

فصلية اللسان المين(بحوث في الأدب العربي)  
(علمية محكمة)

السنة السابعة، المسلسل الجديد، العدد الثالث و العشرون، ربيع ١٣٩٥، ص ٩٣-١٠٩

تحليل ظاهرة " الحوار" و خصائصها في مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر» سعدالله وتوس \*

جواد گر جامي، استاذ مساعد بجامعة محقق اردبيلي

نعيمه رباني، طالب الماجستير بجامعة محقق اردبيلي

### الملخص

إنّ المسرح من الأجناس الأدبية التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر. وهو أحد فروع فنون التمثيل والأداء الذي يجسد أو يترجم قصصاً ونصوصاً أدبية أمام المتفرجين باستخدام مزيج من العناصر كالكلام والإيماءات والموسيقى والصوت وعناصر العرض المتعددة كالإخراج والتمثيل والديكور والح. ولكن إنّ لهذا الفن الإنساني الجميل لدي النقاد العناصر الرئيسة الأربعة هي الحادثة (event)، الشخصيات (characters)، الأغراض (ideas) والحوار (dialogue). و نري أن هذا الشكل الأدبي يكتب لثمنل بواسطة أشخاص ممثلون يؤدونها في حوار أدبي وتشبه القصة في إشتغالها علي الحادثة والشخصية والفكرة وهي تختلف عنها في طريقة تقديمها باستخدام أسلوب الحوار ولذلك إنّ الأداة الوحيدة للتصوير في المسرحية هي الحوار، بينما القصة لا تستخدم الحوار إلّا بجانب السرد و الوصف. إذن فالحوار عنصر هام من عناصر المسرحي وهو حسر بين الممثل والمتفرج ويفترض فيه أن يكون له خصائص في كل مسرحية ليميز به الإبداع الفني لدي الكاتب. ينوي البحث دراسة في ظاهرة الحوار وخصائصها المتلونة لدي سعدالله وتوس ومسرحيته الشهيرة "مغامرات رأس المملوك جابر" متخذاً الإتجاه التحليلي والتوصيفي مرتكزاً علي البحوث القيّمة والكتب المختلفة. إذن من المتوقّع أن يظفر المتلقي عبر البحث هذا بنتائج هامة تبين مقدرة وتوس الفنية في تلوين "الحوار" وتنوع استخدامه كظاهرة أساسية. فيصدّق نمائياً علي الخصائص المنفردة لديه ك: الحوار الثنائي، الحوار الغائب، التوتّر الحواري وحيوية الحوار وغيره من الميزات التي انفرد بها سعدالله وتوس عن سائر المسرحيين العرب.

الكلمات الدليلية: المسرحية، الحوار، مغامرات رأس المملوك جابر، سعد الله ونوس.

\* - تاريخ الوصول: ٩٤/٠٢/٢٢ تاريخ القبول: ٩٤/١١/١٨

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني: javad.garjami@gmail.com

## التمهيد

المسرحية لفظة يونانية تعني "الحركة" وهي مجموعة من الأفعال المترابطة التي تستدعي بعضها بعضاً. تتجسد هذه الأفعال في شخوص يتحركون علي المسرح ويُطَوِّرون الحديث من خلال الحوار المتبادل وليس من خلال السرد الخارجي (غراب، ٢٠١٠م: ١١٩). بعبارة أخرى إنَّ المسرحية إنشاء أدبي في شكل درامي وقصة تمثيلية تبين فكرةً أو موضوعاً أو موقفاً تُعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤديون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار و يقومون بأفعال إبتكرها مؤلف من خلال الحوار والصراع بين هذه الشخصيات يتطور الموقف حتى يبلغ قمة التعقيد ثم يستمر هذا التطور لينتهي بانفراج ذلك التعقيد ويصل إلى الحل المسرحي المطلوب.

هذا التعريف يبين لنا أن المسرحية تفقد عادة راوياً يقصّ علينا الأحداث ويعرّفنا بالشخصيات وطبائعهم وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلاً. فالحوار وما يتضمّنه من الكلمات والجمل والعبارات يكون بمرتلة العمود الفقري للعمل المسرحي وهو أداة المسرحية والذي يعبر الفنان به عن رؤياه ومخاوفه الفكرية وقضايا عصره وغوامض الأفكار لدي شخصياته. وهذا ناهيك عن أن الحوار حقيقةً هو فاعلية الكاتب في تحريك الأحداث وتنشيط المواقف في إطار المسرحية. يتناول البحث في البداية، الحديث عن سعد الله ونوس وتعريف موجز عن المسرحية ثم تسلط الدراسة الضوء علي ظاهرة الحوار، تعريفها و أهم خصائصها في مسرحية سعد الله ونوس، رغم أنه يكون من الصعب جداً أن نقدّم لمسرح سعدالله ونوس أو نخلصه ببعض المقدمات أو الموضوعات. إذ مسرح ونوس من الغني و التعدّد إلي درجة يمكن إعتباره من الإنجازات الهامة في الأدب العربي المعاصر.

## خلفية البحث

ومازالت أعمال الراحل سعد الله ونوس مثار إهتمام النقاد والدارسين والمسرحيين وقدصدر عدد كبير من الكتب عن مسرح ونوس منها: «الكلمة والفعل في مسرح سعد الله ونوس» لإسماعيل فهدإسماعيل، «مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية» لخالد عبد اللطيف رمضان، «الحرية: المعرفة/السلطة دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس» لعبد الرزاق عيد، «مغامرة رأس المملوك جابر: بحث في الخصائص والوظائف» لمبروك المعشاوي. كما نوقش عدد كبير من الأطروحات الجامعية عن مسرحه كرسالة الماجستير التي أعدتها الطالبة تياييه عبد الوهاب بعنوان «توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس»، و«الإتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر؛ سعد الله ونوس نموذجاً» لطالبة دانية علي حسن. لكن الدراسة في مسرحيات الكاتب بالسبعينات والثمانيات تسوقنا إلي القول إنَّ دراسة الباحثين العرب عن موضوع الحوار تكون ناقصة وخالية من شواهدٍ تبين الخصائص الحوارية. وتجدر الملاحظة أنه قلماً

تعرّضت الأعمال لهذه القضية وعادةً ما يكون ذلك في أعطاف قضايا أخرى يتّصل بها شأن الحوار أو السرد. فعلي هذا، في البحث عن تحليل هذه الخصائص و تبينها نسلط الضوء علي إحدي مسرحيات هذا الكاتب المسرحي ونذكر مواقف حوارية بين شخصيات مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر» كي نفهم:

ما هو دور الحوار في مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر»؟

ما هي ميزات الحوار في مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر»؟

وماذا يقصد ونوس عبر إستخدامه التقنيات الحوارية الخاصة؟

هذا ويتلاحم البحث بفرضيات نذكر بعضها:

- يتّجه سعدالله ونوس في مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر» نحو المسرح التسييسي مخاطباً الجمهور فيلجأ إلي الحوار كأبرز ظاهره يستخدمه في هذا المجال. إذن يمكن القول بأن الحوار في هذه المسرحية هو العنصر الرئيس والجسر الأساس في توطيد العلاقة بين الممثل والمتلقي.
- يتفرّد عنصر الحوار في مسرحية «مغامرات» بما يوفّره ونوس من قدرات فنية وتقنيات فريدة منها: الحوار الثنائي، الحوار الغائب، الحوار المتعلّق بجياه المتفرّج، الحوار المتوتّر، الواقعية في الحوار، حيوية الحوار... كما تأثّر (ونوس) في هذا المجال ببعض المسرحيين الغربيين كـ «برتولد بريخت» .
- قديستخدم ونوس هذه التقنيات المذكوره ليخرج المتفرّج من تفاعله و يساهمه في المسرح و القضايا المطروحة فيها.

#### ١- سعدالله ونوس و أسلوبه في المسرحيات:

ولد سعد الله ونوس في حارة رأس الميدان في قرية (حصين البحر) بمحافظة طرطوس عام ١٩٤١. درس ونوس حتى الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية ثم أكمل دراسته الإعدادية والثانوية في مدينة طرطوس وفي عام ١٩٥٩ حصل علي ثانوية العامة ثم سافر إلي القاهرة في منحة دراسية للحصول علي ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة وبعد حصوله علي ليسانس الصحافة عام ١٩٦٣ عاد إلى دمشق وحصل على الإجازة وعمل كموظف في وزارة الثقافة.(ونوس، ١٩٩٦م، ٣: ٧٨١). بدأ في تلك الفترة يمارس الصحافة والكتابة في عدة صحف ومجلات سورية ولبنانية وفضلاً عن إهتمامه بالمسرح والقصص القصيرة والمقالات النقدية. ففي مجال المسرح الذي وهبه ونوس عصاره روحه وفكره، استطاع أن يساهم مساهمة كبيرة في تطور المسرح وتقديمه في وطنه سورية والوطن العربي بشكل واضح، بدءاً من مسرحيته الرائدة (حفله سمر من أجل حزيان) التي إعتبرها بعض باحثي المسرحية منحىً جديداً في المسرح السوري وإلى أعماله الإبداعية الأخيرة التي كانت مسرحية (الأيام المحمورة) خاتمها أيضاً

إستطاع أن يستحوذ عبر تجربة ناهلة بالعطاء على الساحة الفكرية للمسرح العربي إلى درجة أن يطلق عليه البعض لقب (بريخت العرب) والتي إستمرت حتى خامس عشر من أيار ١٩٩٦. (عبيد، ٢٠١٣ م).

لم يكن سعد الله مجرد انسانٍ ذي نظرةٍ يوميةٍ في تفسيره للأشياء والكتابة عنها، بل كان من المتميزين بما يملك من القدرة على إستخدامه للمخزون الموروث، مثلما يملك الإمكانية لقراءة المستقبل بعين إستشرافية دقيقة الرؤيا، حيث أضحت الحرية همّة الأول ووجعه الدائم، مثلما أصبح الحوار أكبر سلاح يؤمن به ويحاول أن يستمد به ولعله كان أفضل مَن إستخدم هذا السلاح وهو صاحب مقولة (اللجوع إلى الحوار) وبالرغم من العمر القصير الذي عاشه فهو من المبدعين القلائل الذين مزجوا بين الفكر والمعرفة والثقافة والحياة اليومية والمهم الإنساني وإختار المسرح (وهو الفن الأول بين الفنون) إختياراً مقصوداً لأنه أراد أن يحاكي الإنسان دون وسيط (ونوس، ١٩٩٦م، ٣: ١١). فهكذا ترك على الساحة الفكرية والثقافية العربية إرثاً رائعاً سيبقى منارة لكل المهتمين والباحثين عن جدلية الموت والحياة.

## ٢- تعريف المسرحية

إن المسرحية أو الدراما، من الرقص البدائي إلى تمثيلية الحدث ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي ومن المأساة اليونانية إلى الصور المتحركة كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجّل تعريفاً عن المسرح والمسرحية أو الدراما. لذلك لا يمكن الإهتمام إلى تعريف محدّد للمسرح الذي هو ملتقي كل الفنون. ولكن حاول الدارسون علي إيجاد تعريف جامع لها والإجماع حول مفهومها وأصولها. لعلّ أشمل هذه التعاريف وأقربها إلى حقيقة المسرح هو الذي يقدم لنا د.رضا بقوله: «إن الدراما شكل من أشكال الفن، قائم علي تصور الفنان لقصة تدور حول شخصياتٍ تتورط في أحداث هذه القصة، تحكي نفسها عن طريق الحوار المتداول بين الشخصيات دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث» (رامز، ١٩٧٢م: ٢٨).

## ٣- مفهوم الحوار في المسرحية (اللغة — الإصطلاح):

### ١-٣ مفهوم الحوار في اللغة

أصل كلمة (الحوار) هو: (الحاء — الواو — الراء) وقديين ابن فارس في (معجم المقاييس في اللغة) أن: (الحاء والواو والراء) ثلاثة أصول: أحدها لون، والآخر الرجوع والثالث أن يدور الشيء دوراً (ابن فارس، ق٤١٨: ٢٨٧).

وتعود أصل كلمة الحوار إلى (الحوار) وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء "وهم يتحاورون أي: يتراجعون الكلام، والمخاطبة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة" (ابن منظور، ١٤١٢ ق: ٢١٨). أما في تاج العروس: فيقصد بالمخاطبة " المحاورة ومراجعة المنطق والكلام في المخاطبة " (الزبيدي، ١٤١٤: ٣١٧).

### ٣-٢ مفهوم الحوار في الإصطلاح

الحوار هو: "نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقه متكافئه فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة والتعصب" (زمزمي، ق ١٤١٥: ١١).

يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي فهو الذي "يوضح الفكرة الأساسية وقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتي النهاية." (سراج الدين، ٢٠٠٦ م: ٣١). والحوار الجيد هو الذي يكون معبراً "ويتمثل هذا النوع من الحوار فيما حسن تركيبه، وسهل قوله، واثق معناه، وعبر تعبيراً ملائماً، ويجب التضحية بزخرف الكلام وإنافته في سبيل المعنى، فلقد كان سومرست موم يفضل الكلمة القوية المحددة المعنى في الحوار على الكلمة ذات الجرس والرنين" (عبد الفتاح مقلد، ١٩٧٥ م: ١٠). هذه الخصيصة تلتزم معرفة الكاتب بشخصه معرفة عميقة، لأنّ الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه وكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عمّا هو الآن وتؤمي إلى ما سيكون هو المستقبل" (سراج الدين، ٢٠٠٦ م: ٣١). يقول توفيق الحكيم عن أهمية الحوار: "إنّ الحوار هو أداة المسرحية. يعرض الحدث ويخلق الشخصيات. يقيم المسرحية من بدئها إلى ختامها وهو في أغلب الظن كالشعر، موهبة تنشأ مع المبدع" (الحكيم، ١٩٥٢ م: ١٤٨).

### ٤- مسرحية «مغامرات رأس المملوك جابر»:

لعله من المفيد قبل أن نتناول ظاهرة الحوار في مسرحية «مغامرات رأس مملوك الجابر»، أن نقدم لقارئنا تمهيداً مما يجري في هذه المسرحية: تقوم مسرحية مغامرات في بنيتها العامّة علي صراع بين الخليفة (شعبان المنتصر بالله) ووزيره (محمد العبدلي).

الخليفة يريد إزاحة الوزير لأنه يعتبر خطراً على وجوده، والوزير يطمح إلى تحقيق حلمه بالإستيلاء على الخلافة، وكل واحد منهما يعد العدة لإزاحة صاحبه، فيأمر الخليفة بتفتيش الخارج من المدينة والداخل

فيها، خوفاً من خروج رسالة من الوزير العبدلي إلى قائد المغول. يتطوع أحد مملوكي الوزير وهو (جابر ) الذي يعرض خدماته على الوزير فيقوم الأخير بتكليفه بالمهمة التي كانت على الشكل التالي وهي فكرة (جابر):

أن يقوم الوزير بكتابة الرسالة على رأس جابر بعد حلاقته جيداً وحينما ينمو الشعر ثانية ويغطي الرسالة، آنذاك يستطيع الخروج إلى حيث يريد، وطلب ممن أدائه لهذه المهمة أن ينال حريته ويتزوج من ( زمردة ) جارية الوزير، وفعلاً يتم إرسال جابر إلى قائد المغول ولكن الوزير يطلب من ذلك القائد أن يقتل حامل الرسالة جابراً الذي حمل موته تحت فروة رأسه ولم يدر كما قال سعد الله في المسرحية. تجري الحوادث حسب اسلوب المسرح وتنقسم إلى المستويين هما : مستوى المقهى الشعبي الذي تبدأ فيها أحداث المسرحية بعد أن يقدم رواد المقهى وهم يتحدثون ويتسامرون ويطلبون من الحكواتي أن يقصّ حكاية. فيصبح المقهى هو خشبة المسرح ويصبح رواد المقهى هم الممثلون والمشاهدون ونصبح نحن جزءاً من جمهور المقهى، نشاهد ونعلق على ما يحدث. والمستوى الآخر تتجسد فيه أحداث حكاية المملوك جابر على خشبة المسرح كما سيسردها العم مؤنس، ويؤدي المسرحية مجموعة من الممثلين غير الذين يقومون بأدوار رواد المقهى.

## ٥- خصائص الحوار في مسرحية «مغامرات»:

### ٥-١ الحوار الثنائي

الحوار عند ونوس يوفّر عناصر الفرحة والحركة ويهتّم بعناصر الإقناع والفرحة في إثارة الرغبة نحو الاشتراك في الحديث وهو يناقش المجتمع ويحاور الجماعة ويعمل طابعاً تعليمياً حتى يتم الإنسجام بين الجمهور والممثلين.

ولا يكتفي ونوس بذلك حيث يحاول أن يخلق الإنسجام الكامل بين خشبة المسرح والصالة ويقدم حوار من نوع الآخر. ومن هنا حاول ونوس أن يوفر له قدرات فنية أخرى تؤدي إلى مهمته وينجح في تأكيد دعوته إلى مسرح جديد. ونسمّي هذه التقنية في الحوار المسرحي عند ونوس بـ "الثنائية". وهناك نوعان من الحوار:

"حوار داخل المجموعة وبين الشخصيات نفسها، يوضح الأفكار ويعمقها ويصمم العمل وبيئته.

وحوار آخر بين المجموعة وبين المتفرجين أو الجمهور الذي يتوجهون إليه. ولا بدّ للحواريين من أن يسيرا معاً وأن ينعكس أحدهما على الآخر في الجدلية، هي التي تستحق إزدهار المسرح وإيجابيته " (عيد، ١٩٨٦م: ٩٣).

ومن نوع الأول في مسرحية "مغامرات رأس المملوك الجابر":

الرجل الأول: ...أرايت إن كان ضرورياً أن نسأل.  
الرجل الثاني: لماذا لا تسألهم عن سبب الخلاف؟  
الرجل الثالث: ولكنك تصرفت بفطنة أيها الرجل.  
الرجل الرابع: وحق الله أخافهم مثلكم ... وشعرت قلبي يكاد يتوقف. لكن أنظلم كالعميان لا نعرف  
إلى أية مهوٍ تدفعنا الأحداث (ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٢٥٨).  
ومن نوع الثاني في هذه المسرحية:  
الرجل الأول: لدي السادة دائماً أسباب كافية للخلاف. أما نحن ولا ناقة لنا ولا جمل (لغظ بين الزبائن  
ثم يتوضح )  
زبون ١: هو بعينه ...

زبون ٢: الشخص الذي كان مع المملوك.  
زبون ٣: وما يزال يحمل السلم علي ظهره.  
زبون ١: (بصوت عال ) أنزل هذا السلم علي ظهرك.  
الرجل الرابع: (يقطع التمثيل ملتفتاً نحو الزبائن ) آه لو أستطيع.  
زبون ٣: هذه سوسة إذا سكنت الرأي صعب إنتزاعها (المرجع نفسه: ٢٥٨-٢٥٩).

## ٥-٢ الحوار الغائب

ومن أشكال تلك الإنسجام بين المتفرجين والممثلين يمكننا الإشارة بما يسمى بـ " الحوار الغائب " الذي  
يمثل بالنقط الثلاثة والجمل الحوارية غير كاملة. وما يميّز هذا النوع من الحوار هو تقريبه إلى التلقائية وترك  
الفرصة للمتلقي للإشتراك في المسرح.

