تشكيل اللّغة وبناء الحوار في النّص الدرامي

د.حنان بومالي
المركز الجامعي – ميلة

ملّخص:

إن النص الدرامي بوصفه مجموعة من العناصر تسهم في تشكيل الصورة الدرامية، من خلال الحيوية والتفاعل الحي بين هذه العناصر التي تعطي الشمول والرسوخ والهيمنة للصورة، والمسرحية عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنية يحتوي على حكاية طويلة أو قصيرة، مترابطة الأجزاء يقوم بها أشخاص لهم سمات اجتماعية ونفسية خاصة تتناسب مع طبيعة الحكي، وتعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها. وتسهم هذه العناصر الدرامية في طبيعة التأثير المراد بلوغه ودرجته المختلفة وصولا إلى القيم المتعددة جمالية وعاطفية وفنية، ويقع على عاتق المؤلف الانتباه إلى هذه العناصر وإعطائها الأهمية اللازمة من لغة وفكرة وحوار وجو نفسي عام وشخصيات وغيرها، وإن اختلف طابع التشديد وغلبة بعض العناصر لكل لون درامي منها مثلما يختلف المؤلفون فيما بينهم في التشديد على بعض العناصر دون الأخرى وإعطائها الأولوية.

Summary

The dramatic text as a set of elements that contribute to the formation of the dramatic image, through dynamic, live interaction between these elements, which gives comprehensive and well-established and hegemony, and theatrical dramatic action taken from the life in the spirit of the art contains the tale is long or short, threaded by persons with social and psychological attributes particularly suit the nature of storytelling, and depend on the language of dialogue over the narrative in all stages of development. The dramatic elements in the nature of the effect to be achieved and the different degree of access to multiple values, emotional and artistic beauty, rests with the author drew attention to these items and give them the necessary importance of language and the idea of dialogue and atmosphere itself in other figures, albeit nature and prevalence of some elements of each color as ones vary dramatically among the authors emphasize some elements without the other and giving it priority.

مقدمة:

لمّا كان الشعر الدرامي هو تصوير صوت الشخصية وفعلها ومشاعرها وعلاقاتها الحاضرة، فإنه «لايزدهر إلا في أمة قد وصلت إلى النضوج الفكري والفني، فهو عند اليونانيين لم يصل إلى درجة الكمال إلا حوالي منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، لأنه في الواقع أكثر أنواع الشعر صعوبة وتعقيدا، إذ أن الشعراء يتناولون فيه تأليف الحياة لا في مظاهرها الإحساسية وأحداثها المادية فحسب، ولكن في روحها الدفينة؛ كأهواء النفس والإحساسات والحركات الإرادية التي تعبر عن المظاهر الخارجية المرئية، وذلك يحتاج إلى معرفة بالضمير الإنساني ولاتتوفرهذه المعرفة إلا في عصور تزدهر فيها الفلسفة بحيث يمكن ملاحظة النفس الإنسانية وتحليلها»[1].

كما يحتاج أيضا إلى إدراك علمي وخبرة فنية دقيقة هما نتيجة صبر وجهد طويلين، أي أن الشعر الدرامي يعكس الوقت الذي يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير، وليس غريبا أن يكون كذلك، لأن الدراما ظهرت منذ البدء لتعبر عن وعي الإنسان بوجوده فكانت لصيقة بحياته وبطقوسه الاحتفالية والدينية، يفصح بها عن حركيته في تطور النظرة وتغيير الانطلاق من بدائية محدودة إلى حضارة متلاحقة الخطوات.

وبهذا كانت الدراما تعبير عن الصراع وعن تمثيل حالات التناقض وممارسة الحياة بوجوه عديدة، ونظرا لأثرها ودورها الاجتماعي فإنها تبعث أصلا من المسرح لتدل عليه من خلال تدليله أساسا على حياة الناس وعلى أشمل وأدق مشاكلهم، فهي بهذا استهداف اجتماعي ماثل في حركات المجتمع[2]، والشعر بصفته أداة تعبير وتركيب وتصوير للمسرح بل كان أداته الوحيدة، فإنه اضطلع بوظيفته ليزيد في تنظيم هذا المسرح، وكان موافقا للدراما من ناحية التفضيل وبسط الذهن وتجسيد السردية المشفوعة بالحوار وتعدد الأصوات، في التباس هادف تختلف فيه مواقع الكلم اختلافا منتظما ينبني على مراعاة اختلاف المستويات والأمزجة لدى الشخوص وكذا اختلاف التراكيب والانفعالات.

أولا–درامية اللـغة:

إن قراءة المسرحية تتطلب من القارئ جهدا ودراية:لا تتطلبها قراءة نص أدبي مستقل، لأنها تستلزم معرفة بطبيعة المسرح والأداء ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة، كما تعرض عليه اهتماما عاما، ذلك أن قضية المسرح تقتضي التعبير في الفضاء، من خلال مظهره الطبيعي وهو التعبير المتفرد الواقعي في الحقيقة.

وهذا الأمر يمكّن الوسائل السحرية للفن واللغة من أن تمارس ممارسة عضوية وبصفة شاملة، كأنها متجددة على الدوام أو كما يقول أنطونين آرتو (Antonin Artau):« إن المسرح لن تعاد إليه قواه المؤثرة، مالم تعد إليه لغته وأنه بدلا من الاستناد إلى النصوص المعتبرة نهائية ومقدسة باستمرار،لابد من وضع نهاية لاستعباد المسرح للنص واستعادة نوع من اللغة الفريدة، تتراوح بين الحركة والفكرة »[3]ولا نستطيع تعريف هذه اللغة بإمكاناتها في التعبير الدينامي في الفضاء في مقابل الإمكانات التعبيرية للحوار المحكي،لأن «اللغة كالكائن الحي يعتورها الضعف حينا وتنعشها القوة أحيانا، والذي يتتبع تطور اللغة يلمس مرونتها في التزاوج واكتساب ألفاظ من لغات أخرى ».[4]

إن ما يمكن للمسرح أن ينتزعه من الكلمة هو إمكاناته لتجاوز الكلمات والتطور في الفضاء، والتأثر الاهتزازي المتفكك ذو الوقع الخاص في الإحساس، واللفظ الذي تتخذه الكلمة، فاللغة « ليست فقط تصويرا للعالم بكونها مرآة للأشياء ونسخا للواقع، إنها تشكل في غالب الأحيان أحد أنماط تحويل اللغة من إصدارات صوتية إلى أفعال تضطلع لوظائف اجتماعية.[5]

فعندما نقول إن الأدب هو لون من ألوان النشاط الإبداعي للإنسان؛ وفي الوقت ذاته نشاط اجتماعي أداته اللغة، ولكي نميزه عن سائر ألوان الإبداع، ولكل فن من الفنون أداته الخاصة التي يتحقق بها، والتي تميزه عما سواه، وهذه التفرقة لها أهميتها لا في مجرد تحديد خصوصية الأدب بين سائر الفنون، وإنما في إبراز دور اللغة بوصفها أداة للتواصل بين الأديب المبدع وجمهور المتلقين.

