قام بتطويع الشعر للمسرح، والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة فقط وإنما بدأها قبل ذلك بسنين »[ii].

حيث كانت له الرغبة الملحة التي رافقت حياته في بعث الشعر العربي من كبوته الطويلة إلى جانب البارودي ومطران وحافظ إبراهيم، ليشكل ركيزة هامة في إعادة الأصالة الشعرية الكلاسيكية العربية، بعد أن غاص الشعر في مستنقعات المحاكاة اللفظية، وكانت تدفعه لإيجاد ما لم يوجد في الشعر العربي وهو المسرحية، غير أنه لم يغامر في ابتكار حدث مسرحي، وإنما ارتكز على التاريخ وتشبث ببعض لوحاته الموغلة في القدم دون أن يمس تركيبها الفكري سياسيا أو اجتماعيا، سواء في مسرحياته الفرعونية كـ"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" أو الإسلامية "كمجنون ليلى" و"علي بك الكبير"[iii].

ظل شخصية محايدة تمام الحياد لم يزحزح دلالة من موضعها ولم يضف على أي خط من خطوط لوحات التاريخ لونا خاصا، كل ما فعله هو إزاحة الغبار المتراكم عن تلك اللوحات ليضع فوقها غشاوة من الكلام الموزون المقفى، فنقلها إلى أبناء جيله كما عرفها معاصروها الموغلون في القدم دون أي زيادة[iv]. وبهذا لم يجرؤ شوقي على احتفار الأثلام المعاصرة في أرض التاريخ، ولم يستطع إيقاظ الحدث التاريخي من سكونه ليحركه باتجاه جديد كما يفعل كتاب اليوم في الشعر والمسرح، ولذلك لم يقدم حدثا مسرحيا في كل ما يكتب.

يضاف إلى هذا « أن المسرحيات التي قدمها، كان فيها شاعرا غنائيا أكثر منه دراميا، كان يبدع في القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها، وكان هذا الترنم يثير الآهات وصيحات الاستحسان وزفرات الشجن لدى جمهوره، وهو جمهور كان يسمع الشعر في المسرح للمرة الأولى »[v].

وعلى الرغم من أنه درس في فرنسا وأطلع على كثير من المدارس والنزعات والقفزات الفنية هناك، إلا أن كل ما فعله بدراسته تسخيرها لتحويل القصيدة الغنائية إلى مسرح بكل ما فيها من إيجاز وبلاغة ومباشرة وخطابية، ولعل المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا هي مسرحية " الست هدى"[vi] التي قدم فيها شخصيات متنوعة، وصبَّها في قالب كوميديا السلوك، حيث رسم شخصية لامرأة قوية قادرة.

إلا أن هذا لا ينقص من قيمة شوقي، لأنه كان عظيما فيما قدمه ليس من حيث قيمته الدرامية وإنما من حيث ريادته هذا الفن بأدبنا، خاصة وأن المفاهيم الشعرية التي درسها شوقي والتي عاصرها كانت تفهم الشعر بصورة تختلف عن فهمنا المعاصر له[vii]، ولأنه كان متميزا طموحا يريد لفنه السعة والتنوع والتميز، فقد سار في هذا الاتجاه الشعري بعد جيل شوقي جيل آخر تمثل في علي الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلي الجندي ومحمود غنيم وغيرهم[viii].

لعل عزيز أباظة أول من سار على نهجه، لأنه نشأ محبا للمرح ميالا إليه بل إنه اشترك في فريق تمثيل لشباب الأسرة الأباظية وقام بتمثيل بعض الأدوار، كما حضر بعض تجارب تمثيل مسرحياته وأشار ببعض الملحوظات التي عنت له والتي قدرها الممثلون والمخرجون تقديرا عظيما.

