تجلّيات اللّغة المسرحيّة على النصّ والعرض

د. عبد العزيز بوشلالق

جامعة ـ المسيلة.

الملخّص:

إن اللّغة المسرحية ذات جماليات، لا كلام الشارع الذي لا يجلب إلا الإضحاك ولا هي لغة قواميس، بل هي لغة مهذبة بعيدة عن اللغط والثرثرة والقذف لأن للخشبة قدسيتها تقابل جمهوراً له كرامته وله حساسيته، وتبقى مسألة اللغة في النّص ذات خصوصية متميّزة عن بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب ،وبلاغته تبعًا لطبيعة المتلقّي والمستويات اللغويّة والاجتماعيّة التّي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع هذا المتلقّي، وتبعًا لقدرة الحوار المسرحي على صياغة الأفكار وإيصالها، ولا يتحقّق وجود الإبداع في المسرح إلاّ عن طريق لغته، ممّا يجعل الكاتب المسرحي مقيّدا في استخداماته اللّغويّة، لأنّه يعتني بها أيّما اعتناء فيختار نصوصها وجملها المسرحيّة وطابعها الصّوتي وموسيقاها الخاصّة والحدود التي تحكمها طولا وقصرا، وبذلك فهو مقيّد بشروط في كيفيّة صيّاغة جمله الحواريّة، كما يكون المتلقّي في المسرح قارئا ومشاهدا معا، لذلك فهو يسمع النصّ ويقوم برسم شخصيّاته، كما أنّه يرى الأفعال التي يقوم بها الممثّلون، يضاف إليها ما يحيط بالمسرحيّة من ديكور وإضاءة وسينوغرافيا، ولكي يصل النصّ كاملا إلى المتلقّي على اللّغة إيصال معانيه بكلّ ما فيها من عواطف، ظاهرة وخفيّة بأسلوب فيه من الإيجاز والمباشرة والتّكثيف، ليربط الذّهن بما يشاهده المتفرّج، ويبقى مع الموضوع لحظة تأدية الأدوار وسير الأحداث من قبل الشخصيّات.

Résumé

La langue théâtrale est une langue polis loin de choses insignifiants parce que la scène est sacrée s'adresse à un public qui a sa dignité et ses sentiments, et on arrive pas à dompter dans le théâtre qu'avec la langue qui rend l'écrivain théâtral enchainé dans l'utilisation langagière parce qu'il s'occupe et choisit ses textes ,sa musique particulière et ses frontière, il est enchainé par des conditions, de phrase de dialogue, comme le récepteur devient lecteur et spectateur, il désigne les personnalités ainsi il voit les actes, des actions on a plus ce qui entoure le décor pour arriver à un parfait texte a récepteur, la langue doit transmettre ses sens avec toutes ses

émotions implicite ou explicite avec un style bref et direct qui enchaine l'esprit de ce qui est vu par le spectateur et ce sujet reste durant le rôle et les évènements par les personnalités.

تمهيد:

تختلف اللّغة المسرحيّة عن اللّغة في الأجناس الأدبيّة الأخرى لأنّها تبسط ظلالها على عنصرين هامّين، هما النصّ والعرض، وتتداخل هذه الثّنائيّة في مرحلة انتقاليّة من خلال تحويل النصّ الثّابت إلى عنصر متغيّر المعالم في مدلولات اللّغة المختلفة، بين الكاتب والممثّل والقارئ والمشاهد، وتتداخل الوظائف في إطار فنّي جميل، ما يعطي للّغة تجلّيات تظهر في نوع الشّخصيّة ومستوى اللّغة عامّية أو فصحى، وارتباط ذلك بالهدف العامّ الّذي يرسمه الكاتب، وهو مجال هذا البحث.

لقد عبّر الإنسان بطرق كثيرة ومختلفة، منها ما هو طبيعيّ يبرز الانفعالات، ويظهر في الحواس الإدراكيّة التي تصاحب اللّذة والألم، فيحدث البكاء والضّحك، وتظهر على أسارير الوجه وحواسه تغيّرات غير إراديّة، وتعبّر عن طبيعة وجدانيّة، لإظهار مختلف الانفعالات المصاحبة، ومنها ما هو إرادي يتحكّم فيه الإنسان في التّعبير عن المعاني والمقاصد التي يودّ إبلاغها لغيره من النّاس، كما ترتبط بالحواس التي لها علاقة بالكلام أو السّكوت عنه.

لذلك عدّت ظاهرة إنسانيّة تميّز الإنسان عن الحيوان، لأنّها وليدة الفكر ووعاؤه، ولقاح العقل ومنتوجه، اختصّ بها الإنسان دون الحيوان في علاقة تكامليّة، بعقله المنتج للفكر، وعواطفه المنتجة للإحساس، لتتشكّل وتتداخل بينهما في منتوج لغويّ بديع، يعتمد في تواصله مع غيره بطرق الكلام المختلفة، للتّعبير عن ارتباطاته بهم، ولإظهار ما بداخله، والتّعبير عن دواخلهم ونفسيّاتهم، بمساعدة اللّغة كظاهرة اجتماعيّة؛ ويرجع الفضل في ذلك إلى ((المجتمع نفسه، وإلى الحياة الاجتماعيّة، فلولا اجتماع الأفراد بعضهم مع بعض وحاجتهم إلى التّعاون والتّفاهم وتبادل الأفكار والتّعبير عمّا يجول بالخواطر من معان ومدركات، ما وجدت لغة ولا تعبير إرادي)) [1] ، ومن هذا المنطلق نشأ استخدام فنّ الكلام في المجال الأدبي، وتفرّع إلى أجناس أدبيّة لها خصائصها التي تميّزها عن بعضها البعض وفق درجة التّعبير وفنّياته.

وظيفة اللّغة:

يظهر أثر اللّغة في وظيفتين يؤدّيهما الإنسان بواسطة التّعبير عن مكنونات نفسه، الأولى تواصليّة في التّعبير والكلام والنّطق بالأصوات، والثّانيّة اجتماعيّة نفسيّة، تتّصل بالعالم الخارجي والدّاخلي فيما يختلج بداخله من مشاعر، تُظهر ذاته وتتركه يتواصل مع غيره في المنتوج الكلامي واللّهجات القائمة، لما لها من أهميّة كبيرة لدى العامّة والخاصّة، لذلك عُدّت من الأمور المقدّسة عند الشّعوب القديمة والعرب بخاصّة.