غير أن هذه الأداة التي يستخدمها الأديب ليست مقصورة عليه، بل هي حق مشاع بين كل الناس يتواصلون عن طريقها في حياتهم الخاصة والعامة وعلى كل المستويات، إن لم نقل إنها تمثل ضرورة حيوية لديهم لا بديل عنها، وهكذا تصبح اللغة التي هي أداة الإبداع الأدبي الفارقة بينه وبين سائر الفنون، هي في الوقت نفسه أداة التواصل بين الناس .[6]

ومع ذلك فالناس جميعا يقرُّون للأدب بخصوصيته، على الرغم من أن أداة إنتاجه (اللغة) حق مشاع بينهم جميعا «وهذه الخصوصية تأتي من اللغة ذاتها، أو لنقل على وجه التحديد من خصوصية الطريقة التي يستخدم بها الأديب اللغة ومن خصوصية الغاية التي يوظفها لتحقيقها وكل من يقرأ عملا أدبيا يدرك هذه الحقيقة»[7]، فطريقة الأديب في استخدام اللغة تنقلها من مستوى العموم إلى الخصوص، ومن الدلالة المباشرة إلى الإيحاء ومن الإبلاغ إلى التأثير و بهذه الطريقة تحقق اللغة في الآداب وظيفة خاصة.

والأدب المسرحي جنس من الأجناس الأدبية الكبرى تأكدت أهميته من خلال الممارسة في حياتنا الأدبية الحديثة على مدى يقرب من قرن ونصف قرن من الزمن، وما زالت أهميته تتصاعد خلال الحقبة الأخيرة من هذا القرن بفضل جهود كتاب وشعراء لهم قدراتهم الأدبية المتميزة، غير أن الحديث عن لغة المسرح يطرح سؤالا وجيها؛ ما موقع اللغة المسرحية بين التقليد و التجريب ؟ وبين الفصحى والعامية ؟.

لقد وعى كتاب المسرح منذ البداية حقيقة أن العمل المسرحي ليس مجرد أداة تسلية ومتعة، وأن له بالإضافة إلى ذلك وظيفة مهمة في حياة المجتمع بما يعرض له من مشكلات وقضايا تأخذ بخناق المجتمع وتعيق مسيرة تطوره، ولما كان كذلك كانت قضية اللغة في المسرح من أهم عناصره إجمالا.

تختلف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية، إذ لا تقتصر في المسرح على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات؛ كما أنها وضعت لا لتقرأ سواء أكان الحوار المسرحي شعرا أم نثرا، لأن المسرح يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة

في مقدمتها، و الحوار هو العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات.[8]

فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة، ويمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة ويحيط المعنى في عبارة و« الكلمة في الحوار المسرحي تملك قدرة لفظية مشحونة تفتح آفاقا رحبة واسعة تختلف في استخداماتها الفنية عن القصة أو الرواية»[9] ؛ ذلك أن الوسائل الفنية فيها لا تنحصر في الحوار، بل يمكن أن يَتَدَخَّلَ المؤلف في العرض أو الحديث النفسي دون حوار، ويتضح ذلك من المقارنة التي أجراها الدكتور " إبراهيم الكيلاني" بين فن الرواية والمسرحية فوجد أن كليهما تعتمدان على الكلمة للتعبير، فالكلمة هي عماد الفن لكن هناك اختلاف في الدور و المدلول في كلا النوعين.

و«الكلمة في الرواية لا تخرج عن كونها تؤدي دورا في إطار سرد الحكاية والتسلسل الفكري لتحقيق المعنى أما في المسرحية فإن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنى خاصا تزيده حركات الممثل دلالة ورمزا ... ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز والمد واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، و قذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة و فاعلة و منفعلة »[10]؛ فالكلمة إذن وسيلة الاتصال لأنها تملك قدرة لفظية مشحونة تفتح آفاقا رحبة واسعة و تتصف بالتكثيف و التركيز.

وهذا ما جعل لغة المسرح تمثل اليوم قضية من أهم قضايا الأدب والفن المسرحي على السواء، فقوم يتحمسون للشعر ولا يرضون أن يفقد شيئا مما كان له من ميادين، وبعضهم يبالغ فينادي بقصر المسرح على الشعر ووجوب هجره للنثر، وتكاد تجمع الآراء على أن النثر أنسب للكتابة المسرحية من لغة الشعر، وأرجع كثير من النقاد والدارسين الصعوبات التي حالت دون رواج التأليف المسرحي الشعري العربي إلى ما يأتي[11]:

1- صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وتطويع القافية في تنوعها و تعدد بحورها على مدى فصولها، فقد تَبَيَّنَ أن معظم الناظمين يصيبهم والإعياء في مقاطع عديدة من المسرحية بوجه عام، وفي مراحلها بوجه خاص فتفقد المسرحية تعادلها وتوازن أجزائها.

2- صعوبة المحافظة على النفس الطويل، والمتابعة المتصلة في إطار التوتر النفسي والفعالية الخيالية والوعي الإنشائي مما أدى إلى هبوط مفاجئ في مستوى المسرحية وحدوث فجوات فيها.

3- صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملاءمة بينها في اتساق فني يحول دون طغيان أحدهماعلى الآخر، فليست المسرحية ديوان شعر أو مجموعة يقصد منها إظهار الشاعرية والقدرة على النظم، كما أنها ليست معرضا للمناقشة والإقناع بل هي عمل فني يصور جانبا أو مقطعا من حياة بأداة تعبيرية لها أصولها وأحكامها وأسلوبها.

4- صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطاريها الدرامي والشعري والحيلولة دون تلكؤهما و تنافرهما، فكثير من المسرحيات تتعثر بقيود الوزن والقافية واللغة الشعرية، أو تتحول إلى مجموعة من المقطوعات أو النتف أوالقصائد الدخيلة على المسرحية فتبدو وكأنها أجزاء منعزلة عن مجموع لا علاقة له بتطور أحداث المسرحية وتسلسل الحوار فيها.

5- من المعروف أن الفن المسرحي يقوم على مبدأ " الصراع" بين الأبطال فهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق، وقد وَهِمَ بعض ناظمي المسرحيات الشعرية أن المسرحية تحليل لحيوات الشخصيات أو استعراض لسيرتها أو استخلاص للعبر، وهي نظرة خارجية سطحية لم تنفذ إلى الداخل لتخلق أبطالا يتمتعون بالحركة والانفعالات الإنسانية العميقة.

