الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة ـ
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده

من إعداد الطالبة:
إيمان بن ناجي

اللغة والحوار في مسرحية

نهر الجنون لتوفيق الحكيم

د/ أحمد التجاني سي كبير .....مشرفا
د/ نجاحي نجلاء .....رئيسا
أ/ زيتوني فايزة .....مناقشا

الموسم الجامعي : 2015 / 2016م الموافق 1436 / 1437 هـ.

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ
رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ
عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ
لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ
نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن
نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن
قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا
أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ}

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية 286

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا إن هدانا الله.

الحمد لله الذي بحمده يستفتح كل كتاب و بذكره يصور كل خطاب و بحمده ينعم أهل النعيم في دار الثواب.

الشكر أولا وقبل كل شيء لله سبحانه و تعالى الذي وفقنا و أعاننا على هذا العمل و أنعم علينا بنعمة العقل و نقول " اللهم لك الحمد حتى ترضى و لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضا "

نتقدم بأسمى التشكرات و عظيم التقدير إلى الأستاذ المشرف " احمد التجاني سي لكبير " الذي خفف عنا عبء هذا العمل بنصائحه و توجيهاته جزاه الله عنا ألف خير .

كما اتقدم بالشكر الفائق لامي نبع الحنان

و كذلك الشكر و الامتنان لرفيق دربي مجيد

والى كل صديقاتي

مقدِّمـــة

مقدِّمة:

يعد المسرح أكثر الأجناس الأدبية حملا لهموم المجتمع فنسيجه الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة و أمكنة وأزمنة على حد سواء و قد بات حديثا من أوسع وسائل التعبير إنتشارا، فلا يخلو أدب أمة من الأمم منه وما يزال الأدب المسرحي على صور التعبير ومجسد لكل القيم التعبيرية و كل فنون الأدب، فالمسرح مدرسة تربوية و مؤسسة تثقيفية و وسيلة تعلم كما قال ستان سلافسكي : (أعطيني مسرحاً ، أعطيك شعباً مثقفاً).

فالمعروف عنه أنه أبو الفنون وذلك لأنه أول أنواع الفن فقد بدأ منذ أيام الإغريق والرومان وقد إشتهر لما له من أثر على النفوس، و كان يعتبر في ذلك الوقت الوسيلة الوحيدة حتى يعبر الإنسان عما يجول في خاطره وداخله.

ينقسم المسرح إلى عدة أنواع منه المسرح الذي يحمل في طياته الجنس الأدبي الموضوعي وقد يحمل امور مأساوية كتمثيل الوضع المعيشي الصعب والأمور الحياتية التي تسبب التعب و الألم للناس، و لكنها تحمل أيضا حلول للمشاكل وقد يحمل عنوانا هزليا و الهدف منه رسم البسمة على شفاه الناس و تسليهتم.

و قد عد توفيق الحكيم أحد رواد الرواية العربية والكتابة المسرحية في العصر الحديث فهو من أبرز العلامات في حياتنا الأدبية والفكرية والثقافية ، وقد إمتد تأثيره لأجيال كثيره متعاقبة من الأدباء والمبدعين وهو أيضا رائد المسرح الذهني ومؤسس هذا الفن المسرحي الجديد وهو ما جعله يعد واحدا من المؤسسين الحقيقيين لفن الكتابة المسرحية ليس على مستوى الوطن العربي فحسب وانما ايضا على المستوى العالمي .

وتتجلى مقدرتـــه الفنية في قدرته على الإبداع وإبتكار الشخصيات وتوظيف الأسطورة والتاريخ على نحو يتميز بالبراعة والإتقان ويكشف عن مهاره تمرس وحسن إختيار للقالب الفني الذي

يصب فيه إبداعه سواء في القصة أو المسرحية بالإضافة إلى تنوع مستويات الحوار لديه بما يناسب كل شخصيه من شخصياته ويتفق على مستواها الفكري والإجتماعي.