إنّها من أكثر الوسائل انتشارا للتّفاهم بين النّاس، والتّعبير عن أحوالهم، وتبادل الأفكار فيما بينهم، أو مع المجتمعات الأخرى، وبها تتحدّد جميع العلاقات الإنسانيّة. ومثلما ترتبط بالمسرح ترتبط بغيره من الأجناس الأدبية لما لها من تأثير شديد على النّفس كرمز لإنسانيّة الإنسان وتميّزه عن الحيوان في التّعبير عن العقل والإحساس معا، ونقل الحياة اليوميّة بمختلف تجليّات الزّمن في ارتباطاته المختلفة.

تتجلّى اللّغة المسرحيّة من منظورين أساسيّين هما النصّ والعرض، فمن النصّ يأخذ المتلقّي أفكارها ومعانيها، ممّا يوحي به الكاتب، ويجسّده الحوار، ومن العرض تتداخل المستويات الأدائيّة فيما يرتبط بالممثّل والخشبة، فيكون المتلقّي بين معطيات كثيرة ودلالات شتّى، تتشكّل منها هذه اللّغة. لذلك تختلف لغة المسرح عن لغة الفنون الأخرى لأنّها مكثّفة ومتعدّدة، تأخذ أسلوبها الأوّل وطريقها الأساس من الألفاظ التي يتشكّل منها الحوار، ثمّ ترتبط بأنواع اللّغة الأخرى. وعلى الرّغم من الاختلاف الحاصل بين اللغة المستخدمة في الكتابة وبين المستخدمة في التّخاطب فإنّ ((مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أم جملًا مسألة جوهريّة، فلكل لفظة لون عاطفي وحتّى الألفاظ التي تعبّر عن معاني عقلية لابد من أن نعطيها شيئًا من حرارة العقل)) 2، وبذلك يتمّ التّأثير في القارئ ليتفاعل مع الموقف، وينتج بعدا جديدا له، فيما تعطيه الرّسالة التي تحملها اللّغة، حيث تتعدّد طرقها ومعانيها بين النصّ والعرض من جهة، وبين الكاتب والمتلقّي من جهة ثانية.

إنّ المسرح هو فنّ المفارقة في إنتاج النصّ الأدبي، وتحويله إلى عرض ملموس في آن واحد، لكون النصّ موجودا داخل العرض في شكله الصّوتي، ووجوده مزدوج، فهو يسبق العرض، ثمّ يصاحبه فيما بعد، أي أنّه قابل لإعادة الإنتاج والصيّاغة والتّجديد في ديمومة واستمراريّة حسب مقتضى الحال ومتطلّبات الواقع الجديد. فما يقدّمه العرض المسرحي متجدّد، فرض نفسه من خلال ما يستحضره الممثّل من مواقف، وما تكون عليه حال المتلقّي الفكريّة والنّفسيّة، ويكون الخلود للنصّ ـ من النّاحيّة الواقعيّة ـ لأنّه ثابت على الورق ولا تتغيّر لغته أو جمله الحواريّة، بينما تتغيّر لغة العرض حسب أدوات العارضين وأمزجة المتلقّين.

للمسرح مكانة متميّزة، فهو أكثر من أيّ فنّ آخر ممارسة اجتماعيّة من خلال ثنائيّة النصّ والعرض، ومن خلال المشاركة التي لا يظهر معناها إلاّ في مشاركة العارض أو الممثّل الجسديّة والنفسيّة، ومشاركة الجمهور فيما تعرضه أدوات النصّ من لغة وحوار وأدوات العرض من إضاءة وديكور وحركة، ليحدث الانسجام بينها وينتقل من التّعبير الفضفاض إلى التّعبير العقلاني، في لغة كثيفة لها دلالات ورموز، وتوحي باستنباطات يستخلصها القارئ أو المشاهد كفاعل ومنتج في العمليّة المسرحيّة برمّتها.

وبالتالي تكون لغة المسرحيّة مملوءة بالشحنات العاطفيّة والفكريّة أكثر من لغة الحياة اليوميّة، توحي بالواقع كأنّها صورة محكيّة عنه، لكنّها أكثر مثاليّة منه وقادرة على تطوير الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى بواسطة الشخصيّة في تناسب مركز، يكون أمام رموز يقوم بحلّها أو فكّ طلاسمها لكثافة الخطاب المسرحي. لذا نظر النقّاد إلى لغة المسرح من منظورين أو بعدين، الأوّل يتعلّق بالمنطوق والثّاني بالمشاهَد أو المرئي أو ما تعلّق بالعرض، وكلّ ذلك خاضع للسيّاق الذي يصنعه من زمان ومكان وأحداث وطبائع وشخصيّات.

إنّ الابتعاد عن السّردية والكلام الفضفاض الذي يذهب بالخيال بعيدا ويفصل القارئ أو المشاهد عن الواقع هو الذي يجعل لغة المسرح موحية بالواقع، وتحمل أفكارا موضوعيّة لأنّها مباشرة في العرض وآنيّة في الحكم من قبل المشاهد كأنّها أحداث تجري لأوّل مرّة، وبالتّالي وجب التأثّر بها والحكم عليها دون رويّة أو تفكير.

ومثلما ترتبط اللّغة في القصّة أو الرّواية بالوصف والتّحليل والسّرد والحوار أحيانا، فإنّها في المسرحيّة تعتمد كليًا على الحوار الذي تُعرف عن طريقه الشخصيّة والحدث والزّمان والمكان، ولها من الجمال ما يميّزها عن الكلام العادي الباعث على الضّحك، كما أنها

ليست لغة قواميس، بل هي مهذبة بعيدة عن الثرثرة والقذف تخاطب جمهوراً له مكانته وحساسيته. ويتجلّى قوّة وضعفا في الأداء الصّوتي أو الحركي أو الإشاري، أي كلّ تجلّيات اللّغة المسرحيّة المكثّفة لأنّ ((الغاية من كتابة المسرحيّة كلّها حوارا هي جعل متفرّجها أو قارئها يحسّ إحساسا عميقا بأنّ ما يشاهده أو يقرؤه جزء من الحياة، كما يحياها النّاس خارج المسرح))3 ، لأنّ السّرديّة تقتل الحياة في العمل المسرحي بخلاف الحوار الّذي يمدّه بالحيويّة والاستمراريّة ويقرّب الواقع إلى المشاهد حتّى يندمج معه، ممّا يوهمه أو يوحي له بالحدث كأنّه واقع حقيقيّ لأنّه يعيشه في لحظته من أجل جمع كلّ معاني الفكر وآمال وطموحات الإنسان، وقياس درجة وعيه وانطلاقه، كما ترتبط اللّغة بالمسرحية على مستوى المفردات في البوح بالخطاب الذي تحمله الشخصيّة أو يُحمّلها الكاتب إيّاه ليكون لها التّغيير بعد التأثير.

