مقدمة

ما تزال للحوار المسرحى أهميته فى البناء الدرامى ، لم تزلزل مكانته تلك المحاولات المتنوعة التى تمت على أيدى كتاب المذاهب المسرحية المتعددة .

إن الجملة المسرحية التى ترددت أصداؤها فى جنبات المسرح المصرى القديم ، والمسرح الإغريقى ، وما تزال ، تواصل تبديد الصمت عبر السنين ، هذه الجملة الحوارية تمتد باتصالها بجوانب البناء المسرحى صادرة من الشخص الناطق بها لا من مؤلفها .

ويجمع المؤلفون على ضرورة النأى بأنفسهم عن مجرى الحوار ، وتجدر الإشارة — هنا — إلى آراء لطائفة[١] منهم حول الحوار فى صلته بالشخوص ، وبالمؤلف ، وفى صلته بإمكانات العرض المسرحى وعناصره المتعددة بين الإخراج والإضاءة والتمثيل وغيرها ، وفى صلته بالبناء — يرفضون فيها التحدث من خلال الشخوص ، فيدين رشاد رشدى « من يتحدث شخوصه بلسانه » ، ويعلن نعمان عاشور أن « لا شأن لى بشخوصى إطلاقا ، وأنها لاتنطق بلسانى أو تعبر عن فكرى » ، ويرى يوسف إدريس أن « براعة الكاتب تتبدى فى قدرته على أن يبعد الشخصية عن نفسه » والشخصيات عند ألفريد فرج « تتحدث عن نفسها » والمتكلم عند الحكيم هو « الممثّل والملقن » . ترى هل يصح — بعد هذا — أن نتصور إلغاء الحوار المسرحى ؟ — إن من الصيحات ما أقام السدود فى وجه الحوار ، فلقد أصدر « إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig » سنة ١٩٠٥ كتيبًا اعتبر فيه الحوار عنصرًا لا أهمية له ، فإذا وجدت الفكرة عرضت بأى صيغة بلا حوار ، أى بواسطة : الحركة والمنظر والصوت[٢] ، أى الاهتمام بشاعرية المشاهد وليس بالحوار ، وقد ووجه هذا الرأى بجملة من الاعتراضات مجملها أنه لا غنى عن الألفاظ ، وأن الفنون التعبيرية الأخرى — بدون ألفاظ — تعطى « انطباعًا » فقط لا « تحديدًا » ، وهناك فرق بين الانطباع الذى يختلف من شخص إلى آخر ، والتحديد الدقيق[٣] ، كما اهتم الملحميون فى سعيهم « للتغريب » بحركات اليد ، وباستخدام الموسيقى بشكل يميزها عن بقية الحدث [٤] ، وعند « بريخت » (١٨٩٨ — ١٩٥٦) نجد الاعتماد على المخرج أكثر من الاعتماد على ما تنطق الشخصيات من حوار ، بالإفادة من وسائل الإخراج المستمدة من فن آخر هو السينما ، حيث تدور الجدران وتتحرك ،

وتظهر سحب ملونة وتختفى ، وتبدو لوحات سينمائية ، ويكون دور الممثل كالجوقة ، ونادى « أرتو » – من كتاب العبث – بما أسماه « ثالوث الإخراج » جامعًا بين النص وطريقة إخراجه دون نظر إلى الصورة التى كتب بها النص ، على نحو يجعل النظارة – وهم يحيطون بالمسرح فى شكل دائرة – جزءًا من التمثيل بما فى ذلك من حيل : الموسيقى والأصباغ والأقنعة والحركات التوقيعية [٥] .

وهكذا نجد أنه بقدر ما كان « موطن صدور الحوار » يمثل وجها من وجوه مشاكله ، فإن هناك جانبا آخر من مشاكل الحوار يبدو فى النظرة إليه على أنه عنصر من عناصر مما يتصل بالعرض المسرحى من إخراج ، وأداء ، وحركة ، وغناء ، وأضواء ، ومكان ، وزمان ، مما يسمى (المسرح الشامل) . وعلى هذا تتعدد وجهات نظر أهل المسرح ، ففى الوقت الذى يرى فيه رشاد رشدى [٦] « ألا يركز على الحوار وحده » بل يركز – أيضًا – على المكان ، يوجه يوسف إدريس اهتمامه إلى كل اتجاه لا إلى الحوار فحسب ، بينما لا يهتم نعمان عاشور بإمكانات العرض ، ويرى أن المسرح عنده « كلمة وممثل ، والكلمة يمثلها النص ، والممثل هو قوام العرض ، والموصل الفعلى للكلمة » ، ولهذا يذكر فى موطن آخر أهمية النص قبل الإخراج ووسائل العرض من خلال تجربته الشخصية .