6- عدم استيعاب مؤلفي المسرح الشعري روح العصر والأحداث التاريخية التي استمدوا منها موضوعاتهم فبقوا في حدود " الحادثة " كما روتها كتب التاريخ فجاءت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة.

7- انصراف الناس عن الشعر الذي يفرض عند سماعه صدى معينا من الثقافة الرفيعة والتذوق الفني في عصر طغت فيه المادية والآلة.

لكن لو وضعنا هذه الأسباب على محك النقد سنجدها تتحدث عن عدم ملاءمة بحور الشعر التقليدية للبناء المسرحي وذلك لما لها من صفات فنية خاصة منها؛ علو النبرة وحدة الإيقاع ورتابة النغم ووحدة القافية، وهي صفات لا تلائم البناء المسرحي، عكس شعر التفعيلة المبني على وحدة التفعيلة الذي حقق الشعر في بعض المسرحيات المنظومة فيه تلاحما مع الحوار المسرحي، وهذا متوقف على مقدرة الشاعر وثقافته وموهبته.

فإذا كان «الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، فإن هذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية ومقتل للمسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المزخرفة »[12] لذلك أدرك شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، لأن المتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب.

وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى وهي خلق الموقف اللغوي الذي يمثل في الواقع شكلا كلاميا « يمتلك خاصية توليد علاقات سيكولوجية المظهر، علاقات ليست مزيفة بقدر ما هي مخترقة ومخدرة من قبل لغة سالفة وهذا الخدر هو الذي يزيل السيكولوجية، فالمحاكاة الساخرة للغة طبقة أوشخصية ما تقتضي البقاء على مسافة ما من هذه اللغة التي لابد في الوقت نفسه من الضلوع في معرفة كافة أسرارها ومكامن أصالتها.

أما حين تكون لغة المحاكاة عمومية دون درجة الكاريكاتور تحيط المسرحية بأكملها بجو خانق من الضغط الذي لا يترك مجالا لفجوات تنفس تخرج منها صرخات أوتعابير جديدة مبتكرة، عندها تصبح العلاقات الإنسانية بعكس ما هي عليه من ديناميكية ظاهرية وراء قوالب جاهزة جامدة سرعان ما تحيد عن خطها وتتزلق في أخطاء كلامية »[13] ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الشاعرية والإيحاء ما في لغة الشعر

الغنائي نفسه، وتزيد عنها بأنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر.

ويكمن هذا التَمَيُّزْ في اللغة المسرحية الشعرية عن غيرها، كون الشاعر له موقفان «موقف بإزاء الكلمة وموقف فيما قبلها، فالشاعر يقف موقفا شاعريا بإزاء الألفاظ وموقفا قبل الألفاظ لكونها ليست عنده رموزا أو علامات فحسب، بل هي كائنات حية فهو يختار الكلمات تبعا لأثرها الموسيقي على الأذن، ينتقيها لا لتعبر عن معناها فحسب ولكن لقوة النغم فيها ولقوة الترنيم الكامنة في ثناياها»[14].

وما دامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة فعليها أن تتصف بصفات كثيرة أهمها؛ أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، وأن تراعي وجود المتفرج بأن تبتعد عن التنميق والزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والإستعارات البعيدة لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها لا لتدل على خبرته وقدرته اللغوية، أي أن تكون كما قال جوليان بيك (Joliane Pike): « إن اللغة الشعرية على المسرح لا تعني استعمال بحور الشعر... بل إن اللغة تعني استخلاص أو إبراز أو عرض الأحداث والكلمات بالحياة، كما أنها عرض أمين يجري دون هوادة وهذا نوع من أنواع الشعر لأنه الحياة نفسها ودون أي زيف »[15] بمعنى أن نشوء الحاجة إلى الشعر في الحوار المسرحي مردها إلى شاعرية الموقف الدرامي، وشاعرية الشخصيات بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال بالموقف وبالشخصية عند الكاتب.

لا نقف كثيرا عند السجال الذي دار حول لغة المسرح هل النثر أصلح لها أم الشعر؟ لأن القضية في هذا الصراع القائم ليست شعرا أو نثرا، وإنما تعود إلى مقدرة الكاتب المسرحي شاعرا كان أو ناثرا على تطويع اللغة المسرحية للبناء المسرحي، وتحقيق خصائص الحوار المسرحي بما يخدم الحدث و الشخصية في آن معا.

ثم إن القضية ليست قضية اختيار أو تفضيل، إذ لا نستطيع أن نلزم الكاتب المسرحي بكتابة المسرحية الشعرية لأن الشعر موهبة تصقلها الثقافة والتدريب والمعرفة، ولا نستطيع أن نلزم الشاعر بكتابة المسرحية لأن الحوار موهبة يصقلها بالتدريب والممارسة والمعرفة أيضا، أضف إلى ذلك أن الدراما الشعرية تتطلب مقدرة

على مستويين؛ مستوى الفن ومستوى الحياة، فالمسرحية الشعرية تتميز بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا إضافة إلى اهتمامه بالمضمون الذي يريد طرحه، وقدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها [16] .

وعليه فإن القضية الأهم التي شغلت المسرحيين، واستغرقت أكثر كتاباتهم عن لغة المسرحية هي قضية الفصحى والعامية، ولعل واقعية المسرح وارتباط اللغة بواقع محدد هو الذي خلق هذا الإشكال لدى الكاتب المسرحي العربي، ومهد السبيل لتلك الازدواجية القائمة في اللغة المسرحية وهي الفصحى والعامية.

وهذه الازدواجية كانت مصدر قلق للكاتب المسرحي والناقد، وعانت العروض المسرحية من اختلاف اللهجات، ليس بين قطر وقطر بل ضمن البلد الواحد فتفاوت اللهجة يؤدي إلى تفاوت استيعاب العمل المسرحي ومن ثم يفقد العنصر الأهم فيه وهو التوصيل.[17] وليست هذه الظاهرة جديدة على المسرح الشعري المعاصر فقط وإنما ظهرت منذ البدايات الأولى للمسرح شعريا كان أم نثريا، بيد أنها استفحلت في المسرح المعاصر وذلك لأن شعراءه عمدوا إلى استخدام اللغة الدارجة منذ مطلع الخمسينيات منتقلين بالمتلقي من مفردات القاموس الرومانسي الحالم إلى قاموس آخر يستقي مادته من لغة الحياة اليومية.