من هذا المنطلق بدأ كتّاب المسرح يميلون إلى تبسيط اللّغة للوصول إلى القارئ أو المشاهد من أقرب طريق، واستبدلوا اللّغة ((بأخرى قريبة من لغة الحياة اليوميّة ساهمت في التّرفيه عنه، من خلال إشباع حواسه وإدخال السّرور على نفسه.)) 4، والميل إلى استخدام هذه الألفاظ لا يعطي النّص المسرحي السّلطة الفعليّة في التأثير على مستوى الخطاب أو اتّخاذ الجملة الحواريّة وسيلة لإيصال الفكرة في التّناسب بينها وبين المستوى الفعلي للشخصيّة. وهو ما جعل التمسّك بفصاحة اللغة وسلامة الاستخدام لتراكيبها وقواعدها له ردّ فعل قويّ من أولئك الذين يدعون إلى التخفيف من هذه المعايير والقواعد بطرق شتى ووسائل عدة، إما بدعوى التيسير حيناً وإما بدعوى الواقعية ومواكبة العصر والحياة اليومية حيناً آخر، حيث ابتعد أهل المسرح عن النصّ، واتّخذوا لأنفسهم اللّغة التي يرونها مناسبة، من خلال ارتجال نصوص جديدة أو تأليف جماعيّ لها دون العودة إلى الكتّاب المسرحيّين، والتقيّد بتوجيهاتهم وإرشاداتهم المسرحيّة إن على مستوى اللّغة أو الأفكار.

دلالة اللّغة المسرحيّة على الشخصيّة:

إنّ تعبير اللّغة عن الشخصيّة في أيّ جنس أدبي وفي المسرح خاصّة لا يعطيها الحقّ في أن تتميّز، بل ((يجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللّغة لا يمكن أن نترك لكلّ شخصيّة في الرّواية لغتها، وإنّما نترك لكلّ شخصيّة حقيقتها الإنسانيّة. اللّغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلاّ أنّها لن تسلب الشخصيّة تلك الحقيقة الإنسانيّة.)) 5، باعتبار الشخصيّة الوسيط بين الكاتب ـ فيما يبثّه من أفكار للّغة الّتي يستخدمها ـ وبين المتلقّي فيما يراه ويشعر به من مدلولات الفعل والحركة في قالب من الحوار، وتكشف عن الشخصية بصدق كأنها ثوب حيك على مقاسها .إذ أنّها ليست مبهمة غامضة ولا فضفاضة مسفّة ترتبط بالآنية، آنية العرض إن كانت المسرحية مشاهَدة أو آنية التّصوّر الفكري للقارئ إذا كان يربط الأحداث بما يقرأ، لذا فاللّغة الّتي تتقيّد بها الشخصيّة تُظهر مستوياتها المختلفة، ليسير الحوار سيرًا طبيعيا ويساهم في بلورة الأفكار وتطوّر الأحداث ونمو المواقف، قصد كشف ثقافة وفكر هذه الشخصية عند التّعبير عن دواخلها، كما تساعد على إيصال الفكرة إلى الهدف المرجو تحقيقه.

لذلك كان ارتباط اللغة المسرحيّة بالشخصية من أعقد الأمور التي تطرق لها الدّارسون ودار حولها جدل حادّ أيُّ النّوعين يصلح الفصحى أم العاميّة؟. فلكلّ منها كيان ووظيفة ،

يستوجب من اللّغة المسرحيّة ((أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتًا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه)) 6 ، وسواء أكانت اللغة وسيلة مثلما هي في المسرح أو وسيلة وغاية في غيره من الفنون والألوان الأدبية الأخرى فإنّها الوعاء الذّي في إطاره تتمّ عمليّة الإبداع، وإذا أردنا أن نغيّر اللّغة من الشخصيّة ككائن ورقي إلى كائن حيّ مشاهد على الخشبة، فإنّ شساعة الفرق بينهما تؤثر فيه، ويؤثر فيها، وذلك لاعتماده على لغة الصّوت والجسد أثناء القيام بالحركة والفعل والإيماء، لما له من قدرة على استعمال اللّغة المكتوبة وتحويلها إلى لغة منطوقة نابضة بالحيويّة والحركة والإيحاءات المختلفة والتأثير الفعّال، وعلى هذا الأساس عُدّت عنصرا من عناصر الفنّ المسرحي، فلا نسمع في الحوار اللغة التي تتكلم بها الشخصيات في الواقع، بل اللغة التي قد يتكلمون بها، لأنّها أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع. كما أنّها من أهمّ الوسائل استخدامًا في تفاهمات النّاس وتعبيرهم عن مكنونات نفوسهم وأداة جمع و توحيد، ومن ثمّ أساس التّواصل والرّباط المتين الّذي يجمع العلاقات بعضها ببعض في شتّى مناحي الحياة .

بين الفصحى والعاميّة:

للّغة تأثير عميق، وهي الوعاء الذي يحمل الفكر والعواطف، ويترك الإنسانيّة تحيا حياتها الطّبيعيّة، وينقل طموح الإنسان وآماله من خلال وعيه بما حوله. هذا التّأثير يجعلها ترتبط بالمسرحيّة في توظيف المفردات قصد الإفصاح عن مكنون الشّخصيّة بإرادتها أو بإرادة الكاتب، من أجل تغيير الواقع الذي تحيا وتؤثر فيه لأنّها ((ليست كائنًا مستقلًا إنّما هي دلالة وعين للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسي في الاتّصال بالجمهور))7، إذ الخلاف حول استخدام الفصحى والعامية هو خلاف بدأ مع نشأة بعض الفنون والآداب في العصر الحديث، واتّخذ منحى الوسيط ومنحى الجمهور. فمن خلال الصّراع والخلط القائم بين مؤيّدي الفصحى ومؤيّدي العاميّة تأتي وظيفة اللّغة في الأجناس الأدبية المختلفة، وارتباطها بها للتّعبير عن المواقف التي لها صلة بعناصر هذا العمل الأدبي أو ذاك أو هذا الجنس الأدبي أو ذاك وكيفيّة توظيفه.

يستخدم النصّ المسرحيّ اللّغة بكلّ تجلّياتها، لذا وقع حوله الصّراع واحتدّ بين من يريد كتابة المسرحيّات بالعاميّة وبين من يريد كتابتها بالفصحى، وكلّ يأتي لذلك بأدلّة على قوله. فمن قائل باستخدامه وسيطا إلى من يعدّه غاية في ذاته لارتباطه بالغناء والفنون الشعبيّة القادرة على توصيل الفكرة والتّعبير عن مشاعر الفرد، كما أنّه مرتبط بالفكاهة والعروض الشعبيّة المباشرة والارتجال، ممّا سمح للممثّلين الذين يؤدّون المسرحيّات ويكتبونها أن يوظّفوا اللّغة الشعبية السّهلة، لكنّها لا تعدّ مقياسا على نضج الفكرة أو استسهالا لجعل المسرح عاميًا، بل الحاجة هي التي فرضت نفسها في استخدام نوع اللّغة.