تابع الخط الذي ابتدعه شوقي وإن لم يصل إلى موهبته وعبقريته، إلا أنه استفاد من التجربة فتلافى أخطاء أستاذه في الحبكة الدرامية والصراع المسرحي ولم يقصر في مداه الشعري فكانت المحصلة أن فاق أستاذه في مسرحياته التي جمعت بين المسرح والشعر[ix]، خاصة وأنه تطور بالمسرح الشعري وبالبناء الدرامي له تطورا ملموسا يظهر من استقرائها، كما ظهر في النجاح الذي صاحب عرضها.

أما من ناحية الموضوع فلم يبتعد كثيرا عن مجال أستاذه، لأنه لجأ هو الآخر إلى أحداث التاريخ المصري والقومي والإسلامي فأضاف إلى سكونها سكونا موزونا مقفى، كما اتبع الأسلوب نفسه في بعثرة الحوار على العديد من الأوزان و« لأن نفسه الشاعرة قد تشبَّعت بالمسرح، فإن بعض قصائده الغنائية الكبرى قد لعبت بها ملكته المسرحية »[x]، لم يَعْتَرِفْ هو الآخر بمحاولة إبداع حدث مسرحي، وإن كان أكثر من سلفه إنتاجا في هذا المجال إذ له نيف وعشر مسرحيات شعرية بدأت بـ "قيس ولبنى" 1942م، "العباسة" 1945م "الناصر" 1948م،" شجرة الدر"، "غروب الأندلس"، "شهريار" ... وختمت "بزهرة" 1968م.

على كل حال فإن مهمة اكتشاف المسرح الشعري بأسسه وقواعده، والكتابة به قد كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي، ذلك «أن تبع شوقي من الشعراء كعزيز أباظة في مصر، قد نهج نَهْجَ شوقي دون أن تكون له عبقريته، فلم يضف شيئا ذا بال إلى ما حققه شوقي، بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدرا غير قليل من قيمته وأثره»[xi]، وعليه فإن مسيرة الانتقال من الشعر الغنائي المعطل للمواقف الدرامية إلى شعر يعمق الموقف الدرامي، قد بدأت مع تجارب علي أحمد باكثير في مسرحيته المترجمة "روميو وجوليت" ومسرحيته المؤلفة "اخناتون ونفرتيتي" فقد قام في الأولى بترجمتها إلى الشعر العربي مستعملا لذلك عدة أوزان.

بنى أسلوبه لا على وحدة البيت بل على الجملة الكاملة، بحيث يقرأ القارئ أو الممثل دون توقف حتى يتم المعنى، وقد لا يتم إلا في سطرين أو ثلاثة، دون أن يلتزم في ذلك بأي عدد معين من التفاعيل فخرق بذلك قاعدة الانسجام بين الشكل والمحتوى، ولكنه في المسرحية الأخرى التزم بحرا واحدا وهو المتدارك ورواح بين عدد التفاعيل من سطر إلى سطر[xii].

ولولا أن "باكثير" لم يكن شاعرا كبيرا بالفعل، لكانت تجربته اتخذت لنفسها صفة الريَّادة في المسرح الشعري المعاصر، ولكنه لم يستطع أن يضبط الوزن في جميع القصيدة، وانتقل من الخبب إلى المتقارب دون أن يشعر في مقاطع كثيرة، ومع هذا تبقى محاولته واعية لإضفاء لهجة المسرح على الشعر.

وفي الأربعينيات، رسخ عبد الرحمن الشرقاوي هذا الشكل الجديد في سلسلة مسرحياته وفي شعره الحديث الذي تحرر من العمود والقافية معا، وجعل يكتب في موضوعات جديدة خرجت عن المناسبات والمديح والهجاء والغزل التي سجنت الشعر العربي في قوالبها زمنا طويلا[xiii].

إن هذه الإرهاصات المعبرة عن البدايات والامتداد بالنسبة للمسرح العربي تحمل إشكالاتها معها لأن غياب تمَثُّلْ حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية، يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما، كما يكشف عن أهم المؤثرات الفنية على المسرح العربي عند شوقي خاصة وتابعيه عامة، أنها مستمدة من تراجيديا تحطيم الفرد النبيل والرجوع إلى التراث والماضي العربي لتأكيد الذات.