وقد تزعم شعراء الاتجاه الواقعي هذه الدعوة إلى إطلاق حرية الشاعر وإلى ربط لغة قصيدته بلغة الواقع المعيش كما استندوا إلى مبدأ الانسجام بين الشعر والواقع أو كما يسميها صلاح عبد الصبور "الجسارة اللغوية" مؤكدا عدم مساس هذه الجسارة بطبيعة الفن الشعري، ومؤكدا في الوقت ذاته تفجر هذه الكلمات المألوفة وغير الشاعرية في ظن الكثيرين بالدلالات والإيحاء والقدرة على التصوير إذا ما وضعت في مكانها المناسب[18]. وكانت هذه الدعوة إلى اللغة العامية صدى لدعوة ت.س.إليوت(T.S.Eliot) بضرورة استخدام لغة الحياة والابتعاد عن اللغة المجنحة والتي كان لها صدى أفاد منه شعراؤنا المعاصرون ونادوا بأن الشعر لا قاموس له.

فانفتح المجال أمامهم للتجريب اللغوي بعيدا عن المقياس النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بفخامتها وجدتها، واكتسب الشعر المعاصر ثراء لغويا ذلك لأن « اللغة

حتى من حيث هي نظام معرضة كي تعيش لفعل الاختراق والتخريب الدائمين، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضا للتفاهم، التخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها، بل هو حياة اللغة في تطورها»[19].

تخريب اللغة إذن يعني خلق لغة جديدة أمام عجز اللغة أو قصورها عن التعبير، وبخاصة التجارب المعاصرة المعقدة، وهذا التبرير هو الذي حرض على فكرة التفجير اللغوي لأن« اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية غير قادرة على تصوير تجربة الشاعر المعاصر الذي يعيش بحساسية شعرية جديدة، لاتخلو من التوتر والقلق والاضطراب وهو يتطلع إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لايمكن التعبير عنه؛ بحيث أصبح الوجود اللغوي الممكن لايمكن أن يتحقق إلا من خلال تفجير مستمر للغة بالهدم وإعادة الصياغة لتبرز من ثمة عملية التفجير.»[20]

وبهذا تراجعت نظرية اللغة الشاعرة وغير الشاعرة في المسرح العربي وأصبحت صفة تطلق على المفردات في قلب التجربة لا خارجها؛ وأكد الشعراء المعاصرون أن الشاعرية أو الشعرية حالة تلحق بعناصر التجربة كافة بما فيها اللغة، وأن هذه الشاعرية « ليست طبيعة دائمة تتمتع بها بعض المفردات وتخلو منها أخرى، وهذا الموقف ينسجم بالطبع مع الفكر العام للحداثة والذي يرفض النظرة المسبقة للإبداع، ويحرص على الحكم على عناصر التعبير من منطلق حيويتها وثرائها ومن هذا المنظور الأخير تبدو اللغة الدارجة لغة حيوية عندهم.»[21]

غير أن هذه النتيجة ليست معممة على جميع الشعراء المسرحيين المعاصرين فخالد محي الدين البرادعي، وهو واحد من رواد المسرح الشعري العربي المعاصر يرفض النزول بلغة المسرح إلى درجة العامية، وينطلق في ذلك من تأكيد أهمية « اللغة في حياة الأمة وفي تطوير شخصيتها، وإبراز مساهمتها في البنيان الحضاري العام وكذا حضورها النفسي العام في تأكيد الذات وحفظ توازن الأجيال في تحريكها التاريخي من صيانة التراث الحضاري إلى تطويره وزيادته...»[22] فعناية الأمة بتطوير لغتها ينبع من وعي هذه الأمة بدور اللغة في البناء الحضاري كما ينفي الفكرة القائلة بأن اللغة أداة أووسيلة لنقل الأفكار وفقط.

وينطلق البرادعي في موقفه هذا من موقف الأمة والوطن العربي في حاجته الملحة إلى الوحدة، والتي تمهد الطريق إلى القضاء على التشتت والتمزق والتخلف الذي يعانيه الشعب العربي، فتعدد اللهجات المحلية تجعل الأفكار المطروحة والقضايا تصل إلى الجزء لا إلى الكل.

وإذا كانت حجة أولئك الذين يكتبون بالعامية، أن الشعوب العربية تفهمها وأن واقعية المسرح تتطلب ذلك، وأن المسرح أصبح للجمهور لا للنخبة فإن ذلك مرفوض عند البرادعي لأن الجماهير لم تفرض شكلا إبداعيا بل تتريث أمام الإبداع ثم تؤلفه[23].

وقضية التشتت الإقليمي وهاجس الوحدة قضية شغلت الإنسان العربي وأرقته، فراح يطرح الحلول للبحث عن الوطن الذي بات يعيش بالذهن والحلم والذاكرة، ولعل التركيز على لغة المسرح كان أحد الحلول عند البرادعي إذ رأى « الأداء المسرحي باللهجات المحلية الإقليمية خنجرا يغتال أحلام العرب»[24]، فالإبداع الجيد هو الذي يفرض ذاته على الآخرين ولن يتم ذلك إلا عن طريق استخدام اللغة الفصحى لقدرتها على سعة الانتشار أولا ولمواكبة النص المسرحي المقروء للعرض المسرحي المجسد ثانيا، أضف إلى ذلك أن اللغة وسيلة للاتصال والمحلية اللغوية لا تساعد في الأخذ بيد الجمهور ومساعدته للتفكير السليم.

ويجدر بنا أن نذكر أن جامعات أوروبا تدرس الأدب في لغته القديمة حين كانت اللغة في دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفي لغته الحديثة كذلك، ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية في قسم الأدب، أي من الناحية الفنية، وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة في علوم الاجتماع وفي علم الفلكلور المقارن، وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية.

وفي سبيل ذلك ينبغي أن نجاري الجمهور، بل علينا أن نرقى به وننمي إمكاناته، ولا يصح أن نلحظ الرواج المادي في إقبال المتفرجين بل القيمة الفنية للعمل في ذاته، ثم لدى القراء الذين يقومون بقراءته حتى لولم يشهدوه على المسرح، وكل ذلك من أجل رقي المسرحية ذاتها[25].

وهكذا نجد أن الصراع بين اللغة الفصحى واللهجة العامية في المسرح الشعري وكذلك النثري على حد سواء ما زال قائما، ويحمد أن هذا الصراع قد حسم تقريبا في باقي الفنون الأدبية الأخرى لصالح اللغة الفصحى وبقي معلقا في الفن المسرحي بشقيه بل والفنون الدرامية المرشحة للتمثيل في الأفلام أو على الخشبة، والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج و الممثل، فهو ليس نصا مقروءا فحسب بل هو فعل مجسد أيضا.