المشكلة قائمة بين العامية والفصحى منذ أن دخل فن المسرح الأدب العربي فقد وقعت مساجلات بين دعاة العامية ودعاة الفصحى، دعت أصحاب العامّية ينادون بمواكبة المسرح للواقع من خلال مقاربته للغة الخطاب اليومي، وبالمقابل ظهر من يحارب هذه النزعة في الكتابات الأدبية والمسرحيّة ويقف بقوّة في وجه الاستخدام العامي للغة الخطاب في المسرح، فمن الأدباء من يرى في الفصحى لغة سرد ووصف وتحليل لمجريات الأحداث في ارتباطها بالشخصيّة من أمثال العقّاد في روايته ((سارة))، وطه حسين في ((الأيّام)) والمازني في((إبراهيم الكاتب))، أما بعضهم الآخر فيرى أن يكون الحوار مستمدًا من الواقع وما

يجري في حديث النّاس من ميل إلى لغة الخطاب اليوميّة العامية رغم اقتدارهم على النظم بالفصحى من أمثال توفيق الحكيم في مسرحيّة ((الصّفقة))، وروايته ((ثرثرة على النّيل))، وهو أسلوب شاع في الأصل عند بعض الروائيين الذين جربوا أن يحلوا هذه المشكلة – مشكلة الفصحى والعامية- فكحلّ وسط أخذوا في تصنيف اللّغة الفصحى كلغة للسرد واللغة العاميّة كلغة للحوار، ثم انتقلت الموجة إلى المسرح الشعري أو الغنائي، خاصة وأن العبارات السردية لا تدخل ضمن حساب النّقد ولا يعتدّ بها إلاّ كمفسرّة وموضّحة. فهي موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار، والكتابة باللهجة المحلية من العوامل التي جعلت أنصار الفصحى يقفون في وجه انتشار العامية في الأدب والفنون؛ فتعدد لهجات الخطاب الأدبي يطبع الأدب بالإقليمية ويحدُّ من انتشاره وفهمه على نطاق واسع؛ لأنّ العامية ليست مفهومة في كل زمان ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون الغلبة لأيّ فريق من الفريقين لأنّ اعتماد اللغة العربية الفصحى البعيدة عن التعقيد والتقصير هي التي ((تحقّق التواصل بين أبناء الأمّة الواحدة، وإن كانت اللهجات المحلية تجد قبولا من السكان الذين يتكلّمونها ويؤثرونها، لأنّها تعبّر عن حياتهم وواقعهم))8، وهو تفسير يسمح من قريب أو بعيد لكلّ من يتّخذ المسرح وسيلة لإرسال رسالته أن يستسهلها مهما قصر دورها في إيصال الفكرة، ومع ذلك فالاختلاف الحاصل يكمن في نظرة كلّ طرف، وليس على مستوى اللّغة لأنّ الاختلاف الوحيد بين اللغة الفصحى واللّغة العاميّة في كون الأولى تجمع النّاس تاريخيًا وتؤلّف بينهم في أمور التّكاتب والمخاطبة والتّقارب على الرّغم من اختلاف مستوياتهم في معرفتها وإتقانها، فيلتزم فيها الكاتب بالأداة المستعملة الميسّرة ((مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة والعامية القريبة من الفصحى وخاصّة في المسرحيات النثرية))9، وأمّا اللّغة العاميّة فنتعلّمها في السّنوات الأولى من مراحل الطّفولة، وتكتسب من المحيط الأسري والاجتماعي الذي تنشأ فيه، وتتأثّر بالبيئة التي تنشا فيها، لذلك تتمايز من بلاد إلى أخرى، لكنّها تتقارب فيما بينها لارتباطها بالفصحى وأخذها ما يتلاءم والبيئات المختلفة لتطبيقه على أرض الواقع.

إنّ لغة المسرح شفّافة لدرجة أنّ الجمهور لا يجد صعوبة في تلقّي أفكارها أو فهم مدلولاتها، لارتباطها بالمواقف وتطوّرها ونموّها دون توقّف أثناء مشاهدة المتفرّجين للأحداث والشخصيّات واندماجهم معها وتأثّرهم بذلك الموقف أو إبداء رأيهم فيما يجري، لأنّ المسرح فنّ مرئي مثلما هو فنّ مقروء ومسموع، ويتّجه بالخطاب إلى جمهور من النّاس تختلف مشاربهم وأذواقهم وثقافاتهم ومستوياتهم، ومع ذلك يتواصل معهم جميعا.

من هذا المنطلق تعدّدت الرّؤى في اختيار نوع اللّغة المستخدمة في المسرح بين الفصحى والعامية أو ما يسمّى باللّغة الثّالثة كمصطلح اقترحه توفيق الحكيم وطبّقه في حواره المسرحي، حيث يصبح للّغة وجهان رسم عربي مقروء، لكنّه يحمل معنى عامّيا دارجا، تسهل قراءته وتناوله. وهو تعدّد لا يخدم المسرح في شيء، بل ينتج استقطابا وتعصّبًا لإحدى النّظرتين، لأنّه لا علاقة للّغة بالإخراج الكتابي، لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن الخطابة والشاعرية الموجودة في الفنون الأدبية الأخرى من حيث حملها شخصيّات عاطفية

وفكرية في صورة مكثّفة ممّا هو موجود في الحياة اليوميّة، ومن حيث إيحاؤها بالواقع وعدم تمثيله حرفيًّا.

بهذا المعنى ليست المشكلة في الفصحى أو العامّية، وإنّما في بناء المسرحيّة والمشاكل الّتي تعالجها، لأن قضية لغة المسرح العربي قديمة حديثة متجدّدة مطروحة للنّقاش منذ أمد بعيد، طرقه كثير من الكتّاب وألّفت فيه كتب كثيرة حول العامية والفصحى. فمنهم من يرى أن الفصحى هي التي ينبغي أن تكون لغة للمسرح، وبالتالي تكون ذات مستوى أحادي لا يميّز بين الشخصيات المسرحية من حيث المستوى الثقافي وغيره، وفيها التزام بقواعد اللغة العربية، وتراعي التمايز المذكور بين الشخصيات، وتلك هي وظيفة اللغة في المسرحية، وبالتّالي ((لا يجوز لنا أن نفضّل لغة على أخرى فنقول: إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص،كما لا يجوز أن نقول العكس دائما، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحى))10، وليس كما تدّعي هذه الجمعيّات المسرحيّة الّتي استغنت عن النصّ المسرحي لأسباب فنّية، وتتعبهم في تتبّع دلالات الألفاظ والحوار واللّغة من جهة، وسهولة التّأليف المرتجل أو الجماعي من جهة ثانيّة، استسهالا للفكرة المطروحة وربحا للوقت والمال. ممّا انعكس سلبا على توظيف النصّ وركوده، وهجرا للّغة بكلّ مستوياتها ومدلولها.