وربما كان لنا أن نضع فى الاعتبار ما يوحى به سؤال طرحه « إريك بنتلى » فى كتابه (الحياة فى الدراما) [٧] :

– « هل تتم المسرحية دون تمثيل ؟ » .

إذ يكون فى الذهن ما يضيفه الممثل : بأدائه المتميز ، إلى الحوار من إضافات واضحة تتوقف على طريقته فى التعبير ، وفهمه للنص ، واستيعابه للموقف ، لكن هذا الاعتبار لا يتيح لنا أن نجعل الحوار فى منزلة تسمو إليها فنون أخرى متعاونة فى العرض المسرحى ، كما لا يجعلنا على اتفاق مع من يذهبون إلى إلغاء دور الحوار كلية فى المسرحية (!!) .

إذ يرى « كير إيلام » . فى كتاب (سيميولوجيا المسرح والدراما)[٨] أن الحوار أو النص المسرحى لا يقوم بمعزل عن تقديمه على خشبة المسرح ، وهو لا ينظر للحوار على أنه « وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحى » بل يرى أنه نسخة لغوية تؤدى إلى تحقيق الكفاءة المسرحية ، وهو بذلك يعارض من يرون أن الأولوية للنص المكتوب ، وتحديد هذا النص – مسبقًا – بناء الحركة المسرحية ، وهديه إلى العناصر المسرحية

الأخرى ، ولهذا يقدم المؤلف فكرة استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) للربط بين العناصر المسرحية والنص المكتوب ، ذلك أن السيميولوجيين يرون الحوار وحده ضعيفًا ، ويهتمون بالأداء المسرحى . بينما يهتم النقاد بتحليل النص المسرحى المكتوب فى ضوء القواعد والأسس الدرامية ، أما استخدام المنهج السيميولوجى فإنه يربط بين هذا كله فى مزيج كلى من النص والعناصر الأخرى سماه المؤلف « منبع المعلومات » Source of information ليجتمع فى شفرات أو سنن Codes واحدة ، ويضرب لذلك مثلا بالمتفرج الذى قرأ النصّ لكنه يذهب المسرح ليرى النص ممسرحًا ليحقق مزيدًا من الحس الجمالى ، أو الإدراك الجمالى المتميز . على أن هذا لا يمنع من وجود جانب آخر للمسرحية يتمثل فى الرؤية القرائية ، أى استيعاب المسرحية عن طريق القراءة [٩] – مع إيماننا أن المسرحية كتبت لتمثل [١٠] – وهنا يجد قارئ المسرحية متعته الفنية .

وفى بعض الأحيان يتراجع النص أمام الإخراج مما جعل ، « صمويل بيكيت » يطلق على إحدى مسرحياته اسم (فصل بلا كلمات) ، وهناك من فصل النص عن العرض مع إبقاء العلاقة بينهما ويرى فى العرض تعبيرًا عن النص الأدبى أو ترجمة له أو نقله بأمانة ، وهناك من يرفض النص رفضًا جذريًا ويجعله عنصرًا من عناصر[١١] مع مراعاة المكان والزمان والحركة ، ولهذا درسو النص المسرحى :

١ – بوصفه مجموعات دالة تشتمل ضمنا على عناصر العرض .

٢ – دراسة العرض المسرحى على أنه مجموعة دالة أخرى يكون النص فيها بشكله السمعى والصوتى عنصرًا تتفاوت أهميته حسب نوع العرض .