وما يلفت النظر أن النقاد الذين دعوا إلى كتابة المسرح بالعامية قصروا هذا الفن على الجمهور من عامة الناس، فلم يعد المسرح بذلك نخبويا، وأما الذين ركزوا دعوتهم على استخدام اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية مركزين على الجانب القومي مدركين أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير الفني، بسبب اتساع فنها وقدرتها على التصرف بأساليب التعبير البيانية إذا كانت المسرحية نثرية، وأن «لغة الشعر تعرَّفُ بوصفها خروجا أو انزياحا عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، سواء أكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى أم كان متحررا بدرجات متفاوتة من قواعد العروض»[26] إذا كانت المسرحية شعرية.

فاللغة في النص الدرامي إذن تعتمد على نظام إشارات يختلف عن النظام الذي يستخدمه المتكلم العادي أو حتى الشاعر نفسه في حياته اليومية، و يقوم هذا النظام على مصاحبات وتقابلات غير متوقعة تجمعها وحدة متجانسة تختلف عن الوحدة التي تجمع لغة الكتابة النثرية، وإذا كان الشعر المعاصر يعد خروجا عن قواعد النظام اللغوي المعتاد والأعراف اللغوية في الكتابة النثرية، فإن الشعر في المسرح يَصِحُّ أن يكون خروجا مزدوجا عن هذا النظام من ناحية وعلى الآليات السائدة لإنتاج المعرفة من ناحية ثانية، خاصة وأنه لم يعد ينظر إلى اللغة على أنها ذلك الإطار الخارجي.

وعليه فإن الشاعر المسرحي غير مطالب بالالتزام بلغة معينة فصحى أم عامية، وإنما المطلوب منه الكتابة بلغة درامية والقدرة على تطويرها لخلق حوار درامي أيضا، مما يجعل الشخصيات تعبر عن نفسها بنفسها، فيحقق بذلك فضاء دراميا تتآلف فيه كل العناصر لتعبر عن تجربة ما.

ثانيا–الحوار الدرامي:

كل جديد ينطلق من رفض القديم ومن تمثل للنتائج التي تتمخض عنها تفاعلات المغايرة وعوامل التضاد المتصارعة مع مكونات ما هو قائم، تلك التي تؤدي حتما إلى تغلب طرف أو أطراف متضافرة مع بعضها وتمكنها من تنحية طرف أو أطراف أخرى متنافرة معها، مما يتيح للأطراف التي لها القوة والغلبة أن تظهر في وضعية جديدة صارعت من أجل تحققها، فَتَغيُّرْ التفاعلات الاجتماعية اقتصاديا وثقافيا ونفسيا أدى إلى تغيُّر أفكارها وقيمها وسلوكها وكان من الطبيعي أن تتغير أشكال تعبيرها عن واقعها الجديد.

وقد أدى ذلك كله بالطبع إلى تباين واضح ومغايرة جمالية لا تَخْطَأُها عين المتلقي وأذنه، ومن ثم تغير الأثر الدرامي، مع التأكيد على أن تلك الأطر متوافقة من حيث جمالياتها مع طبيعة المسرح الشعري[27] الذي تتبدى قيمته الدرامية بشكل كامل أثناء التجسيد المسرحي حيث يجب أن يتميز الفعل المسرحي كما الحوار المسرحي بالحيوية و عدم التكلف.

وبخاصة هذا الأخير أي" الحوار الدرامي" الذي يعد أداة المسرحية لأنها تعتمد عليه في أسلوبها إذا ما قورن بالسرد الذي يضيق مجاله فيها، لأن هدفها هو الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة، فالحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، وتكمن أهميته في النقاط الآتية :

1– **التركيز والإيجاز:** يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية، لارتباطه المباشر مع المتلقي ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف، ولهذا وجب «أن يكون الحوار مضغوطا، وعلى الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف في استخدامه »[28] وهذا يتطلب طول التروي واستحضار الذوق والمهارة الفنية.

2 – **الآنية:** تكاد تجمع الآراء على أن الحوار الدرامي من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء المسرحي، لأنه الوسيلة التعبيرية التي يمكن أن يصل عن طريقها المضمون المطروح وإن كانت تسانده في نقل الفكرة بقية العناصر الأخرى.

والحوار يسهم في تحريك الأحداث وامتدادها وفي تحديد الشخصية وتنميتها من خلال علاقتها بالحدث وبالشخصيات المسرحية الأخرى، إضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا ومناقشة الأفكار وتحديد المواقف وهو في ذلك كله يقدم القصة المسرحية حية نابضة بالحركة تدل على اللحظة الآنية[29]، فمهمة الحوار لا أن يروي أحداثا حدثت في الماضي، وإنما يعبر عن الماضي بلغة الحاضر، فهو يصور أشخاصا يعيشون بيننا اللحظة والآن.

3- **الانسجام مع الموقف:** يتوقف اختيار نوع الحوار تبعا لنوع المسرحية؛ لأنه « يسهم في خلق الجو المسرحي أو تقرير المزاج النفسي للشخصية المسرحية لذا لا بد أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية»[30] مما يعطي تحريكا لجو المسرحية بانسياب إيقاعات مختلفة، وقد « يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي »[31] بمعنى لا يظل الحوار على وتيرة أو إيقاع واحد.

4- **الواقعية:** أدرك المسرحيون العرب أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، إذ إنها تعتمد على الحوار المكثف المختصر، الذي هو أخص ما يعتمد عليه الكاتب المسرحي في التعبير عن أمر ما تجري أحداثه في الحياة الواقعية ذلك أن الكاتب المسرحي مقيد بزمن محدد، لذا لا بد له من الاقتصاد في استخدام الكلام والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في الحياة العادية، أو كما يقول لوتفج uduing « إن المأساة الحديثة يجب أن تكون طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل ينبثق من كيان الحياة الواقعية جميعا، فالمسرحية يجب أن تكون فاجعة تستدعيها الأحداث والشخصيات، ويجب أن ينحو تسلسلها وحوارها منحى التحليل، أي ينبغي أن تطور الحدث وتفضي إلينا بالحقائق التمهيدية ».[32]

وكما أن « الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث فهو ملزم أيضا باختيار الحوار »[33] الذي يقوم على الذوق والمهارة الفنية، بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها لنا الكاتب الفنان بعد طول التروي، والمراد بواقعية الحوارالمسرحي هو أن «يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها »[34] فالواقعية في الحوار المسرحي إذن ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية، لأن الفن ليس نقلا آليا للحياة، وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها.

ويرى محمد مندور أن الواقعية تتبع من لسان الحال وليس من لسان المقال فيقول: « المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها للشخصيات، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أُمِّيٌّ بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن كونه فنا، وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء »[35] فالواقعية في الحوار المسرحي لا تعني الواقعية اللفظية وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع.