فنصبت دراستي في اللغة فهي اوضح اداة للتعبير عن مقاصدنا وصانعة الرقي و التقدم و هي الأداة من أدوات المسرحية سواء كانت شعرية ام نثرية فهي توحي بوقائع المسرحية و تحمل الشحنات العاطفية و الفكرية و تعبر عن أراء الكاتب و هدفه وما يريد توصيله للمشاهدين ومهما قيل عن أهمية اللغة في الإنتاج الثقافي عموما و الفني خصوصا فإنه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع ،فإننا حين نتأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي فإن هذا التأمل يسمح لنا بتوضيح أكثر جوانبه حساسية ،وأشدها تعقيدا وأوثقها إرتباطا بمدى نجاحه في أداء رسالته .

لعل أول مانلاحظه على المسرحية أنها تقوم على الحوار فليس هناك مؤلف أو راوي يقص علينا الأحداث و يعرفنا بالشخصيات و طبائعها و علاقات بعضهم ببعض ،إنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار و المواقف التي تجري فيها فكلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة حوار ذلك أنه هو الذي يقيم المسرحية من مبدئها الى ختامها فهو فن من فنون الكلام و المحادثة ،فجاء عنوان المذكرة موسوما بـ:

- اللغة والحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم –

قسمت بحثي إلى ثلاث فصول تطرقت في الفصل التمهيدي إلى أسلوب كتابة توفيق الحكيم و خصائص مسرحه

لأنتقل للفصل الثاني الذي حمل عنوان اللغة في مسرحية نهر الجنون و تضمن (بلاغتها /شعريتها /رمزيتها)

أما الفصل الثالث فكان عنوانه الحوار في المسرحية و إستعرضت فيه الحوار بانواعه و وظائفه و خصائصه .

إن إختيار موضوع معين للبحث هو رغبة تنمو تدريجيا وشغف فطري، جذبني للمسرح ،وسبب تسليطي الضوء على هذه المسرحية هو الجدل السياسي الذي تتضمنه فهي تشبه واقعنا الذي نعيشه حاليا في مجتمعات العربية فالحاكم يرى أن الشعب مجنون وهو العاقل و العكس صحيح.

إن الإشكالية التي يسعى هذا البحث لإستقصائها تتجلى في السؤال الجوهري التالي: ماهي أهم مميزات اللغة في مسرحية نهر الجنون؟

وماهي خصائص الحوار واشكاله ووظائفه في مسرحية نهر الجنون؟

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج البنيوي مستئنسة بالمنهج السيميائي فالبنيوية لاتهتم بمضمون النص بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتألفاته فهي تهتم فقط بالنسيج اللغوي للنص، وتدرسه بذاته ولذاته، مهملة صاحبه وذلك من قناعة ان النص وحده المهم .

ومن أهم الكتب التي أفادتني كتاب اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم لتسعيدات حمودي و كتاب مسرح توفيق الحكيم لمحمد منذور

ولكن رغم الصعوبات و الضغوطات التي واجهتها خاصة طريقة التعامل مع الأستاذ وعدم التواصل الجيد معه .

إلا أنه لايسعني في الأخير إلا أن أشكر كل من أعانني في إنجاز بحثي من قريب او بعيد وإلى كل من أمدني بالدعم المعنوي و المادي .

ورقلة في: 2016/04/15.

إيمان بن ناجي ✍

الفصل التمهيدي:

الفصل التمهيدي

يعد توفيق الحكيم من أكبر الكتاب العرب، اقترب من عالم المسرح يوم كان طالبا في الثانوية كممثل وكاتب ،وأول مسرحية كتبها كانت "**الضيف الثقيل** " و بدأ كتاباته المسرحية يوم كانت مصر تعج بالعديد من الفرق المسرحية المتنافسة،لكنه فضل التعامل مع فرقة العكاشة التي حضيت بدعم الجهات الرسمية1، ووجد فرصة سانحة لمعرفة المسرح على قواعده اثناء سفره الى فرنسا (بعثة الدراسة) فعاد الى مصر يحمل عصارة التجارب المسرحية الغربية السائدة آنذاك[2]