على أنه لا يمكن إغفال لغة أخرى غير لغة الحوار نستعير لها تسمية (اللغة الصامتة)[١٢] فى مواجهة لغتين : منطوقة وسيلتها الصوت ، ومكتوبة وسيلتها الحروف ، حيث تقوم هذه اللغة الصامتة على الإشارة والحركة باليد ، والرأس ، والعين ، والأنف .. ألخ ، وهى لغة تتفق مع ما يؤديه فن التمثيل الإيمائى الصامت Pantomime المعتمد على الحركات الجسدية للممثلين دون حوار كلامى ، وما يعرف بالتومئة Telegraph من إشارة وإيماءة ، كذلك ما يتصل بتعدد مصدر الإشارة Cue من حركة يدوية أو جرس أو إضاءة ملونة موجهة للممثل ، والمؤثرات الصوتية . Sound Effects والمؤثرات المسرحية .

* * *

لقد استخدم الأقدمون – فى أدبنا – الحوار حسب ما تقتضيه المواقف الجزئية ،

لهدف تربوى ، أو تعليمى ، أو لغوى ، أو جدلى ، ولم يوظف هذا الحوار توظيفا عضويا متكاملا إلا فى الصورة المسرحية المعاصرة ، ومن هنا تبدو أهمية عنصر الحوار باعتباره الأداة الأولى للفن المسرحى .

إن رصد بنائيـّة الحوار فى المسرح العربى المعاصر أمر بالغ الصعوبة ، بما يقتضيه من قراءة كم من النتاج المسرحى الضخم خلال عقود متتابعة من السنين ، تداخلت فيها اتجاهات ومذاهب بقدر ما تتابعت وتسلسلت . بل إنها تناقضت بقدر ماتكاملت ، وهكذا مالبث البحث أن انتقل من ركام المسرحيات إلى حشد آخر من الدراسات المسرحية ، وفى الشاطئين تزدحم الرؤى وتتشابك ، ويكثر – من ثم – العصاء الأدبى ويتنامى ، وهكذا يجوز لنا أن نزعم أننا رجعنا إلى عدد ضخم من المسرحيات ، والدراسات المسرحية فى التعرف على تطور لغة الحوار بارتباطه بالموضوع ومصدر استيحائه ، والإطار النفسى ، والشخصية ، والبناء ، وما يتصل بذلك من جوانب العمل المسرحى .

وعلى ذكر المصادر والمراجع ينبغى أن أذكر أن البحث مدين للأعمال المسرحية المدروسة من خلال محاورتها واستنطاقها ، ثم هو مدين – بالدرجة نفسها – لما سبقنى من جهود النقاد .

ونظرا لطول المرحلة المدروسة ، وكثرة عدد كتابها ومسرحياتها – وبخاصة فى مجال النثر – فقد آثرنا الوقوف عند آثار لأعلام ، فكان شوقى علم المسرحية الشعرية الباكرة ، وكان الحكيم علم المسرحية النثرية الناضجة ، ثم كان لكل جيل أعلامه على سبيل المثال لا الحصر حتى سنوات إعداد هذا البحث .

ولقد مضى البحث فى قسمين لكل منهما خصائصه وسماته ، أولهما : المسرحية الشعرية ، وثانيهما المسرحية النثرية . وفى القسمين يمضى التطور من شاطئ المؤصلين إلى شاطىء المجددين .

وفى القسم الأول كان لنا أن نتعرف على النص المسرحى لنقف على لغته الشعرية ، وفارق ما بينها وبين النضم انطلاقًا من شوقى فعزيز أباظة حتى باكثير ، والشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، ومن تبعهم ، وذلك فى فصل (المسرح ولغة الشعر) .

كما كان لنا أن نتعرف على ركن من أركان الحوار ، وهو التعبير بالصورة فى الإسهام فى البناء لنقف على فارق ما بين اللغة المباشرة واللغة المصورة ، والحوار الدرامى وغير

الدرامى ، ثم نقف على سيطرة القصيدة على حس الكاتب المسرحى ، وإسباغ روح الغنائية على بعض جوانب مسرحيته تعارضا مع الروح الدرامية ، ثم نقف على الأبنية الموسيقية للحوار فى دراسة عروضية للحوار الشعرى : التقليدى والجديد (التفعيلة) .

ثم نتناول أبنية الحوار وأنماطه من تكرار ، واستيحاء ، وإحياء للفصحى فى تفصيح العامية ، وذلك فى خمسة فصول .