ومن نموذج ما يجري في الحوار بين الممثلين أمام شبك الفرن يقول الرجل الأول:  
الرجل أول: أفضل لنا أن نفرغ أكياسنا الهزيلة الآن بعد قليل ستصبح ما فيها كالعملة الباطلة.  
المرأة الأولى: ماذا تقصد؟

الرجل الأول: ....حتى الآن لم يرتفع سعر الخبز إلّا قليلاً ولكن خلال ساعات....  
في هذه اللحظة يقول المتفرج في نفسه: "ولكن خلال ساعات سترتفع سعر الخبز و كل الأسعار أيضاً".  
وبعد ذلك تؤكد الكاتبة المسرحية كل ما يدور في أذهان المتفرجين من الجمل التكميلية، بسؤال أحد  
الممثلين:

المرأة الثانية: هل رفعوا سعر الخبز؟ (المرجع نفسه: ٢٥٢).  
أو في مجال آخر عندما يقول المملوك جابر عن آماله ويحاول منصور في إنتباهه، نشاهد هذه الظاهرة:

منصور: هذه المرة يختلف الحال. تعقد الوضع وأصبح في غاية الإضطراب.

حابر: يستطيع الوضع أن يتعقد...ولكن بعيد عني.

.....

حابر: لا يعجبني إهتمامك بهذه الشئون. ستكون بارعاً في حوك المؤامرات لو سميتك وزيري.

(يبدأ منصور بالتأفف، ويحاول مقاطعته ولكن "حابر" يحاول بنفس المرح ) عندما أصبح خليفة سأبحث

من وزير غبي وأمين.

منصور: هو... هو.... بالله دعنا من مزاحك(المرجع نفسه:٢٤٦).

### ٣-٥ علاقة الحوار بحياة المتفرج

قد سبق القول عن القول عن المسرح التسييسي والاتجاه الذي يتخذه ونوس في توجيه المسرحية بما فيها نحو المتفرج حيث يجعلها كي ترافق ما يجري فيها. إذن بناءً علي هذا الأمر يعتقد علي سيروية النص علي سرد المجتمع قائلاً: « بيني الحوار سياقات النص المسرحي علي أساس تحريض الناس علي النطق بالمسكوت عنه بالمعني المضمرة بالحقيقة التي تكشف أمامهم. والتي هي حقيقة ما يعانون؛ والحقيقة بتاريخيتها هي رواية حكايات قهرهم وعذاباتهم وهي باعتبارها كذلك أخصب من خيالات الشعراء العميقة » (ونوس، ١٩٨٨م: ٧٣).

قبل أن نتمق في ملامح هذه الخصيصة يجب أن نشير إلي أن ونوس لن يستخدم صيغ المسرح السياسي وأشكاله التقليدية، بل لا بد من استحداث صيغة جديدة أنفق على تسميتها بمسرح التسييس الذي يهتم بإقامة حوار مرتجل وحقيقي، أي يعبر عن الأوضاع الإجتماعية والسياسية، لذلك لجأ الكاتب إلى صياغة مسرحية تجعل وجود الجمهور طبعياً داخل الحدث وشارك فيه. بالطبع تتغير مهمة الحوار في مثل هذه المسرحية التي تقدم الحقائق، فلذلك إن الحوار لذي ونوس "مرتجل وحرّ وحقيقي" بين مساحتي المسرح: العرض والمتفرج ولا بد لموضوع الحوار أن يكون مرتبطاً بحياة المتفرج أو مشاكله من جهة ونوع المعالجة وشكلها، لكي لا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية، حيث لا بد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها إلى المشكلات السياسية والإجتماعية للواقع وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والإرتجال والحوار...". (كريفش، ١٩٨٦م: ١٣٣).

هذه الفقرة الحوارية بين الممثلين الذين ينتظرون أمام شباك الفرن ليؤمنوا الخبز، يخبرنا مثلاً عن الأوضاع الإقتصادية في مدينة بغداد:

الرجل الأول: ... حتي الآن لم يرتفع سعر الخبز إلا قليلاً ولكن خلال ساعات...

المرأة الثانية: هل رفعوا سعر الخبز؟



الرجل الأول: ألم تعلمي؟

الرجل الثاني: بدأ الغلاء مع الصباح.

الرجل الأول: رفعوا السعر قرشاً ولكن خلال ساعات سترتفع الأسعار كالحمي. وستصبح قروشنا كالعملة الباطلة (ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٢٥٣).

#### ٥-٤ الحوار المتوتر

إنّ الحوار في مسرح سعد الله ونوس غير خاضعٍ للترتيب الأرسطي (بدايةً- وسط تأزم - نهاية حلٍ) وهذا الأمر يُؤفر له في مسرحياته عنصر "التوتر" الذي يدفع حركة المبدع إلى أن ينتهي التوتر فتتوقف بالتالي حركة المبدع، إلى أن ينشأ لديه توترٌ جديدٌ. فيبدأ العمل من جديدٍ. وبذلك يترك لنا المبدع مجموعةً من المقاطع الإبداعية داخل سياق العمل الواحد. كلّ مقطعٍ يتوازي مع نوبةٍ توترية. إنّ الكاتب يبدع الفقرة الحوارية، ويستمرّ فيها بنفس الفكرة تقريباً، إلى أن يفرغ الكاتب منها فيتوقف، لكي ينتقل إلى فقرةٍ جديدةٍ " (حنورة، ١٩٩٢م: ٤٥ ).

هذا العنصر يعرض نفسه بوضوح في مسرحية "مغامرات" وتقنية المسرح في المسرح يساعد هذا الأمر. حيث جعل زبائن المقهى من الممثلين، يتكلمون باسم الجمهور. عندما يكون الحوار بين الزبائن في المقهى فيبدأ المقطع التوتري ثم يتوقف حين يروي الحكواتي حكاية الخليفة ووزيره.

في هذا المقطع يروي الحكواتي أحوال عامة بغداد وما يجري بينهم من الخوف والجوع. أثناء كلامه تدخل امرأة وعلي حضانها طفل لا يكفّ عن الصراخ والعويل. إنّ المرأة كانت تنتظر زوجها أن يأتي بلقمة العيش ولكن عندما تقنط من ذلك قررت أن تذهب إلى الجار وتساءل شيئاً للأكل، لذلك همّ بالخروج:

الزوج: ماذا تفعلين؟

الزوجة: الله بصير ويضن علينا بالغفران.

الزوج: إبقى هنا.

الزوجة: الله يغفر.. لا أستطيع.. لا أستطيع.. ونحن نتبادل النظر؟

الزوج: لا.. ليس الآن.. لا أستطيع.. لا أستطيع.. (ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٢٩٥).

(يشدّها إلى حوارهِ. يجلسان، وتتساقط دموعهما معاً، بينما يعول الصغير).

يتوقف الكاتب عند ذلك ثمّ يستمر الحوار بكلام الزبائن:

زبون ٢: أستغفر الله العظيم.