مسرحية نهر الجنون :

هي مسرحية من فصل واحد، و يعيد فيها توفيق الحكيم ذكر أسطورة قديمة عن ملك شرب جميع رعاياه من نهر . رآه الملك في منامه . مصدراً لجنون جميع الذين شربوا من مائه، ثّم يعزف هو ورفيق له عن الشرب، وتتطور الأحداث حتى يصّدق رعاياهم فعلاً أن هذين الاثنين الذين لم يشربا مثلهم . بما فيهما من اختلاف عنهم . لا بدّ وأنهما هما المجنونان إذاً . وعلى ذلك فإنّ عليهما أن يشربا أيضاً مثلما شربوا. وقد جردّ توفيق حكيم مسرحيته من أي إشارة إلى الزمان والمكان. وهكذا فإننا نستطيع أن نشعر بصورة أكثر وضوحاً لإعتراضه ضد هذا القسر الذي يزاوله المجتمع على الإنسان فيجبره على الانسياق و التماثل.

أسلوب كتابة توفيق الحكيم :

1 ينظر: من واقع رسائل ووثائق ، صفحات من التاريخ الادبي لتوفيق الحكيم ،دار المعارف القاهرة دط1975 ص32.
https://books.google.dz

2 توفيق الحكيم، حياتي، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1 ، ص263

ومن شدة إهتمام توفيق الحكيم بالأسلوب نظر إليه كأداة فنية تلتصق بذات المبدع وطبعه، حتى يكاد يصبح التعبير الصادق عن الذات، يقول: «**إن الاسلوب هو مزاج الفنان وطبيعته ووسيلته الخاصة في إظهار مكنون الفكرة**»[1]

- لقد ضاق الشبان الرمزيون المتاثرون (بملارميه) ذرعا بالمسرح الواقعي الذي لا يهتم في عرضه سوى بتتابع الحياة اليومية، أو بعبارة أدق «**تقديم شريحة من الحياة فوق خشبة المسرح**»، فحاولوا جاهدين إيجاد مسرح يعبرعن أرائهم ويعلن عن أفكارهم ، وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي ومن التفاصيل غير الضرورية ،و المفاجآت و الحيل المسرحية المفتعلة ،و إستبدالها بوسائل إيحائية[2]. ولقد أصبح هذا الإتجاه هو الذي يكون مسرحيات توفيق الحكيم فقد مزج بين الواقعية و الرمزية .

-لقد تسربت الثقافة الكلاسكية في أدب وأسلوب توفيق الحكيم من خلال ثقافته الفرنسية، فقد اكد ان لكل كاتب مصري كاتب أروبي يقتبس أعماله بإستحياء يقول « **كنا نترجم الروايات المسرحية ، و نمصرها، ونفعل ذلك على استحياء و بخجل شديد ،ولم نكن ندري أن المؤلفين الأصليين إقتبسوا هم أيضا ما كتبوه ،وكنا نضع كلمة إقتباس ،ولا ينسب أحدنا أبدا ما مصره إلى نفسه**» [3] فالإقتباس لم يكن محددا بل كان يعني أن المسرحية ليست تأليفا خالصا ولا هي ترجمة محض بل هي نقل موضوع من بيئة غربية إلى بيئة شرقية و تحوير الشخصيات إلى شخصيات شرقية .

-وقد وظف الأساطير والحكايات الشعبية والقصص الدينية لتعبير عن أفكار جديدة في مسرحياته كما إستلهم الواقع و قضايا مجتمعه في مسرحيات اخرى ،فهو **لايعيد سرد أحداث الأسطورة كما هي في**

1- توفيق الحكيم ،تحت شمس الفكر،مكتبة مصر3 شارع كامل صدقي الفجالة ،ص85/84.