* * *

أمام القسم الثانى فقد مضى فى الطريق نفسه مع مراعاة جانب الحوار النثرى ، فدرسنا فى هذا الحوار شاعريته ، ثم الصورة الأدبية ، ثم كان لنا أن نعرض لقضية من قضايا المسرحية النثرية ، وهى ما اصطلح على تسميته (باللغة الثالثة أو المتوسطة) ، ونتناول قضية من قضايا المسرح وهى لغة الحوار بين المعقول واللا معقول ، ثم نتناول أبنية الحوار النثرى وأنماطه ، حيث التكرار ، واستيحاء التراث ، واستخدام منهجى الفصحى والعامية أو الموازنة بينهما ، وتكييف الصوت والكلمة تكييفا لغويا يتلاءم مع الشخصية والحدث ، ثم ما طرأ على أنماط الحوار من حوار منفرد ، أو متداخل ، أو تزاوج بين الرواية والمسرحية فيما عرف بالمسرواية فى (بنك القلق) عند الحكيم ، وذلك فى خمسة فصول أيضًا .

وفيما يتصل بعمليات التوزيع الإشارى بين الحواس المختلفة ، والتى تتصل بالمسرح ، يرى « جاكوبسون » أن أكثر الأنظمة الإشارية اجتماعية وأهمية هى ما ينبنى على المسموع والمنظور مع اختلاف كل منهما عن الآخر ، إذ يستخدم السمعُ الزمانَ ، ويستخدم البصُر المكان ، وبذلك تكون الإشارات السمعية الزمانية رمزية ، وتكون الإشارات البصرية المكانية متصلة بالرسم والنحت وفن العمارة [١٣] .

ولذلك فإن الدراسة السيميولوجية للمسرح تكشف عن لغات عديدة غير لفظية .

وفى هذا الصدد سنجد فارقًا بين الرواية والمسرحية ؛ فالرواية فى مجملها تؤدَّى فى مظهر فردى سواء على مستوى المؤلف أو القارئ واللغة فيها مباشرة للقارئ .

أما المسرحية فتؤدَّى فى مظهر جماعى فى الأداء المسرحى ، وفى تلقىِّ الأداء المسرحى ، واللغة فيها وسيط يترجم إلى فعل وحركة مصحوبين بإيقاعات ، ومؤثرات موسيقية ، وحركية ، وتعبيرية ولونية ، ولذلك يترجم التمثيل الكلمة إلى فعل ، حتى تكاد تكون لغة المسرحية هى مجموع ما سبق ، ولذلك يكون التوصيل اللغوى فى المسرحية جماعيا[١٤] .

وقد استطاع المسرح العربى أن يجذب أنظار المؤلفين بقدر استطاعته جذب أنظار النظارة ، فنشط التأليف المسرحى فى الوطن العربى فى البيئات العريقة فى المسرح والناشئة على حدٍ سواء ، فهذا أحمد زياد محبك يكتب (حركة التأليف المسرحى[١٥] فى سوريا) ٤٥ – ١٩٦٧ مقدما إحصاء بمؤلفى المسرح فى تلك المرحلة ، وهو إحصاء ينبئ عن نهضة مسرحية[١٦] .

وقد انطلق عبد الإله عبد القادر من خبرته بالمسرح ، فعرّف بالمسرح الناشئ فى الإمارات فى كتابيه :

المسرح فى الإمارات – رؤيا نقدية[١٧] ، وتاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات العربية المتحدة ١٩٦٠ – ١٩٨٦ – مدخل توثيقى[١٨] .

وفى الكتاب الأول يعرفنا بهذا المسرح وبما عُرض من مسرحيات منها على سبيل المثال :

هالشكل يازعفران تأليف عبد الرحمن المناعى ، والمحاكمة لخليفة العريفى ، وسر الكنز لظاعن جمعة ، ومأساة أبى الفضل لخليفه العريفى وغيرها ، مما عرض على مسارح الإمارات بالعامية .

وفى الكتاب الثانى يحدثنا عمن مارسوا الكتابة المسرحية والإعداد لها (ص ٣٩) ، والمسرح المدرسى (ص ٤٧) ، والفرق المسرحية (ص ٥٥) ، والرعيل الأول للحركة المسرحية فى الإمارات (ص ٢٠٥) ، ويرصد جدولاً بالمسرحيات التى عرضت فى دولة الإمارات (ص ٢٢٧) وملحقًا بتعريف ببعض الأسماء الواردة بالكتاب (ص ٢٦٣) .