زبون ٤: في النهاية لاتقع إلّا علي رؤوس المساكين.

زبون ٣: الله يساعده.. (المرجع نفسه: ٢٩٦)

بعد ذلك يتوقف الكلام عن هذا بكلام الحكواتي عما يجري حول المملوك جابر: الحكواتي: وكان المملوك جابر ما يزال في الغرفة المظلمة، لا يدخل إليه الضوء إلا من نافذة صغيرة كفتحة العين. ينتظر أن ينمو شعر رأسه كي يخرج من حبسه، ويرحل حاملاً الرسالة... (المرجع نفسه: ٣٠٢).

## ٥-٥ واقعية الحوار

عندما تترجم الدراما إلى الشكل الأدبي الخاص وهو "الصورة الحوارية"، يصبح الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها، ويعتبر الركن الأساس في المسرحية وينبغي أن يكون الحوار واقعياً ينبع من الشخصيات ذاتها، ويكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم. وإنما المراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تُوت القدرة علي الإيضاح عن ذاتها (سراج الدين، ٢٠٠٦ م: ٣١).

وقد كتبت الأنسة جان ميشيل في بحث لها عن الحوار تقول: "يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية؛ وكل حديث لابد أن يكون حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة ويخبرنا عنها، وعمّا هو كائن، ويلمح إلى ما سيصير إليه" (اسماعيل، ١٩٨٠ م: ٣٩).

مثلاً نعرف شخصية جابر خلال حوار مع منصور عندما يقول:

جابر: (يتقدم نحو رفيقه لاهياً.. مدنناً) عندما أصبح للمسلمين خليفة سأسميك وزيراً للدولة (ونوس، ١٩٩٦ م، ٢: ٢٤٤).

إنه رجل طامح، إنتهازي كما يصفه سعدالله ونوس فينص المسرح بأنه "يمتاز بملامح دقيقة وذكية وفي عينه يتراءى بريق نفاذ يوحى بالفطنة والذكاء" ويغتنم فرصة الخلاف بين الخليفة ووزيره ليصل إلى مقام عال في المحكمة. وعندما يحذره المنصور، يقول:

منصور:.... لو إندلعت النار فسكون الحطب الذي يغذيها.

جابر: يغذي النار من أوقدها؟ إسمع ولم لاتندفأ بالنار بدلاً من أن تحرق أصابعك بها.

منصور: لن نستطيع سيجروننا ورائهم فنجد أنفسنا فجأة وسط اللهب وفي النهاية نحن من يدفع الثمن.

جابر: وما أدراك قد نقبض بدلاً من أن ندفع.

منصور: أهذا ما تأمله؟

جابر: ولم لا. لكل عملة وجهان والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب (المرجع

نفسه: ٢٤٧).

إنَّ الكاتبَ يريد لشخصيات المسرحية إنطباعاتاً معيّناً، لذلك يترك عند الشخصية عبارةً عن رمزٍ أو فكرةٍ أو دلالةٍ علي موقفيّ، ويلجأ إلي الحوار ليكشف عن هذه الرموز والأفكار لدي الملتقي. وأنَّ سعدالله ونوس خلال إستعراضه لشخصياته لا يصدر معالمها. بل إنَّ الحوار الذي تمَّ بين الشخصيات يكشف عنها، لأنَّ هذا الحوار "يتم أولاً من خلال الحوار الداخلي في عقل المبدع. ولكنه لم يكن ليتمَّ لو أن الشخصيات لم توجد أو لم تتحرك في إتجاه معين، لتصل إلي نقطة معينة" (حنورة، ١٩٨٦م: ٢٦).

#### ٥-٦ نجوي النفس والحديث الجاني

من ميزات المسرح الهامة هو أن يتحلَّى بالحوار الحي والمتحوِّل في مختلف أركانه حيثُ يعتقد البعض بأنَّه ينبغي أن يتسمَّ الحوار بالحَيويَّة وأن يكون ذا قدرةٍ علي الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي (القط، ١٩٧٨م: ٣٤).

لكنه في بعض الأحيان لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يحلَّ الشخصيات بنفسه، أو يكشف كشفاً مباشراً عمَّا يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر أو لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات. فلا بدَّ أن ينقلها المؤلف إلي المشاهد، ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلي نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنية. وكأنَّها تفكر بصوتٍ مسموعٍ وهو ما يُعرف بـ "نجوي النفس" (المرجع نفسه: ٣٦).

وهذا ما نراه في هذه الفقرة الحوارية التي يتحدَّث مملوك جابر الي نفسها عندما يذهب إلي بلاد العجم ليواصل الرسالة :

جابر: ...أفسو علي حوافر جوادي لأني مليءٌ بالأشواق. كلُّ ما ينتظرنني لأحبَّ الصبر أو الفراق. لا- الزوجة و لاالثروة ولا المراتب (ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٣٠٦).

يجب أن نذكر بأنَّ هناك فرق بين المونولوج أو نجوي النفس وبين الحديث الوحيد الجاني. يقول سالم المعوش في تبين مفهوم نجوي النفس وتمييزه من غيره: «الشخصية التي تناحي نفسها، تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر- حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار- في نقطة تحول من طبيعة إلي أخرى أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية» (المعوش، ٢٠١١م: ٤٤٨).

بينما يكون الحديث وحيد الجانب مملاً وبلا فائدة في عملية الحوار ولكن نجوي النفس يمكن أن يكون أحياناً ضرورة لازمة لكي يستطيع المؤلف أن يرسم شخصياته ومواقفه بناءً كاملاً.

ولكن مع كل ذلك يجتنبه الكاتب المسرحي والمتفرِّج معاً في السنوات الأخيرة لأنَّهم ينظرون إلي نجوي النفس علي أنَّها أسلوب مسرحي عتيق، وغالباً يكون في عبارات مُقتَضبةٍ وتعبر تعبيراً موجزاً عن فكر الشخصية وانفعالاتها.

ولذلك نري أنّ سعدالله ونوس كغيره من المسرحيين لجأ إلى الحديث الجانبي الذي يُعرفه عبد القادر القبط: «معني أن تتحدّث الشخصية إلى نفسها أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصياتٍ أُخر يُفترض أنّها لاتسمع هذا الحديث مع أنّه يتمّ عليّ مسمع منها. ويلجأ المؤلف إلى هذا التقليد حين يريد أن يُطلع المُشاهد عليّ ما تنوي شخصيته أن تأتيه من فعل أو تتّخذ من تدبير بحيث تظلّ شخصيات المسرحية الأخرى جاهلةً به» (القط، ١٩٧٨م: ٣٧-٣٨).