2 تسعيدات حمودي، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م ص 50

3 جمال لغيطاني، توفيق الحكيم يتذكر ،المجلس الاعلى للثقافة مصر 1998 ص 101

بناء المسرحي بل يوظفها توظيفا فنيا فتراه يضيف أحداثا و ينقص أخرى ويفسر ماغمض من معان تفسيرا يتلاءم مع الفكر المعاصر و مغزى المسرحية.[1]

-وإتخذ من أحداث الحياة و الواقع مادة لأدبه **فقد كان يراقب واقع الناس و يتابع إنشغالاتهم التي إستلهمها في العديد من المسرحيات القصيرة .**[2]

وامتاز أسلوبه بالدقة والتكثيف الشديد وحشد المعاني والدلالات والقدرة الفائقة علي التصوير؛ فهو يصف في جمل قليلة ما قد لا يبلغه غيره في صفحات طوال، سواء كان ذلك في رواياته أو مسرحياته. ويعتني الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والإنفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين.[3]

خصائص مسرح توفيق الحكيم:

يمكن أن نجمل أهم مميزات مسرح توفيق الحكيم فيما يلي:

إن البيئة المصرية تظهر بوضوح في مسرحياته الإجتماعية ويبرز من خلالها قدرته البارعة في تصوير مشاكل المجتمع المصري .

يقول الدكتور محمد يوسف نجم: عن التمصير : «**أما التمصير فهو نوع خاص من التعريب، وتنحصر البيئة الجديدة فيه في نطاق الحياة المصرية المعاصرة ويعتمد إعتمادا كبيرا على تقاليدها وعادات ومثلها الخاصة ...وتأتي اللهجة العامية المصرية وإستعمالاتها وتراكيبها الخاصة لتتم الصورة الجديدة،وتظهرها قوية ناصعة**».[4]

1ينظر: قاسم احمد شوقي ، المسرح الإسلامي مصادره و روافده ، دار الفكر العربي القاهرة ط 3 1983 ص 18

2 توفيق الحكيم ، تحت المصباح الاخضر ، مكتبة مصر الفجالة ،مصر /ص84

3. ينظر :توفيق الحكيم ،القصة السورية ، الموقع www.syrianstory.com

4 محمد يوسف نجم، نجم المسرحية في الأدب العربي الحديث، ،دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ط1 ، ص198/197

-تزخر مؤلفاته بالتناقض الأسلوبي. فهي تلفت النظر لأول وهلة بما فيها من واقعية التفصيلات وعمق الرمزية الفلسفية بروحها الفكهة وعمق شاعريتها... بنزعة حديثة مقترنة في كثير من الأحيان بنزعة كلاسيكية.[1]

-التنوع في الشكل المسرحي عنده. حيث نجد في مسرحياته: الدراما الحديثة، الكوميديا، التراجيديا و الكوميديا الإجتماعية.[2]

- مما يؤخذ على المسرحيات الذهنية عند توفيق الحكيم مسألة خلق الشخصيات. فهي في مسرحه الذهني لا تبدوا حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة و مؤثرة فيه.3

حيث يقول:« المؤلف المسرحي مغلول اليدين مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفا... حديثهم وحده فيما بينهم هو الذي يجب أن يخلقهم... وهذا الحديث بألوانه المختلفة هو الذي يميز طباع كل منهم عن الآخر »4

-ولما يتحدث عن الحياة وملذاتها يكاد يختزل ذلك في المرأة، والتي ينظر إليها على أنها دوما عدوة للفنان تثنيه عن هدفه الأسمى، وتقف في طريقة لتشده إلى أرض الحياة بدل أن تساعده كي يحّلق عاليا في أجواء الفن السامية[5] فد ظهرت المرأة في مسرحه على صورتين متناقضتين. أولاها معادياً لها, بينما كان في الأخرى مناصراً ومتعاطفاً معها

-. يمكن أن نستنتج خاصية تميز مسرح توفيق الحكيم الذهني بصفة خاصة، ومسرحه الإجتماعي ومسرحه المتصف بطابع اللامعقول بصفة عامة .

---

1 ينظر:الكسندر بابادوبولو، توفيق الحكيم وعملة الأدبية، الكاتب اسعد الاعرابي ،مصدر الوسط ،تاريخ النشر 1996/2/26،ص188

2 ينظر : د. محمد مبارك الصوري ،في الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم، ". مجلة البيان. العدد 270 سبتمبر 1988.ص11

3.ينظر د. محمد مندور ،مسرح توفيق الحكيم. ص 339.