لقد حاول كتّاب المسرح ونقّاده في العصر الحالي البحث عن لغة مشتركة للمسرح، تحقّق التّلاقح الثّقافي بين الممثلين على الرّغم من اختلاف ثقافاتهم، حتّى إذا عجز المشاهد عن فهم ألفاظ الحوار، فمن خلال الحركة والملامح والإيحاءات يتلقّى الرّسالة المكثّفة في العرض المسرحي، ويصبح المسرح بذلك منتقلا إلى الجمهور في أشكال مختلفة، سواء بانتقال الممثّل إلى الجمهور والاتّصال به، أو في أشكال أخرى كالسّاحات العامّة، أو الاختلاط بالنّاس في المقاهي والأماكن العامّة. ويصبح التّصرّف في النصّ الأدبي من ضرورات العمل المسرحي، إذ يجيز المخرج أو الممثّل لنفسه الحذف والزيّادة والتّقديم والتّأخير وإعادة تشكيله بما يخدم الهدف العامّ، لكونه خامة من خامات العرض، ومنه يموت النصّ الأدبي في زحام التّغييرات الحاصلة. ولأنّ ((اختلا ف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنـــون الأدبية لا يجعلها تقتصر في الفن المسرحي على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات، تظهر على الوجه وفق مقتضى الحال))11، لأنّ الجمع بين أداء اللّغة كجمل حواريّة وما يتقمّصه الممثّل من انفعالات تُقرأ على ملامح وجهه وأفعال يؤدّيها وحركة يقوم بها تمثّل كيانا للعرض، ويتجلّى من خلال اللّغة المسرحيّة بكلّ مكوّناتها ومؤثّراتها الفنّيّة، وعلى هذا الأساس يكون للأداء شموليّة في مجموعتين، الأولى تتعلّق بالممثّل وما يقوم به من إشارات وحركات وإيماءات، والثّانية تتعلّق بمستلزمات العرض وتقنياته كالإضاءة والدّيكور، ليغطّي ذلك على استخدام الكلمة وإيحاءاتها المعنويّة الحقيقيّة والمجازية، واستبدالها بأنواع اللّغة المسرحيّة المختلفة.

انعكاس اللّغة المسرحيّة على النصّ والعرض:

إنّ تفاوت نبرة الخطاب من اللّغة المكتوبة إلى مكوّنات الأداء، تجعل المتلقّي في مواجهة مستويات اجتماعيّة وإرسالات إشاريّة لغويّة، تحقّق التّواصل والتّفاعل لهذا المتلقّي من خلال قدرة الحوار المسرحيّ في إيصال أفكار الكاتب أو الممثّل، لتحقيق الهدف العامّ للعمل المسرحيّ. من هذا المنطلق تبدو قضية أزمة النصّ مفتعلة على العموم، لأنها ليست أزمة نص

بقدر ما هي أزمة سياسة ثقافية انعكست بنفسها على أزمة النص وأزمة المسرح، وعلى الرّغم من دعاة انتفاء النصّ عن المسرح والدّعوة إلى التّأليف الجماعي أو الارتجال، تبقى اللّغة كما النصّ الحقيقة الواحدة المميّزة، التي توجد بذاتها ولغيرها، وهي تحمل الفكرة والمضمون مهما انحرفت الأفكار أو الميول عنه، فلابدّ من العودة إليه، ومهما يكن من أمر فإنّ الكاتب تميّزه لغته وأسلوبه، إلاّ أنّ الفكرة المسرحيّة لا تتحقّق إلا باختيار اللّغة المناسبة، فإذا لم يحدث التّناسب بينهما، فهذا يعني موت أحدهما أو انتفاء الهدف المرجوّ تحقيقه. لأنّ اللغة الدراميّة ((ليست بالفصحى ولا بالعامية، بل هي في معظم الأحوال أداة التعبير عن قرارات الشخصيّات وأفكارها ومعتقداتها ومشاعـرها وآمالها وآلامها))12، تفصح عن الأحاسيس والانفعالات، وتبعث برسائل مختلفة من خلال ما يرتبط بالأحداث من حوار وإيماءات ومدلولات مكانيّة، ينسجم معها المشاهد للعرض أو المتلقّي لمجموع هذه اللّغة، ليبني قراراته وأحكامه وفق المواقف الآنيّة.

ولذلك لا يتحقّق وجود الإبداع في المسرح إلاّ عن طريق لغته، ممّا يجعل الكاتب المسرحي مقيّدا في استخداماته اللّغويّة، لأنّه يعتني بها أيّما اعتناء، فيختار نصوصها وجملها المسرحيّة وطابعها الصّوتي وموسيقاها الخاصّة والحدود التي تحكمها طولا وقصرا، وبذلك فهو مقيّد بشروط في كيفيّة صيّاغة جمله الحواريّة، كما يكون المتلقّي في المسرح قارئا ومشاهدا معا، لذلك فهو يسمع النصّ ويقوم برسم شخصيّاته أثناء رؤية الأفعال التي يقوم بها الممثّلون، يضاف إليها ما يحيط بالمسرحيّة من ديكور وإضاءة وسينوغرافيا، ولكي يصل النصّ كاملا إلى المتلقّي على اللّغة إيصال معانيه بكلّ ما فيها من عواطف، ظاهرة وخفيّة بأسلوب فيه من الإيجاز والمباشرة والتّكثيف، لربط ذهن المتفرّج بما يشاهده، ويبقى مع الموضوع لحظة تأدية الأدوار وسير الأحداث من قبل الشخصيّات لإحداث الملاءمة بينها وبين الجمهور أو بينها وبين الشخصيّة المسرحيّة، إذ لابدّ من الانطلاق من العمل ذاته في مضمونه ومدى فاعليته وتأثيره في الجمهور، ومدى تأثّر الجمهور به، ولأنّ القيمة الفنية للعمل تكمن في عدم مجاراة الجمهور، بل في الرقيّ به وتنمية إمكاناته ما دام المسرح لا يعتمد على النصّ وحده، بل ينتقل إلى الأداء الذي يرسّخ الفكرة المطروحة أمام الجمهور، واللّغة المعتمدة في ذلك فاعل أساسيّ في تجسيد هذه الأفكار لارتباطها بأهداف الكاتب المتوخّاة، فيما يريد إيصاله إلى هذا الجمهور.