كما نري هذا لدي شخصية الوزير في مسرحية "المغامرات"، عندما يُبين مملوك جابر خطّته له، يقول في حضور جابر وزبائن المُقهى:

الوزير: كسبوا نقطة .. ولكن ها أنذا أكسب حولة. تسلّمنا المبادرة منهم، وأتيّ أمسك منتصر وأحاه في قبضي ... وسأعصرهما .. (بشدة قبضته) حتّي يُصبحا عجينا فاسداً. ستكون المفاجأة كبيرةً هذا المساء. لكن أصبح الحذر ضرورياً. لِنتابع الخُطة، و لِنتحسس جيداً مواطيء أقدامنا. (ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٢٧٨).

من هذين المثالين من مسرحية "المغامرات" نفهم جيداً أنّ الغاية الرئيسية من أي واحدٍ من هذين التقنيتين (نجوي النفس و الحديث الجانبي) هي تفهيم بعض الحقائق وإطّلاع المُشاهد الذي قد جلس عليّ مقاعد الصّالة عليها.

والفرق بين نجوي النفس والحديث الجانبي في المسرحية، هو أنّ في نجوي النفس يكون "جابر" كشخصيةٍ مسرحيةٍ، وحيداً عليّ خشبة المسرح، جالساً عليّ جواده إلى بلاد العجم وينقل معلوماتٍ إلى المُشاهد بقدر ما تكشف عن المشاعر والانفعالات و الافكار. أمّا في الحديث الجانبي، يقول شخصية الوزير عباراتٍ قصيرةٍ عليّ مشهدٍ من الشخصيات الأخرى لكي تُطلع المُشاهد عليّ بعض الحقائق التي لأبد أن تظلّ تلك الشخصيات جاهلةً بما.

## ٥-٧ التشويق والحيوية

إنّ سعد الله ونوس كان من التابعين لتجربة برتولت بريخت في المسرح التعليمي والملحمي ومن رُوّاده أيضاً في الأدب العربي. من خصائص هذا النوع من المسرح هو «تقطيع الحداث المسرحي» والتوتّر الدرامي الذي هو «العصَب المركزي أو اللؤلؤ المُحرّك للدراما» (كريفش ، ١٩٨٦م: ٣٧).

ففي مسرحية «المغامرات» نري الحكواتي بأنّه يحكي الحوادث بشكل متقطّع ومن خلال وقفاتٍ أو من خلال الغناء إلى جانب التوقّفات المُفاجئة. «والغاية من ذلك كسر الإيهام المسرحيّ وتجنّب سقوط المُشاهد في التماهي مع الأحداث أو الشخصيات، فالتوقّفات والإنقطاعات تُجبر الجمهورَ عليّ التملُّل وتقسيم ما شاهدَ وإبداء الرأي فيه وتقديم الحلول والإنظارات» (الحاجي، ٢٠١٠م، بالتصرف ٨٠-٧٠)

وهذا ما يُؤدّي إلى حيوية الحوار في المسرحية وتشويق الجمهور إلى ما سيحدث. هذا التشويق الذي يُعرّفه كريفش بأنه «يعني جذب الإهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلاً تماماً بما سيحدث، لكنّه يتلهّف عليه، وعندما يخبّن جزئياً ما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكّد أو يتردّد لأنّه يخاف من الحالة المتواضعة. فإنّه يكون في حالة التشويق لأنّ إهتمامه يشغل تماماً أ كان بإرادته أو دونها» (كريفش، ١٩٨٦م: ١٧٥).

وهذا ما نجده في أعمال ونوس خاصة في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، حين يأسّر الوزير جابر أن يضع كوفية على رأسه الذي كُتبت عليه الرسالة. ويكمن في حجرة مظلمة ويستأذن الحكواتي في إستراحة يشرب فيها الشاي، تنقطع الأحداث عند هذه النقطة، بينما الجمهور قلق على مطلعته الذي كونه من وهمه. ونجد عنصر التوتّر قوياً في مواقف كثيرة من مسرحيات ونوس وهذا ما يضع ويشكّل الصراع الذي هو هدف الدراما.

#### ٦- عيوب الحوار عند ونوس:

نعلم أنّ الحوار كان يكتب شعراً في المسرح اليوناني والروماني القديم ثمّ في المسرح الكلاسيكي بقرن السابع عشر للميلاد، ولكن كانت تُراعى فيه طبيعته الدرامية. ما يميّز الشعر الدرامي عن الشعر الغنائي، هو الطبيعة الموضوعية في الحوار الدرامي. ولكن بعض الأحيان تطغى الموسيقى والطابع الغنائي في بعض مسرحيات هذه الفترة.

بينما كانت هذه القصائد الغنائية في الغالب رائعة وجميلة في ذاتها، ولكنّها تفسد النسق الدرامي للمسرحية وعندما يقف الممثل علي خشبة المسرح ليُلقيها لذاقها لا كوسيلة لتوليد الحركة الدرامية وتطويرها، تُصيب حركتها بالركود.

ولكن إذا كان الشعر قد ابتدأ يخبّي من الأدب المسرحي العالمي تدريجاً منذ القرن الثامن عشر للميلاد يُخبّي هذا العيب الدرامي الواضح، فإنّ النثر حلّ محلّه كأسلوب جديد في التعبير الدرامي، وقد أخذ يزيد التابع الدرامي الخاص بالحوار المسرحي وضوحاً وتجديداً بل وضرورة، «فإن يكن الحوار النثري له أيضاً عيوب تتربّص به، علي نحو ما كانت الغنائية تتربّص بالحوار الشعري: الحوار النثري يمكن أن يترلق من الدرامية المرتبطة بالموقف و المتطورة للحدث إلى أسلوب آخر غير درامي بل مُتنافٍ مع الدرامية، كأسلوب الخطابة أو المناقشة الذهنية الراكدة أو الجدّل العقلي العقيم.

وهذه الأخطار تظهر بنوع خاص عند الكتاب المهادين إلى فكرة أو رسالة أو مذهب أو أسلوب خاص من الأساليب الحياة الإجتماعية...» (مندور، ٢٠٠٦م، ١١٥).

والجدير بالذكر أنّ سعدالله ونوس ينظر إلى المسرح كرسالة، وطرح في أعماله فكرة تسييس المسرح كبديلٍ عن المسرح السياسي إذ كان مؤمناً بأهمية المسرح في إحداث التغييرات السياسية والإجتماعية في العالم العربي وعمل على خلق مسرحٍ عربيّ يتوجّه إلى القضايا السياسية والإجتماعية ويستهدف تنوير الجمهور وتوعيته بقصد تغيير المجتمع والإرتقاء بمسيرته.