4 ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب دار مصر للطباعة 1952.ص 145

5 ينظر توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الشروق ، مكتبة الاسرة ، ص152

الفـــــــــــــصـــــــل الأول:

اللغة في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم

أولا : بلاغة اللغة في المسرحية

ثانيا : شعرية اللغة في المسرحية

ثالثا رمزية اللغة في المسرحية

اللغة عند توفيق الحكيم :

كان إهتمام توفيق الحكيم باللغة مخالفا لغيره ممن يرون أن الأدب لا بد أن يكتب بلغة تضاهي لغة العصور الأولى للحضارة الإسلامية، وأن جودة الأدب تنبع من التمسك بلغة الأدب القديم، بينما رأى أن على الأديب أن يعبر بلغة عصره. ولم تتوقف جهوده عند هذا، بل راح يكمل جهود لطفي السيد في تجديد اللغة شكلا ومضمونا، فنشر عام 1936 مقالا بعنوان"**الكتابة العربية وإصلاحها**" أكد فيه أن طريقة كتابة اللغة العربية لا تصلح أداة لحفظ كنوز الفكر والبيان، وذكر بمقولة قاسم أمين الشهيرة أنه" **في اللغة العربية ينبغي أن نفهم أولا ثم نقرأ لا نقرأ لنفهم.**"[1]

إن نشأة اللغة نشأة طبيعية وفقا لمطالب الحياة والأدب لم تجعل من اللغة وسيلة للتعبير الذهني كرموز الجبر فحسب بل أكسب كل لغة ضلالا وإيحاءات وشحنات عاطفية اكتسبتها من تكرار مرورها خلال النفس البشرية وتلوينها بألوان تلك النفس حتى أصبحت لكل لغة طبيعية قدرة على الإيحاء و الإثارة و التحريك لا تملكها أية لغة مصطنعة تستعمل كرموز ذهنية أو وسائل لنقل المعنى فحسب من نفس إلى أخرى[2]

لكننا نلاحظ أن كل هذه إنما تنهض فيما لو كانت لدينا لغة عربية موحدة أراد توفيق الحكيم أن يهجرها إلى لغة جديدة يخترعها إختراعا[3]

حيث قال« **كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت. مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولاينافي طبائعهم ولا جو حياتهم ! لغة سليمة يفهمها كل جيل و كل إقليم و يمكن أن تجري على الألسنة في محيطه تلك هي لغة هذه المسرحية**

1 ينظر: توفيق الحكيم ،زهرة العمر،.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط 1.1975 ص 140

2 ينظر محمد منذور 'مسرح توفيق الحكيم ط3 دار النهضة مصر للطبعة و النشر الفجاك القاهرة ص 142

3 المرجع نفسه، ص 123

قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان »[1]

إذا نجحت هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الأدب الأوربية وثانيهما وهو الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية لتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضروريات الفن."[2]

وقد تخوف الدكتور غنيمي هلال من أن تكون الدعوة للكتابة بالعامية دعوة وخيمة العواقب،إذ يمكن أن تصل باللغة العربية إلى النتائج التي وصلت إليها اللاتينية التي زاحمتها كل من الفرنسية والإيطالية والإسبانية وكانت حينئذ لهجات فقط في مكانتها العلمية أولا ثم مكانتها الأدبية ثانيا قبل أن تحيلها إلى جثة هامدة على صفحات الكتب القديم[3]

ومنه نجد أن توفيق الحكيم كتب مسرحياته بلغة سهلة تناسب جمهور المسرح، وكانت العديد من المسرحيات المكتوبة بالفصحى تعاد كتابتها بالعامية حينما يراد تمثيلها

الدراسة بلاغـــيــة للغة :

إن مهمة البلاغي عند توفيق الحكيم هو تحسين العبارات أو تحسين قول المعني فهو يعمد إلى افكار موجودة و يلبسها الزي المناسب[4]