ومما يلاحظ أن هذه الخصائص التي يؤديها الحوار المسرحي تؤدى في وقت واحد، أي عندما ينطق الشخص بعبارة ما قد يكون في هذه العبارة مجموعة من المهمات، ففيها « إخبار بحادثة وفيها تكوين شخصية وفيها خلق الجو وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها كمثل العبارة الموسيقية التي تنطق محملة بالنغم الذي يُرْوَى ويُلَوَّنْ ويُكَوَّنْ ويثير كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصورا كل هذا في آن »[36].

ولما كان الحوار تواصلا بين الشخصيات وتعبيرا عنها وعن مكنوناتها، فهو الأداة الفارقة أو هو السمة الجامعة المانعة المنظمة لأي عمل مسرحي، خاصة وأنه ليس كلاما تنطق به الشخصيات فحسب بل هو منطقها الفكري ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي، فهو « كلام يحتوي الإنسان كله والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع

كله...وعلى الكاتب الدرامي أن يكتب بفصاحة أي أن عليه أن يحقق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة.»[37].

إذا كانت هذه جماليات الحوار المسرحي عموما، فمما لا شك فيه أن الحوار في المسرح الشعري يختلف عنه في المسرح النثري في بعض السمات والصفات، لأن لغة النثر غير لغة الشعر و لا شك أن الحوار متعلق بطبيعة اللغة وبطبيعة إيقاع هذه اللغة، ولا يستوي ذلك عند أهل الخبرة ولا عند أهل العلم المسرحي، خاصة وأن نشوء الحاجة إلى الشعر في الحوار المسرحي مردها إلى شاعرية الموقف الدرامي وشاعرية الشخصيات بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال، بمعنى أن التعبير الشعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدافع الانفعالي للشخصية.

ولا نستطيع أن نقول « إن المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في الكون ومظاهره ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواره شعرا بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية » [38] ذلك أن المسألة متعلقة بموقف الكاتب المسرحي وكيف يحدد لغة الحوار شعرا أو نثرا حسب ما يستدعيه هذا الموقف.

إن الشعر كما يقول آرثرسايمونز(Arthur Saymonz) « هو دم الحياة الذي يسري...وأن عظمة المسرحية تطالعنا من خلال الشعر بصورة مشروعة »[39] لأن الكاتب الدرامي يعرض كلام الحياة على المسرح عن طريق الشعر ومن هنا تنشأ المتعة الأولى في الحوار الدرامي، متعة الطلاقة التامة ما من أمر وارد إلا ويعبر عنه كل متكلم يقول ما عليه أن يقول، ويقوله بفصاحة بموجب الفصاحة المناسبة للسياق، كأن تكون لبقة وموجزة أو شاعرية ومسترسلة.

وقد يبدو هذا شيئا عاديا ومتوقعا، ولكن في فوضى أمور الدنيا وعجز معظم الناس في مختلف المناسبات نجد أن شيئا من الحوار الجيد هو بحد ذاته مصدر متعة ويأتينا بما يشبه المفاجأة اللذيذة[40]، لأن الشاعر الدرامي يتخلص في المسرح من كل الأسانيد الوصفية والسردية، ويجترح معجزة يثيرها في نفس المتلقي بتحريك الشخوص وانطلاقها بصورة حية ومستقلة فيحقق تكاملا فنيا انطلاقا من الشعور أو الحدث،

وانطلاقا من تبنيه لأسلوب درامي تختفي فيه شخصيته عن لغة الحوار وتظهر في روح الحكاية .

ولما كان « المسرح هو الأسلوب، والتقاليد تعلمنا أن الذي يصنع الأسلوب هو الشاعر لا مصمم المسرح ولا المخرج، فإنه يتوجب على الشاعر الدرامي أن يكتب بفصاحة ويحقق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة »[41] لا في الشخصية الواحدة و إنما على مستوى مسرحياته جميعا، وأن تكون لغة الحوار التي يعتمدها والتي تفرقه عن بقية الفنون الأدبية هي الحوار بالذات كمقابل للمونولوج (الحوار الداخلي) والحوار مع الآخر كمقابل للديالوج (الحوار الخارجي).

فعند الحديث عن إيقاع لغة المونولوج المسرحي، بطبيعته حديث داخلي للنفس في لحظة انفعال عاطفي تكشفه في أزمتها الكامنة وجب على « لغة الحوار الداخلي أن تتخذ من الكلمات ما هو ملائم تماما للموقف وللشخصية وما هو موحي بدوافعها وواش بخلجاتها، ومن التراكيب أومن الأوزان و التفاعلات والبحور والقوافي عندما يكون الحوار الداخلي منظوما »[42].

وكذلك باتخاذ « فنون المجاز والصور الشعرية، ليس بالشكل الزخرفي، ولكن بالشكل الذي يضيف إلى دراميات قولها وفعلها فينميها ويكشفها أو يكثف فعلها، ويؤكد تفاعلاتها في حيز مكاني وزماني»[43]، وكذلك بالصياغة المشتملة على التقديم والتأخير والذكر والحذف، تبعا لطبيعة اللغة الدرامية التي يجب أن تكون لغة سماع في المقام الأول والأخير.

فيشكل النص الدرامي على هذا النحو صورة ميزتها الأساس أنها صورة متنوعة وموزعة وأحيانا تتسم بالتوازي أو التداخل، وجوهرها هو اعتمادها على المجاز اللغوي المتحقق من خلال المفردات التي تكون على حد تعبير تودوروف(Todorov) : « إما متكررة أو متقابلة أو متدرجة»[44].

وكل هذه الترتيبات في صياغة الحوار الداخلي (المونولوج) هي التي تمنح اللغة الموسيقى الخاصة بها، تلك التي تساعد المتلقي على تحمل أحزان الشخصية التي تجدها في عزلة عن الآخرين، وفي انقطاع عن المكان والزمان وفي تفاعل مع أزمتها

في الماضي والحاضر، وفي استشفافها للمستقبل ذلك الذي يسمعه المتلقي بجلاء عندما تتكلم الشخصية.

وعليه فإن التعبير الشعري يرتبط غالبا بالمناجاة أي المونولوج، إلا أن الديالوج لايخلو أيضا من التعبير الشعري وهو« تلاؤم الصورة الشعرية والوزن مع الشخصية بحيث لا يزيد عن كونه تعبير الشخصية المنفعل مع الموقف الذي تعيشه، ولا يزيد عن كونه أحد عناصر التّوَصُّل لدوافع الشخصية ووجدانها في حالة انفعالها المتفاعل مع عناصر الموقف الدرامي من شخوص ودوافع وعلائق متفاعلة في حالة من توافق المتلائمات، وتناسق المتنافرات في وحدة من الموقف الدرامي»[45].