هذه الرسالة ظاهرة بشكلٍ واضحٍ في مسرحية «مغامرات»، وإنّ الحوار يكون أحد العناصر التي يستفيد ونوس منها للوصول إلى غايته أي خلق المسرح التسييسي ويمكن القول بأنه ناجح إلى حدٍ كبير، ولكن هذا الأمر لم يمنع أن لا يكون للحوار عند ونوس عيب؛ ورُغم أنه يقول: «لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدم عياً جاهزاً وكان هاماً بالنسبة لي أن أنقد وأحلّل وعياً ساعداً هو بالذات يقود إلى الهزيمة أو إلى الإستسلام لها» (ونوس، ١٩٩٦م، ٣: ١٠٩). ولكن يلجأ الحوار في مسرحياته أحياناً إلى التزعة التعليمية وكأنه يشرح مغزى المسرحية، وإيجاز الدرس المستفاد منها.

إضافةً إلى ذلك نري في أعماله المسرحي عيب الخطابة؛ إذ توجد هذه الخطابات الطويلة والمناقشة الذهنية عند المملوك جابر كالشخصية الرئيسية في المسرحية، أو المملوك يأسر في أكثر من موضع، بعض النظر عن الخطابات الطويلة عند الحكواتي لأنه العامل الذي يسير بالقصة ويُقدّمها نحو الأمام ويكون هذا الأمر بمقتضى دوره.

عندما ملك العجم قرأ الرسالة ودخل لُهب و بمسك ذراع جابر بعُنف و خرج من الدّيون، فراح يتكلّم  
أملاً أن يجعل قسوة مُرافقه تلين، أو لعله يفهم ما سيحدث له.  
و في موضع آخر عندما يقطع جابر الفيافي والقفار قاصداً بلاد العجم بعني:  
جابر: الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم مُتعرّجة وطويلة.  
أمّا الطريق العائدة من البلاد العجم فهي مُستقيمة وقصيرة.  
البراري خضراء وملوّنة، لكنّها ساكنة.

.....

أقسو علي حوافر جوادي لآتي مليء بالأشواق.

كلّ ما ينتظري لا يحبّ الصبر أو الفراق.

لا الزوجة، ولا الثروة، ولا المرآب.

..... ( ونوس، ١٩٩٦م، ٢: ٣٠٦).

«ولئن يمكن اعتبار هذا الخطاب تخفيفاً على المُتفرّج من العنف المسلّط عليه: عنف الوعي فأنه كذلك ناهض بوظائف يسر ارجاعها إلى هاجس التسييس: أليس خطاب جابر هاجساً برؤية ترى الخلاص فردياً والسعادة جاهاً ومالاً وامرأة؟ ثمّ إنّ ذلك الخطاب لم يتسنّ له الظهور إلّا في العزلة: ألا يمكن النظر

إليه علامة على غربة جابر عن واقعه وعلى البصيرة تُعمى باغترابها عما يُحيط بها؟» (المعشراوي، ٢٠١٠ م، بالتصرف).

«ولا ضَيْرَ أن يطول حديث الشخصية المسرحية إذ إشمتم علي حوار داخلي. إذا صحَّ هذا التعبير، فليس ضرورياً أن يكون الحوار بين المُتحدث وغيره من الشخصيات. بل يُمكن أن يكون حواراً ضمناً بين ماضٍ وحاضر، أو فكرة وفكرة، أو إرادة وهوي وغير ذلك من وجوه الصراع النفسي الداخلي» (القط، ١٩٧٨م: ١٧٠). و الحقيقة أن هذه الظواهر التي نعبّر عنها بعبوب الحوار لدي ونوس والتي جعلته يتعد أحياناً من التزعة الدرامية مائلاً بعض الميل إلى التزعة التعليمية و الجانب الخطابي، لا تتلاحم إلا مع الفكر السياسي عنده .

### النتائج

- قد تتضح لنا من خلال البحث في مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر" نتائج منها:
- قد أسلفنا في حديثنا عن مسرحيات سعدالله ونوس أنه كتب مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر" في فترة السبعينات من عمره، والتي كانت برمتها مرحلة سياسية بامتياز فنراه يطرح فكرة «المسرح التسييسي» كبديل عن المسرح السياسي، و يعمل علي خلق مسرح عربي يُعيد بناء ذائقة المتفرج الذي حوّلته التربية التقليدية إلى مُستقبل (مُلتقى) سلمي، يرى ويسمع بلا مُساءلة أو فُضول، ويستهدف تنوير الجمهور وتوعيته بقصد تغيير المجتمع والإرتقاء بمسيرته.
- إنَّ المسرح التسييسي الذي يقصدُ ونوس إبداعه، يحتاج إلى الحوار أكثر من احتياجه الي العناصر الأخرى فالحوار في مسرحية ونوس ظاهرة بارزة ترتبط بحياة المتفرج ومسالكه حيث تكون واقعية تنبع من الشخصيات ذاتها، وتكشف عنها وتحمل خصائصها.
- من هنا تتبين أهمية عنصر الحوار في مسرحية "مغامرات رأس المملوك جابر" فالحوار في هذه المجموعة تُعتبر كجسر بين الممثل والملتقى يستخدمه الكاتب لمشاركة الملتقى في عمل مسرحي وهذا ما يودّي في النهاية إلى الحيوية والفاعلية في مساحة المسرح فيرغب المتفرج ويشوّقه إلى ما سيحدث.
- ينفرد الحوار في مسرحية «مغامرات» بخصائص لم نكد نعهده في غيره من المسرحيين العرب منها:
- الحوار الثنائي بنوعيه: ١- داخل المجموعة وبين الشخصيات نفسها. ٢- بين المجموعة وبين الجمهور.
- الحوار الغائب الذي يقرب المسرح إلى التلقائية.
- الحوار المتعلق بحياة المتفرج ومعالجة حياته.
- الحوار المُتوتّر غير الخاضع للترتيب الأرسطي المعهود من البداية والتأزم والنهاية.
- الواقعية في الحوار المأخوذة من واقعيات الحياة والمُؤدية نهائياً إلى حسيته.

- تشويق الملتقي وترغيبه إلى متابعة أحداث المسرحية وذلك بتقطيع الحَدَث المسرحي والتي إستلهمه من «برتولت بريخت» وتقنيات مسرحه الملحمي.
- و بجانب هذه التقنيات المتفرّدة في عنصر الحوار مسرحية «مغامرات» فنراه تشوبه عيوب. حيث يميل بعض الميل الى النزعة التعليمية والجانب الخطابي.
- وما هذه التقنيات الحوارية إلّا ليخرج المتفرج من سلبيته و يساهمه في المسرح و القضايا المطروحة فيه.