1 المرجع السابق ص 123

2 ص محمد منذور 'مسرح توفيق الحكيم ط3 دار النهضة مصر للطبعة و النشر الفجاك القاهرة ص 123

3 ينظر د .غنيمي هلال .في النقد المسرحي، دار العودة بيروت لبنان.د ط 1975 ص84

4 ينظر: إريك ينتلي ، الحياة في الدرامة، تر: جبرا إبراهيم جبرا.المطبعة العصرية .بيروت لبنان بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة النشر بيروت نيويورك 1968 .ص98

الإستعارة :

إن الباحث في الإستعارات لا يبحث في الدلالات عن معانيها الأصلية الموضوعة في اللغة، وإنما يتخطى ذلك إلى معان رمزية وإيحائية بين الكلمة ودلالتها فتتسع معانيها وتزيد[1] وقد إعتمد توفيق توفيق الحكيم **الإستعارة المكنية**[2] في مسرحيته وهذا النوع يؤتى به لإذابة عناصر الواقع لإعادة تركيبها تركيبها من جديد وهي بذلك تبث حياة التي تعرف أنماطها[3] فمثال ذلك **إن قلبي يتمزق لو تعلمين مقدار ألمي**[4] حيث شبه القلب بلباس يتمزق اي وجود فكرتين لشيئين مختلفين هما المشبه و احد لوازم لوازم المشبه به المحذوف .

وقد شبه الرأس بشمعة أطفئ نورها حيث قال **أتطفئ من رأسك نور العقل بيديك** فقد إستعار فعل تطفئ و ضعه في غير محله .

وفي المثال التالي **متى يذهب غضب السماء عن هذا النهر؟**[5] لقد شبه النهر بإنسان يغضب يغضب فقد ذكر المشبه و حذف المشبه به و ترك أحد لوازمه و هو كلمة غضب .

---

4 ينظر: محمد صادق عبد الله ،اللغة و غنى دلالاتها ،ادار لناشر فيصل الباني الحلبي ، القاهرة 1993م ص198 ،وانظر :استعارة في النقد الادبي الحديث ص 254 معلومات الكتاب

2الاستعارة المكنية هي التي حذف منها المشبه به ورمز اليه بشئ من لوازمه ، وقد اشار عبد القاهر الجرجاني الى ذلك عندما قال : " يؤخذ الاسم عن حقيقته ، ويوضع موضعا يدين فيه شئ يشار اليه فيقال هذا هو المراد بالاسم ،و الذي استعير له وجعل خلفية لاسمه الاصلي و نائبا منابه

3 ينظر الاستعارة في النقد الادبي الحديث ص99 وانظر فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ،للدكتور رجاء العيد ،منشاة المعارف الاسكندرية 1979ص157

4 توفيق الحكيم، نهر الجنون، ص 4

5 المصدر نفسه، ص 1

والجدول يوضح الاستعارات في المسرحية :

الإستعـــــــارة	النـــــــوع	الشـــــــــــرح
إن قلبي يتمزق	إستعارة مكنية	شبه القلب بلباس يتمزق
تطفئ من رأسك نور العقل بيديك	إستعارة مكنية	شبه العقل بشمعة
غضب السماء عن هذا النهر	إستعارة مكنية	شبه الماء بإنسان يغضب ذكر المشبه و حذف المشبه به و ترك أحد لوازمه كلمة غضب
حفظت علينا نعمة العقل[1]	إستعارة مكنية	شبه العقل بشئ يحفظ و شبه السماء بشئ يحفظ الأشياء
إن السماء التي حبتنا	إستعارة مكنية	شبه السماء بشئ يضم ويحبونا
أبصرت أفاعي سوداء قد هبطت فجاة من السماء	إستعارة المكنية	شبه الأفاعي بالمطر تنزل من السماء فحذف المشبه به ترك احد لوازمه كلمة تهبط

1 المصدر السابق، ص 2

2 التشبيه:

إعتمد توفيق الحكيم على التشبيه الضمني [1] وهذا النوع من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي إستند إليه المشبه ممكن ليعبر عن بعض أفكار التي يصبو إلى تحقيقها بهذا الأسلوب الموحى بالتشبيه من غير أن يصرح به في صورة من صوره المعروفة ،ليفيد بان أحلامه قد تتحقق و قد جاءت على شكل تمثيل حسي[2] ويفهم من سياق الكلام ،ولاياتي في صور التشبيه المعروفة ومثال ذلك **رأيت النهر في لون الفجر**[3] أعطانا صورتان الأولى صورة النهر و أخرى لون الفجر الربط بين الصورتين بدون إستخدام أداة تشبيه

لأنهم هم البحر وما نحن إلا حيتان من الرمل[4] تشبيه ضمني ويقصد به أنهم (الوزير و الملك) حيتان من الرمل قابلين للذوبان في البحر (الشعب) أي أن الشعب هو الأغلبية و هو القادر على الفصل بين العقل و الجنون وهنا ربط بين الصورتين دون إستخدام الأداة .

وفي المثال التالي **إن السماء يا مولاتي ليست كالنخيل** وهنا تشبيه تام إستوفى أركانه الأربعة فقد شبه الملكة بالشمس .

1 التشبيه الضمني و هو إذا تم الربط بين الصورتين بدون استخدام أداة تشبيه

2 د عازي يموت ،علم اساليب البيان ، دار الاصالة بيروت 1983م/1403هـ ص167 و ينظر علم الاسلوب مبادئه و اجراءاته ص نقلا عن الحوار المسرحي و ظاهرة الاتساع اللغوي عند توفيق الحكيم، عطية عبد الله الغول ، ص 356

3 توفيق الحكيم مسرحية نهر الجنون ، ص2

4 توفيق الحكيم، مسرحية نهر الجنون ، ص5

و الجدول التالي يوضح التشبيهات في المسرحية :

التشبـــــــيه	النـــــــــــوع	الشـــــــرح
الملك كالمخاطب	تشبيه مجمل	ترك المشبه و المشبه به و الأداة حذف و جه الشبه
رأيت النهر في لون الفجر	تشبيه ضمني	أعطانا صورتين صورة النهر و صورة أخرى لون الفجر
إنها كالشمس في سماء هذه المملكة	تشبيه مجمل	حذف وجه الشبه
لأنهم هم البحر	تشبيه بليغ	حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه
ومانحن إلا حيتان من الرمل	تشبيه بليغ	حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه
نحن مصابان وهم العقلاء	تشبيه بليغ	ذكر فيه المشبه و المشبه به فقط
الملكة كالدهشة	تشبيه	إستوفى أركان التشبيه
إنها لطامة كبرى	تشبيه بليغ	شبه مشكل الجنون الذي أصاب الناس و الملكة بالطامة الكبرى

المجاز :

في عنوان نص المسرحية **نهر الجنون** مجاز عقلي[1] لقد إستخدم كلمة الجنون في غير محلها فالجنون صفة متعلقة بالإنسان .

ليتك تستطيع على الأقل أن تجد لها دواء **يحزنني أن يذهب مثل عقلها الراجح** و يخبو هذا الذهن اللامع في سماء هذه الملكة .مجاز مرسل[2] فقد ذكر عقلها أراد أن يقول أنها أصيبت بالجنون فأضاف ألى العقل فعل ذهب أي نسب الفعل ذهب للعقل وهو لا يقوم بذلك وعلاقتها إعتبار ماسيكون[3]

وفي جملة **أما من حيلة في رد نور العقل** إلى هذين البائسين نجد مجاز مرسل أراد القول أما من حل لشفائهما من الجنون فالعقل يعطينا افكارا تضئ علينا العتمة وينور درب حياتنا ويخرجنا من العتمة ويقصد بها الجنون وعلاقته إعتبار ما سيكون

1مجاز عقلي وهو وهو اسناد الفعل او في معناهالى غير ماهو له عند المتكلم في الظاهر لملابسة و قرينة تمنع من ان يكون الإسناد الى ماهو له ، وسمي عقليا نسبة الى العقل اذ ان العقل هو المتصرف في الاسناد