إذا فلابد للتعبير الشعري أن يكون طائعا لمقتضيات المسرح، وذلك بخروجه عن قالب الغنائية الشعرية ولا يتحقق إلا بجملة من العناصر تساعد في توازن الشعر مع الدراما بحيث يكون مطية للموقف الدرامي وللشخصية ولعل أول هذه العناصر أهمية يتمثل في عدم افتقاد التوازن، ويتحقق في التعبير المسرحي المصوغ شعرا بعدم استئثار شخصية واحدة بالحديث وعدم الإطالة أيضا، بمعنى عدم دوران الشخصية حول نفسها في حوارها، ينضاف إلى هذا أن لا يسيطر الشعر على الموقف وإنما يقف عند حد كونه عنصرا من عناصر التوصيل المؤثر في المسرح وكذا قلة الأساليب البلاغية أو الصور وتجنب التكرار الممل، وكل ما يبعد الشعر عن وظيفته الأساسية في المسرح الشعري، مما يجعل الغلبة للصور الشعرية وموسيقى الأوزان والقافية على حساب المواقف الدرامية[46].

ويتأتى له هذا بالبعد عن وحدة البيت التي عرف بها الشعر العربي وبالبعد عن وحدة القصيدة، وتوخي أن يؤدي كل ما تقوله الشخصيات أداء يسعى إلى أن يكون عنصرا ضمن نسيج العمل المسرحي، ويتحقق ذلك من قدرة اللغة الشعرية على الإيحاء أوكما يقول إليوت (T.S.Eliot):«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 العواطف »[47].

وهذا العنصر لا يتحقق عند الشاعر المسرحي دفعة واحدة، ولكنه يتحقق بالخبرة والممارسة والتجربة فتكون أبلغ المواقف الدرامية وأشدها تأثيرا هي أكثرها شعرية بلا شك، ذلك أن عواطف الشخصيات تبلغ فيها حدا من العمق والتوتر والصراع لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة الشعر، وهي لغة قوامها كلمات خاصة ذات جرس خاص وإيقاع موح وصور ذات مغزى عميق.

و تتحقق طواعية التعبير الشعري لمقتضيات المسرح أيضا من تلاؤم الصور الشعرية والوزن مع الشخصية في موقفها الدرامي، الذي يتم عن طريق فهم الكاتب الدقيق لدور المحسنات البديعية في الحوار المسرحي بحيث لا تشكل عنصر تشتيت لفكر القارئ، ولا تعمل على وقف تطور الحدث و لا تؤدي إلى قطع التسلسل الفكري أو إبطاء حركة الحدث، أو غموض المعاني، وإنما تعمل على الربط بين الشخصية والصور التي ترد في أحاديثها بوضع الصور بحيث تناسب الشخصية في حوارها مع غيرها و مع نفسها، بمعنى أن تصبح للصورة وظيفة درامية[48] فلا يتعلق الشيء الجوهري في الجملة أو بيت الشعر بالنحو و تركيب الجمل و البلاغة و المعنى المباشر بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر.

ومن الضروري أن تسهم المحسنات في تكوين الصورة بحيث تكون عنصرا من عناصر تمييز الشخصية عن غيرها، وإذا « اعتبرنا التصوير الفني مرادفا للتعبير المجازي أو الاستعاري، كانت الصورة تعني أي شكل من أشكال التشبيه أو الكتابة أو الاستعارة بأنواعها»[49] ويلتقي كل النقاد الذين تعرضوا للصورة الفنية في الشعر عند هذا المفهوم الأخير.

والحقيقة أن تناولها على هذا الشكل في الدراما الشعرية أمر بالغ الحساسية، إذ أنه يعتمد على أن الشخصية الدرامية لا بد أن تتوفر على صفات خاصة حتى تستطيع أن تخلق هذه الاستعارات أو تتحدث بلغة المجاز التي لا يعرفها في الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر في سائر الفنون الأدبية الأخرى[50]، بحيث تصبح الصورة وسيلة من وسائل التعبير عما يحسه البطل، فتوحي بالحدث وتضفي جوا معينا على المسرحية،

كما تعمل على أن تجيء الصورة الشعرية بيانا لمراحل تطور الشخصية و تقلباتها العاطفية.

وللصورة الفنية في الحوار إلى جانب ما تقدم دوران بارزان من خلال تنوع الصور وتكرارها، ذلك التنوع الذي يضفي حيوية وعمقا على العمل الفني، والتكرار الذي يعمل على توكيد المغزى وربط الأحداث كما يقول روجر بسفيلد (oger Sveild):« إن إيقاع المسرحية يكمن في علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفي كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة هذا الانسجام الغامض المبهم بين كـ« جزء وجزء، وبين كل جزء والكل ذلك الانسجام يعطينا هذا الذي نسميه الحياة».[51]

يسهم الوزن في تحقيق الموسيقى الداخلية للحوار الشعري كما في القصيدة، ويتأتى ذلك بترتيب خاص للكلام؛ غير أنه في المسرح له طبيعة غير التي له في القصيدة لأن« الشعر في المسرح بمثابة دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها من بعيد أما الشعر المسرحي فقد يكون دانتيلا سميكة، دانتيلا من الحبال، سفينة فوق البحر »[52] وهذا أمر تفتقر إليه كثيرا بعض المسرحيات الشعرية العربية، لأن البحور الشعرية العربية تغلب عليها الموسيقية فهي لا تكاد تصلح للحوار.

وبما أن الشخصيات متباينة ومتعارضة تبعا لدوافعها الخاصة وصراعاتها مع نفسها أو مع بعضها البعض وجب أن تتباين اللغة من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر[53]، ولكي يتم ذلك في الحوار المسرحي الشعري لزم أن يتنوع الوزن في المسرحية الواحدة، بل في لغة الشخصية الواحدة مع تنوع مواقفها النفسية ودوافعها أيضا.

ومن الضرورة بمكان مع تَغَيُّرِ الوزن أن يتطابق انقطاع الوزن الذي تغير في لغة الحوار المسرحي الشعري مع امتزاج الوزن التالي في لغة الحوار الشعري نفسها، ولهذا التنوع الوزني ضرورات أولها كسر حدة الاسترسال حتى لا يصبح الشعر نثرا، وكذا انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى وهو يتغير عند اختلاف الأجواء النفسية للشخوص المتحاورين أو عند انتقال المتكلم نفسه من حالة شعورية إلى أخرى.

وهذه حيل يلجأ إليها الشاعر المسرحي كجسر يعبر عليه حواره، وصولا إلى التنويع وكسر الرتابة والملل والملاحظ أن لغة الحوار في الحوار الخارجي ناتجة

عن طبيعة الشخصية وشاعريتها وعن طبيعة الموقف الدرامي والمكان والزمان ومدى انفعال الكاتب نفسه انفعالا موسيقيا لحظة كتابته لأن « المسرح يلتقط اللحظات الصاعدة ...والشعر هو الذي يأتي باللحظات الصاعدة الساخنة »[54].