إنّ مردّ التّداخل بين اللّغات ولهجاتها، أو بين اللّغات فيما بينها يعود إلى الواقع الذي يعيشه النّاس في مجتمعاتهم، لذلك فلغة المسرح الذي يعبّر عن هذا المجتمع بجميع تداخلاته صورة صادقة عنه، ومعبّرة عن هذا الواقع اللّغوي لمساعدة الخطاب المسرحي على امتلاك الحيويّة وخاصّية الحركة والفاعليّة في إحداث التّجاوب مع روح العصر ومتغيّراته، وهذا الارتباط بعنصر الحياة الفاعلة المستمرّة يمنح صفة الاستمراريّة والتّأثير الإيجابي في المتلقّي كعنصر هامّ في المشهد المسرحي، فضلا عن المدلولات الفكريّة والجماليّة في تحويل النصّ من ورقي مكتوب إلى عرض مشاهد، فيه مختلف الأنساق البصريّة والحركيّة واللّفظيّة في تآلف وفق منظومة العرض المسرحي. فتارة تعرض أمامنا مسرحيّة حيّة التّأليف من حيث النصّ لكنّ الإخراج أو الممثّل يقتل الفكرة في مهدها، فيملّ المشاهد ويحدث النّفور لأنّه لم يحسن استخدام الأدوات المتوافرة للّغة. والشّيء نفسه إذا كان النصّ

المسرحي مفقودا، واعتمدت العشوائيّة والارتجال في التّأليف، من أجل الإضحاك أو تمضيّة الوقت كما يحدث في الكثير من العروض المسرحيّة.

وما دامت لغة المسرح تعتمد على الخطاب في الحاضر، فإنّها تشكّل جسرا لارتباط العلاقات وتمتينها مع الواقع الحياتي، آخذة من الماضي ما يتّصف بالدّراميّة في استثمار الخصائص الإنسانيّة العامّة، لتشكّل مجموعة من الرّموز المشفّرة في خطاب له أبعاد مختلفة لجذب انتباه القارئ أو المشاهد، وتجعل شكل الخطاب المسرحي خاضعا للتنظيم وتوظيف جماليات التّعبير، واستثمار أدوات العرض من ديكور وإضاءة وفضاء وغيرها، وذلك للارتقاء بالتّعبير المسرحي في إيحاءاته بالفكرة إلى تعدّد مستويات القراءة في توليد المعاني، والنّظر إليها من زوايا مختلفة، عندما يندمج معها المتلقّي ويصبح فاعلا ومنتجا في الفعل، لا مستهلكا فقط، وتتوسّع مساحة التلقّي، ويزداد تأثير المسرح في الجمهور والحياة ويصبح له جدوى، ويتحوّل إلى جسر يعبر من خلاله المشاهد إلى تحقيق طموحاته فيما يتطلّع إليه، وفي بناء رؤية جديدة للفنّ والحياة، لأنّ التّكامل بين عناصر النصّ وعناصر العرض وما يحيط بهما من أدوات ووسائل تحقّق نجاح المسرح، وهو الفاعل الأساسيّ في ضبط عواطف وأفكار المتلقّي قارئا كان أو مشاهدا.

إضافة إلى كون اللّغة وعاء للفكر، فهي أداة للتّعبير عن الإحساس وإثارة للعاطفة، فإنّها تجعل من المتلقّي قارئا كان أو مشاهدا منجذبا إليها وإلى عالمها الحافل بمختلف المعاني والصّور، فمثلما هي في النصّ الأدبي تهتمّ بعلاقة العبارة من حيث أداء المعنى وحسن اختيار اللّفظ في أشكال وصور تعبيريّة مختلفة، فهي في المسرح لا تكتفي بذلك، بل تتجمّع فيها مقوّمات كثيرة وعناصر شتّى، تنتقل من النصّ وتجلّياته إلى العرض وإحداثياته المختلفة. وتتعدّد مستويات اللّغة من حروف وأحداث إلى رموز وطقوس ومستويات فنّية عالية، تتداخل فيها كلّ الحواس، لأنّ المتلقّي يسمع ويرى ويحسّ ويتفاعل في قالب حواريّ جذّاب. كما أنّها ((تؤوّل الرسائل وتحدّد من يقوم بقراءتها ومن يطبّق وينفّذ ما جاء فيها))[13]، في تشابك مستمرّ وحضور للزّمن الذي تجري فيه، لأنّها آنيّة الملاحظة، آنيّة التصوّر، آنيّة التّأثير، ولا ينصرف المشاهد إلاّ وقد ارتسمت في ذهنه جملة من الأفكار أو الرّؤى حول مواقف معيّنة، ويرتبط ذلك بفعل دائم يعبّر عنه الممثّلون بالحوار أو الحركة أو الإشارة أو الغناء، ويكون له ردّ فعل عند الآخرين لتحقيق المتعة. كما أنّ أيقونة المسرح تركّز أوّل ما تركّز على التّكامل بين النصّ والعرض في تنسيق فنّي وإشراك لكلّ الشخصيّات وكلّ جوانب وعناصر العمل المسرحي دون نسيان للخلفيّة المسرحيّة التي لها أهمّية قصوى في إنجاح العمل المسرحي.

مادام الخطاب المسرحيّ موجّها إلى الجمهور فإنّه يترك القائمين على إخراج العمل المسرحي يسعون إلى إحداث التّوافق بين أجزاء العرض المكوّنة من الوحدة الفنّية، والبحث عن الانسجام بين جميع العناصر التي تحقّق توليفة متكاملة، تظهر فيها المواهب والقدرات للكشف عن الهدف العامّ. لأنّ التّأثير المسرحي على المشاهد يتطلّب أدبا مسرحيّا راقيا، فيه من الجدّية ما يجعل المضمون يكتب بلغة مكثّفة، تحمل خطابا حواريّا واقعيّا غنيّا بالرّموز، ولأنّ المسرح لا يكتفي بسرد الحكاية، بل يظهر كفنّ يعمّق فكرة الحكاية في النّفس لتحدث تأثيرا بواسطة وسائل تعبيريّة خاصّة، حتّى يبلغ هذا التّأثير مداه في إحداث

الصّدى الفعلي وتكامله الفكري والفنّي عند القارئ أو المشاهد، وذلك بتفاعله وأثره الإيجابي من خلال مساهمته المباشرة في العرض.