### المصادر و المراجع:

- ١- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، (١٤١٨هـ.ق)، معجم المقاييس في اللغة؛ بيروت: دار الفكر.
- ٢- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، (١٤١٢هـ.ق)، لسان العرب؛ بيروت: دار الصادر، الجزء الخامس.
- ٣- إسماعيل، عزالدين، (١٩٨٠م)، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصرة؛ دراسة مقارنة، دار الفكر العربي.
- ٤- الحاجي، مراد، (٢٠١٠م)، دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في «مغامرة رأس المملوك جابر» لوتوس؛ مجلة الشعب، ٨٣-٦٥.
- ٥- حنورة، عبد الحميد، (١٩٩٢م)، «تأسيس المسرح في المجتمع العربي: الجانب الإبداعي في الحوار المسرحي»؛ مجلة الفكر العربي، يوليو- سبتمبر، العدد ٦٩، صص ٤٨-٢٥.
- ٦- حسين رامز، محمد رضا، (١٩٧٢م)، الدراما بين النظرية و التطبيق؛ طبعة ١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- ٧- حنورة، عبد الحميد، (١٩٨٦/١٦٧٥م)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي؛ مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٨- الحكيم، توفيق، (١٩٥٢م)، فن الأدب؛ القاهرة: مكتبة الأدب.
- ٩- الزبيدي، محمد مرتضى، (١٤١٤هـ.ق)، تاج العروس؛ بيروت: دار الفكر، الجزء السادس.
- ١٠- زمزمي، يحيى بن محمد، (١٤٢٢هـ.ق)، الحوار؛ آدابه و ضوابطه في ضوء الكتاب والسنة؛ ط ٢، عمان: دار المعالي.
- ١١- زمزمي، يحيى بن محمد، (١٤١٥هـ.ق)، في أصول الحوار، الندوة العالمية للشباب الإسلامي؛ الرياض.



١٢- سراج الدين، محمد، (٢٠٠٦م)، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي؛ شيتاغونج: دراسات الجامعة الإسلامية العالمية، المجلد الثالث.

١٣- عيد، عبد الرزاق، (١٩٨٦م)، الحرية: المعرفة/السلطة دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس؛ بغداد: دار المؤمن للترجمة و النشر، وزارة الثقافة والإعلام.

١٤- عبيد، عماد (أغوست ٢٠١٣م)، «سعد الله ونوس، صانع الأمل»؛

<http://www.alintibaha.net>

١٥- غراب، سعيد أحمد، (٢٠١٠م)، القراءة في الأدب العربي الحديث؛ الطبعة الأولى، دسوق: دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع.

١٦- القط، عبد القادر، (١٩٧٨م)، من فنون الأدب المسرحية؛ بيروت: دار النهضة العربية.

١٧- كريفش، شوارت، (١٩٨٦م)، صناعة المسرحية؛ ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام بغداد.

١٨- المعشاي، مبروك، (٢٠١٠م)، «مغامرة رأس المملوك جابر: بحث في الخصائص والوظائف»؛

مجلة الشعب، ٥٧-٣٨

١٩- المعوش، سالم، (٢٠١١م)، الأدب العربي الحديث (نماذج و نصوص)؛ الطبعة الثانية، بيروت، دار النهضة العربية.

٢٠- المغامسي، خالد بن محمد، (١٤٢٥هـ.ق)، الحوار، آدابه وتطبيقاته في التربية الإسلامية؛ ط ١، الرياض: مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني.

٢١- مندور، محمد، (٢٠٠٦م)، الأدب و فنونه؛ الطبعة الخامسة، مصر: نخضة مصر للطباعة و النشر.

٢٢- ونوس، سعد الله، (١٩٨٨م)، بيانات لمسرح عربي جديد؛ بيروت: دار الفكر.

٢٣- ونوس، سعد الله، (١٩٩٦م)، الأعمال الكاملة؛ المجلد الثاني و الثالث، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب.

## فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هفتم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و سوم، بهار ۱۳۹۵

بررسی عنصر گفتگو در نمایشنامه «مغامرات رأس المملوک جابر» سعدالله ونوس\*

جواد گرجامی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی

نعیمه ربانی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی

### چکیده

بی شک نمایشنامه یکی از گونه های ادبی است که از زمان پیدایش آن تاکنون دوره های تاریخی مختلفی را پشت سر گذاشته است. این قالب هنری به عنوان یکی از هنرهای تجسمی با بهره گیری از عناصری چون: متن، ایما و اشارات، موسیقی و صدا به همراه دیگر عناصر نمایش همچون: کارگردانی، بازیگری، دکور و غیره داستان ها و متون ادبی را به مخاطب های خود عرضه می دارد. ولی با این وجود منتقدین چهار عنصر اساسی را برای این گونه ی ادبی بر شمرده اند که عبارتند از: حادثه (Event)، شخصیت (Character)، ایده (Idea) و گفتگو (Dialogue). این محصول هنری که در قالب یک گفتگوی ادبی توسط هنرمندان ارائه می شود؛ دارای عناصر مشترک ساختاری فراوانی با داستان می باشد. در این میان الگوی عنصر گفتگو یکی از تفاوت های عمده ی نمایشنامه با داستان به شمار می آید. چرا که عنصر یاد شده به عنوان یکی از عناصر اساسی نمایشنامه نقش ارتباطی میان هنرمند و مخاطب را بر عهده دارد. امری که به موجب آن قدرت آفرینش هنری نویسنده ی نمایشنامه نمایان می شود. پژوهش حاضر سعی بر آن دارد تا با اتخاذ رویکرد تحلیلی و توصیفی و با استناد به منابع ارزشمند کتابخانه ای به تحلیل عنصر «گفتگو» و مشخصه های متعدد آن در نمایشنامه «مغامرات رأس المملوک جابر» سعدالله ونوس بپردازد. بنابراین انتظار می رود خواننده با مطالعه ی آن بتواند به نتایج ارزشمندی در این زمینه دست یابد. نتایجی که بر توانایی ونوس در پردازش گوناگون این عنصر اساسی نمایشنامه (گفتگو) اشاره دارد. بنابراین در نهایت خواننده به ویژگی های منحصر به فرد ونوس در پردازش عنصر «گفتگو» صحه می نهد. ویژگی هایی چون: گفتگوی دوسویه، گفتگوی پنهان، کنش مندی گفتگو...

کلمات کلیدی: سعدالله ونوس، نمایشنامه «مغامرات رأس المملوک جابر»، گفتگو.

\* تاریخ دریافت: ۹۴/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش نهائی: ۹۴/۱۱/۱۸

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: javad.garjami@gmail.com