والضرورة التي توجب على الكاتب المسرحي أن يصوغ الكثير من حوار الشخصية شعرا تقابلها ضرورة أخرى. قد توجب عليه أن يصوغ البعض من حوار الشخصية نفسها أو غيرها نثرا في المسرحية الشعرية ذاتها أو حتى في صياغة شعرية ذات تعبير نثري[55]، فبالنظر في تاريخ المسرح الشعري نجد أن كبار الشعراء المسرحيين أمثال شيكسبير وموليير واندرسون وغيرهم لجأوا إلى صياغة نثرية في مسرحياتهم الشعرية.

خاتمة:

وننتهي مما سبق إلى: أن مهمة الحوار في المسرحية سواء أكان داخليا (مونولوج) أم خارجيا (ديالوج) السير بعقدة المسرحية وتدرجها وتسلسلها وكذا الكشف عن الشخصيات لأن كلمة "دراما" تعني « السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة»[56]، فالحوار المسرحي يجري في خط واضح لا شطط فيه ولا ملل بهدف استجلاء القضايا والأغراض والأفكار التي يراد التعبير عنها في المسرحية من خلال اللغة.

والحوار في النص الدرامي ليس مجرد تعاطي الكلام أو حالة مقابلة بين شخصيتين أو أكثر، إنه قبل كل شيء إحساس بالزمن والمقدرة على التوظيف المناسب له ومن ثم الإحساس بالإيقاع العام، أو كما قال توفيق الحكيم « الحوار يجري على منطق الشعر بتسلسل، بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، فهو يقفز قفزات ويعبر فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النفس الإنسانية »[57]، بمعنى أن الحوار في المسرح الشعري فن خاضع لتصورات متعددة ويختلف عن الحوار في الفنون الأدبية الأخرى، ويتمرد على كل جملة وعبارة ليتصل بالشخصيات ويعكس مواقفها وانفعالاتها ويعبر عن الواقع.

والصياغة اللغوية لحوار النص إنما تبلور درجة وعمق ثقافة المؤلف ثم إن شفافية الحوار وقدرته على التعبير واكتنازه للصورة الدرامية يخضع لا للمعنى المستشف فحسب، بل إلى طبيعة موسيقى الكلمة وحروفها وتأثيرها وقيمتها في خلق الجميل لدى المتلقي وعليه فالحوار يشكل العصب الأساس في النص لأنه الطريق الذي يُعَبِّر من خلاله عن مشاعر وأفكار وتطلعات وأهداف الشخصيات.

الإحالات والهوامش:

1- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2006م ص22.

2- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. كلية الآداب والعلوم الإسلامية: تطوان.2005م.ص372.

3- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. : نظرية المسرح الحديث. تر: يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط2. 1986م. ص47.

4- أحمد شوقي قاسم:المسرح الإسلامي روافده ومناهجه. دار الفكر العربي:الكويت. 1980م.ص392.

5- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي "في ضوء النظرية التداولية". منشورات الاختلاف: الجزائر. ط1. 2003م.ص9.

6- عز الدين إسماعيل: الأدب و قضايا الوطن العربي .سلسلة الألف كتاب.ص5.

7 - المرجع نفسه. ص6 .

8- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر.إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1999م. ص 277.

9- المرجع نفسه. ص277.

10- حورية محمد حمو:حركة النقد المسرحي في سوريا (1967م-1988م) .اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1998م. ص 208.

11- المرجع نفسه .ص 211-212.

12- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل).منشورات اتحاد الكتاب العرب:دمشق.1997م. ص 74-75.

13- رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح. تر: سهى بشور. منشورات وزارة الثقافة: دمشق.1987م.ص86.

14- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية.ص318.
15- كارول روسين: المسرح في طريق مسدود. تر:محمد لطفي نوفل .مطابع المجلس الأعلى للآثار .2000م.ص26.
16-حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي. ص297.
17- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية .ص 215.
18- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص 165- 166.
19- يمنى العيد: في معرفة النص . منشورات دار الآفاق الجديدة . ص32.
20- أمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر"حركة شعر نموذجا". دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر.جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية: قسنطينة.قسم اللغة العربية. 1428هـ/2007م.ص349.
21- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية" دار المطبوعات الجامعية: الإسكندرية 2006م.ص280.
22- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي . منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.1986م.ص241.
23- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص304.
24- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي .ص 242 – 249.
25- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي. دار العودة: بيروت.1975م.ص79.
26- اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة: بيروت. ط1. 1988م.ص8.
27- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري .ص54 – 55.
28- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. القاهرة. ط1. 1996م .ص62.
29- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص279 -280 .
30- المرجع نفسه.ص 281 .
31- عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية " . دار النهضة العربية: بيروت.1978م.ص 34.
32- إريك بنتلي: المسرح الحديث "دراسة في الدراما و مؤلفيها ".تر محمد عزيز رفعت.مر: أحمد رشدي صالح.الدار المصرية للتأليف و الترجمة: القاهرة .ج1.ص 69 -70 .
33- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن . دار النهضة العربية: بيروت.1983م.ص29

34- علي أحمد باكثي:فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية.مكتبة القاهرة. ط3. 1985.ص 75
35- محمد مندور: في الأدب والنقد .دار النهضة :القاهرة.1978م .ص 174 -175.
36- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص285.
37- إريك بنتلي: الحياة في الدراما. تر:جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. ط3. ص79-80
38- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص113 -114.
39- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث .ص338.
40- إريك بنتلي: الحياة في الدراما.ص 79.
41- المرجع نفسه.ص 81.
42- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .ص115.
43- المرجع نفسه.ص115.
44- تزفتان تودوروف: الشعرية.تر: شكري المبخوت .دار توبقال للنشر: المغرب.1987م.ص 39.
45- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .ص116 -145.
46- المرجع نفسه.ص 146.
47- محمد عناني: دراسات في الشعر والمسرح. مكتبة غريب: الفجالة. ص30.
48- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 152.
49- محمد عناني: دراسات في الشعر والمسرح .ص31.
50- المرجع نفسه.ص31.
51- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 153.
52- المرجع نفسه.ص 154.
53- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.ص .154.
54- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر"ديوان صلاح عبد الصبور".دار العودة: بيروت .1977م .مج3. ص216-217.
55- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 161.
56- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية .ص207-208.
57- محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العلوم العربية: بيروت. ط1. 1990م .ص285-286.