من هذا المنطلق تكون المسرحيّة فنّا قرائيًا كجنس أدبي مستقلّ، يرتبط به القارئ ويتمثّله فيما يجري من حوارات بين الشخصيّات، لكنّه ما أن ينتقل إلى العرض تتغيّر لغته وتبتعد عن كونها فضاضة خياليّة إلى واقعيّة حاضرة الحدوث، لأنّ ((النصّ المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التّغيير))14 والفعل هو الفيصل بين فهم اللّغتين، لغة النصّ ولغة العرض، إذ يتمتّع بوجود حيوي يتمثّل في الحركة التي تقوم بها الشخصيّات في مسايرة الأحداث تطوّرا وصعودا حسب أدوات الصّراع المتطوّرة، فالنّصوص الخالدة هي الّتي حافظت فيها اللّغة على فكر صاحبها مثل مسرحيّات الأدب العالمي كـ ((هملت)) لشكسبير، أو حتّى المسرح الشّعري العربي كـ ((كليوباترة)) لأحمد شوقي، و((أهل الكهف)) لتوفيق الحكيم، بقيت محافظة على زخمها، ولم تتغيّر بتغيّر الظّروف والشّخصيّات والممثّلين، لكنّ التّغيير الذي يحصل على مستوى الممثّل وأدواته والمتلقّي وكيفيّة استقباله يستفيد من ثبات النصّ وبقائه لأنّه يرتبط باللّحظة والآنيّة، ومدى علاقة المتلقّي بالممثّل ساعة العرض.

إنّ معطيات اللّغة العربيّة المعاصرة ترتبط بمدى حاجة الأجناس الأدبيّة إليها، لذلك كان الواقع الفعلي القائم يفرض تعدّد اللّهجات العاميّة، ويوفّر لها وسائل الانتشار، ممّا ترك اللّغة العربيّة الفصحى تتراجع لسيادة العاميّة، ليس لكون العاميّة أقدر على التّعبير ونقل وقائع الحياة اليوميّة، بل الممارسات المسرحيّة من قبل أهل المسرح هي التي فرضت هذه النّظرة وشجّعتها، وهو ما أشرنا إليه سابقا من كون فئة من المشتغلين بالمسرح اعتمدوا الارتجال وربح الوقت والمال على حساب النصّ والفكرة، ولأنّ الدّعوة الحقيقيّة التي وجب أن يأخذ بها كلّ مثقّف وفنّان هي كون اللّغة تعتمد الحوار المسرحي، وليست مجرّد مفردات جميلة وحسب، بل تمثّل عمق الشخصيّة الحضاريّة للشّعب، وبها يستطيع صوغ مشاريعه الحضاريّة والجماليّة.

ولا يتمّ ذلك إلاّ إذا كان للأدب إسهام في استثمار طاقاتها في الحوار والتّعبير والتّصوير ومراعاة التّناسب بين الحوار واللّغة من جهة وبين اللّغة والشخصيّة من جهة ثانيّة ومن النّاحية الثّقافيّة بالتّحديد، لأنّنا إذا أردنا أن نعرف تاريخ البشريّة وندرسه علينا دراسة المسرح في فهمه العميق للإنسانيّة بواقعها وطموحها من خلال اللّغة الأساسيّة التي رافقته في تطوّره وتاريخه عن طريق الحوار الّذي هو أساسيّ في تصنيف المسرح كجنس أدبيّ معبّر، وبما يحمله من قدرات سرديّة وإيمائيّة وتعبيريّة دراميّة، وكذلك للّغة الموجزة المكثّفة لخلق الصّراع وتنميّة الأحداث وحبك تسلسلها، وبذلك يسمو كفنّ أو كجنس أدبيّ. أمّا أن يكون عرضا مزاجيّا ظرفيّا في مناسبات بعينها مثلما يحدث مع باقي الأنشطة الثّقافيّة، فلا تأثير له في الحياة اليوميّة للنّاس إلاّ إضحاكهم، بل يضحك عليهم في أحايين كثيرة، ولا يقدّم لهم ما يرتقي بأذواقهم أو فكرهم إلى التّحرّر والانعتاق من قيود النّفس والمجتمع الّتي تعيق تحرّكهم وإبداعهم.

وسواء أكانت المسرحيّة بالفصحى أو العاميّة فالمقياس الصحيح للكتابة ((هو الوصول إلى الجمهور في سهولة ويسر ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها تقرّر الأمور وتحكي الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة لا تلف ولا تدور))15، وهذا لا يعني بأيّ حال من

الأحوال النّزول بالذّوق إلى مستوى الجمهور، لأنّ لغة المسرح عالميّة سواء أكانت بالفصحى أو بالعامّية، المهمّ في ذلك تحقيق الغرض من وجودها نصّا أو عرضا، بخلاف ما يرى دعاة العامّية من أنّ عامّة النّاس تتفاعل مع العامية أكثر من الفصحى، وأنها أقدر على تصوير خصوصيات الواقع. مما جعلها تنسحب على قطاعات أخرى مثل التعليم حتّى أصبح ثمّة من يريد تعليم النشء باللسان الدارج للأسباب السابقة. وهذا الموقف الأخير ينطلق من معطيات اللغة العربية المعاصرة، ومدى حاجة الأجناس الأدبية إليها بأن تكون الفصحى لغةً للأدب من منطلق المحافظة على لغة مشتركة. أما الاستعمال المحلي للغة الحياة اليوميّة، فيكسب الألفاظ دلالات موضوعيّة محضة، فيها إضمار يتعذّر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع، أو يحتاج في معرفته إلى شرح طويل لغير هؤلاء الذّين لا يتحدّثون بتلك اللّهجة.حتّى لكأنّهم في حاجة إلى ترجمان يفصح عن دواخل كلّ طرف، لتقريب فكرته من الآخر، بينما الفكرة التي تحملها كلّ لغة إذا عجنت بنفسيّة الكاتب وشفافيّته في النّظر إلى الأشياء وبما يستطيع الممثّل تقمّصه أثناء أداء الأدوار، وما يحيط بذلك الفعل المسرحيّ من إخراج، هو الّذي يعطي النّكهة والتّأثير ويزيد الموقف وضوحا ويترك القارئ أو المشاهد متعلّقا به.