* * *

إن الحوار المسرحى أداة لغوية درامية معا تعاقبت عليها السنون ، وهى ، من بعد ، متطورة تتعدد تجاربها وصورها اجتهادًا من الكاتبين فى الاتجاه إلى التجديد بشكل أتاح للغة الحوار أن تسلك طرقا شتى . وكل طريق منها يسهم – بلا جدال – فى حل مشكلة لغة الحوار ، إذا جاز أن نعتبرها مشكلة على نحو ما سنرى فى الفصول القادمة .

والله الموفق ... ...

هوامش المقدمة

(١) فصول – ١٩٨٢ ص ٢١٠ وما بعدها وأصدرت مجلة عالم الفكر عددًا خاصًا عن المسرح .

(٢) Eric Bentley : The Theory of Modern Stage (Benguin Books), 1982 113 - 137.

وانظر مجلة عالم الفكر – الدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى – يونيو ١٩٨٤ ص ١١٩ وما بعدها .

(٣) انظر الدكتور لطفى عبد الوهاب – المرجع السابق ص ١٢٢ .

(٤) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمى ، عالم المعرفة ، بيروت ، ص ١٣٤ ، ٢٠٢ .

(٥) جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة الدكتور عبد المنعم إسماعيل ، مدبولى ، القاهرة د . ت ص ٤٤ .

(٦) فصول يونيو ١٩٨٢ ص ٢١٠ وما بعدها ، ويوسف إدريس ، نحو مسرح عربى ، دار الوطن العربى ، بيروت ١٩٧٤ – تذييل المسرحيات ص ٤٦٧ – ٤٩٥ ، وهى سلسلة مقالات كتبها من قبل فى الكاتب من يناير ١٩٦٤ حتى مارس . ونعمان عاشور ، خالق النص وصاحب العرض ، فصول يونيو ١٩٨٢ ص ٥٣ وما بعدها .

(٧) ترجمة كتابه (The Life of the Drama) الذى صدر بالإنجليزية سنة ١٩٦٤ ، وترجمه إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا سنة ١٩٦٨ ، العصرية ، صيدا ، بيروت – فصل الحوار (ص ٧٩ – ١٠٩) .

(٨) فصول – يونيو ١٩٨٢ ص ٢٤٦ وما بعدها .

(٩) عن المسرح المقروء ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى ، دار الفكر العربى ، الألف كتاب (٤١٢) ص ٢٤ .

(١٠) تعنى كلمة Drama فى اليونانية : الشىء المؤدى ، لا المكتوب أو المسموع كما أن كلمة Theatron– أصل الاشتقاق – تعنى مكان المشاهدين ، ثم صارت تعنى : المشاهدين ، ثم العرض المسرحى ، والمقطع الأولى منها Thea يعنى المشاهدة أو المشهد أو المنظر ثم تطورت إلى المقعد .

(١١) انظر : الدكتورة سامية أحمد أسعد – التقدم المسرحى والعلوم الإنسانية فصول ديسمبر ١٩٨٣ ص ١٥٦ ، ومقالها سيميولوجيا المسرح – فصول أبريل ١٩٨١ ص ٦٧ وما بعدها .

(١٢) نعتمد – فى هذه الجزئية – على الدكتور إسحق موسى الحسينى فى مقال (اللغة الصامتة) –

مجلة مجمع اللغة العربية مايو ١٩٨٠ ص ٢٣ ، وما يعدها ، وإشاراته لأمثلتها فى التراث العربى ، وفى كتاب :

.The Picture Speech for all Nations in Every County London 1947

(١٣) تونس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، ت مجيد الماشطة ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، وكير إيلام ، العلامات فى المسرح ، ت سزا قاسم ، القاهرة ١٩٨٦ .

(١٤) صلاح فضل ، لغة الدراما ودرامية اللغة ، شؤون أدبية ، الشارقة ع ١٥ س ٤ ص ٥٧ وما بعدها .

(١٥) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢

(١٦) نفسه ص ٤٠٩

(١٧) دبى ، ط ١ ١٩٨٥ .

(١٨) دار الفارابى ، اتحاد الكتاب ، الشارقة ١٩٨٧ .