إنّ الارتباط الحاصل بين اللّغة المسرحيّة وما توحي به من مدلولات يجعل القارئ مرتبطا بها في عقد معنويّ بينه وبينها، فمثلما توحي بجماليتها المختلفة، ويقابلها هو بالإحساس الجيّد والذّوق الرّفيع، وهذا التّداخل بين ما توحي به اللّغة من تأثير وما يكنّه المتلقّي من دوافع للتأثّر شكّل نقدا واسعا شنّه دعاة التّخفيف من المعايير والضّوابط، بدعوى سهولة نقل وقائع الحياة اليوميّة. لذلك أصبحت الدّعوة ماسّة إلى إيجاد طريق أخرى في التّوفيق إلى ما يلامس ذوق الجمهور من مدركات اللّغة كيفما كانت، ليتقبّلها فكرا ويشعر بمعانيها حسّا ويتذوّقها إدراكا، فكان ضروريّا ((البحث عن لغة مسرحيّة حقيقيّة، لغة تكون أكبر من اللّفظ وأرحب من الأصوات والإشارات))16، وفي خضمّ هذا الصّراع برز صوت هدأت عنده معظم الآراء المتصارعة والأقلام الملتهبة، ينادي بترجيح اللغة الفصحى في المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة، وقصر العامية على المسرحيات الاجتماعية التي تناقش أمور الحياة العصرية طلباً للواقعية وإرضاءً للجمهور. فهل الفصحى عاجزة عن التعبير بواقعية عن أمور الحياة العصرية عندما يجتهد الداعون في المناداة باستخدام العامية في المسرحيات الاجتماعية؟ ويجوّز ذلك الأدباء والباحثون، وهل رغبات الجمهور هي الفيصل الذي يحدّد مستوى الذوق الأدبي ودرجة المتعة الفنية؟!.

قد يرى الكاتب ((أنّ من حقه استخدام أية لفظة يحتوي عليها القاموس وقد تساعده الظروف والإمكانات على أن يتفرغ للبحث في المعاجم ولرصف المترادفات ولو كانت غريبة إلا أنّ هذا الرّكام من الألفاظ المهجورة المهملة يبدو متنافيا مع ما تقتضيه لحظة الكتابة))17. وهو ما يترك مهمة اللغة في المسرحية تحقّق قوة الصّراع وإثارته، وتساعد على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا فمهما أوغلت اللغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها في المواءمة بين نفسها وبين شخوص المسرحيّة، حيث أنّ لكلّ شخصية في المسرحيّة عقليتها ونفسيتها وقدرتها على التعبير والتّفكير.

ومنه تخلق الشخصيّة اللّغة التي تعبّر عنها كفاعل للخطاب، وتتحدّث عن نفسها وتقوم بممارسة الدّور، لتعبّر عن ذلك أثناء الحديث وتقول أشياء عديدة لا يستطيع أن يقولها عنها

الآخرون، سواء أتعلّق الأمر بخطابها النفسي الدّاخلي أم بما يظهر عليها أثناء قيامها بالدّور؟ لذلك ترتبط بالمتلقّي أو الجمهور فيما تحكيه من تصرّفاته، وعلى هذا الأساس تعدّ لغتها مخزونا من المعلومات يكشف صفاتها وطبائعها، ويدركه المتلقّي لحظة الخطاب نفسه، وتعبيرها عن هذه الصّفات لا يعطي خاصيّة فرديّة شخصيّة، بل موقفا إنسانيًا يمكن أن يوجد فيه أيّ إنسان ارتبط به ورأى فيه خصائصه الإنسانيّة من انفعالات وعواطف ومصير مشترك في الفعل الذي تقوم به هذه الشخصيّة.

إنّها لا تتكلّم من العدم، بل تعتمد على ازدواجيّة الخطاب في كلامها، فتعبّر عن نفسها بلغتها، ويضاف إليها ما يريد المؤلّف قوله على لسانها في حواريّة النصّ المسرحي، إذ لا يستطيع تحليل حقيقي للخطاب المسرحي ((أن يتجنّب أمرا جوهريًا هو ثنائيّة الإخبار في المسرح: حيث تتكلّم الشخصيّة باسمها كشخصيّة، ولكنّها تتكلّم أيضا لأنّ المؤلّف يدفعها للكلام ويفرض عليها الكلام والنّطق بكلمات بعينها.))18، وهو ما تنعكس آثاره على النصّ من جهة وعلى العرض من جهة ثانيّة، فما يظهر للقارئ بين ثنايا النصّ من أفكار مبثوثة يضمّنها الكاتب خطابه المسرحيّ هو الّذي يعطيه الدّافع لقراءتها وتقبّلها فكرا وتوجيها. أمّا ما ينعكس على العرض فيكمن فيما ينتقل من ملامح الشخصيّة الورقيّة إلى شخصيّة الممثّل، وما يظهر عليها من إيحاءات اللّغة على مستوى الجملة الحواريّة أو الإشاريّة أو ملامح الوجه أو ما يحيط بها من عناصر مكمّلة للّغة بكلّ مدلولاتها كالدّيكور والإضاءة وغيرها. وعليه فاللّغة الفاعلة في المسرحيّة ترتبط بما تؤدّيه الشخصيّة، وما يظهر عليها أثناء الحركة، وما يستنبط من تركيب المؤلّف من صيغ وحوارات ظاهريّة. والمزج بينهما يعطي للمسرحية قيمتها الوظيفيّة في التّبليغ لما يتلقّاه القارئ ويتصوّره كفنّ أدبي، أو يتلقّاه المشاهد ويحياه كعرض مسرحيّ حيّ، ومادامت اللّغة بكلّ مدلولاتها منتجة للحوار الذي هو أساس العمل المسرحي، فإنّ الحوار الجيّد هو الكاشف عن الشخصيّة وأبعادها المختلفة النفسية والجسمية ولاجتماعيّة، ويوحي بما يمكن أن يحدث لها في المستقبل.

إنّ تجلّيات اللّغة المسرحيّة مثلما تؤدّي دورا فاعلا في النصّ يرتبط بالشخصيّات ، وينتقل عبر الأحداث إلى الجمهور، فإنّه أعمّ وأشمل في العرض لاستخدامه مختلف الأدوات الفاعلة في ربط المشاهد بما تحمله مدلولات هذه اللّغة.

الهوامش :

01 ـ علي عبد الواحد وافي، نشأة اللغة عند الإنسان والطّفل، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، 2003، مصر، ص21.

02 ـ محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1988، ص 150.

03 ـ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص194.

04 ـ إسماعيل بن صفية، حضور النّص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، العدد 393، السنة33، دمشق، 2003، ص42.

05 ـ محمد مندور، في الأدب والنقد، ص144.

06 ـ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248، 1999 ، الكويت، ص 464.

07 ـ عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، دار النشر 2002، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص37.
08 ـ حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، 1999 ص30.
09 ـ أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر 1999، ص149.
10 ـ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1983، ص278.
11 ـ حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 275.
12 ـ نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص24.
13 ـ جهاد يوسف العرجا، سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، الجامعة الإسلامية، غزة، 2002، ص12.
14 ـ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظريّة التّداولية، دار الاختلاف، ط1، الجزائر، 2001، ص45.
15 ـ محمد الدالي، الأدب المسرحي، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 2006، ص327.
16 ـ عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص10.
17 ـ مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص55.
18 ـ آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثّقافة، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي ، جمهورية مصر العربيّة، 1982، ص164.