2 وهو الكلمة المستعملة قصدا في غير معناه الاصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم ارادة المعنى الاصلي ، وسمي مرسلا لأنه غير مقيد بعلاقة واحدة ،بل هو مرسل متعدد العلاقات

3اعتبار ما سيكون أي أي تسمية الشئ باسم مايصير اليه

المجاز	نوعـــــــــه	شرحـــــه
نهر الجنون	مجاز عقلي	إستعمل كلمة جنون في غير محلها فالجنون متعلق بإنسان
قضاء وقع يا مولاي	مجاز عقلي	شبه القضاء وهي كلمة معنوية بشيء مادي يقع
متى يذهب غضب السماء عن هذا النهر	مجاز عقلي	حيث نسب فعل الغضب للسماء وهي لاتقوم بالفعل
رحمة بنا أيتها السماء	مجاز مرسل علاقته مكانية	نسب رحمة وهي صفة الله للسماء
يحزنني أن يذهب مثل عقلها الراجح	مجاز مرسل اعتبار ماسيكون	نسب فعل ذهب للعقل وهي لا يقوم بالفعل
أما من حيلة للطب	مجاز عقلي	نسب فعل الإحتيال للطب وهو لايقوم به
أما من حيلة في رد نور العقل	مجاز مرسل علاقته إعتبار ماسيكون	إن العقل يعطينا أفكارا وتلك الأفكار تصبح تضئ علينا العتمة و الضلمة و تخرجنا من الجهل
كاد يذهب من رأسي العقل	مجاز عقلي	نسب فعل الذهاب للعقل وهو لا يقوم به
إن قلبي يتمزق	مجاز عقلي	نسب فعل يتمزق للقلب وهولا يقوم بالفعل
لعله يستطيع لها شفاء	مجاز مرسل علاقته مسببية	يعني رأس الأطباء وهو العالم أو الطبيب عندهم بذكائه و علمه المتصرف ينشئ دواءا يكون شفاءا لها أي هو المسبب في شفائها

الشـــــعـــــريـــــة :

تعريف الشعرية اصطلاحا " :إن مفهوم الشعرية الاصطلاحي لم يتأسس إلا مع ميلاد التيارات النقدية الحديثة القائمة على البنيوية أو الإتجاهات التي سبقتها، وشكلت روافد أساسية لها على رأسها مدرسة الشكلانية الروس التي كان من أبرز اهتماماتها تحديدا إختلاف التنظيم اللغوي بين الشعر والنثر وقد توضح نشاط هذه المدرسة في الفترة الممتدة بين سنتي 1916و1930 بعد أن إستفادت من جهود تجميع أدبيين هما حلقة موسكو اللغوية وحلقة بطرسبورغ ، وكان العامل الذي وحدهما بين الحلقتين هو الإهتمام المشترك بدراسة اللغة[1] كما أن المرتكز اللغوي الذي قامت عليه الشكلانية يعطينا أهم ملمح من ملامح الشعرية المعاصرة بهذا المفهوم الإصطلاحي لا تنطلق الشكلانية من أن الإبداع الأدبي في اللغة، و أن عنصر اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ و غاية فنية في وقت الإبداع تكمن في صياغته[2]

من هذا المنطلق وجهت الشكلانية إهتماما إلى الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل معبرة عن ذلك بالأدبية التي هي باختصار الوظيفة الخالصة للأدب حيث تجعل من الخطاب الأدبي كيانا خالصا متميزا عن غيره من النصوص المفتقرة إلى هذه الوظيفة و على هذا الأساس تبين رومان ياكبسون المعنى الاصطلاحي للشعرية أو الأدبية سنة 1921م و لقد كان تحرير الشعرية من النزاعات الفلسفية و الدينية و الأيديولوجية من أهم ما نادى به الشكلانيون إضافة إلى جملة من المطالب و الإجراءات التي حدد أهمها شايف عكاشة في النقاط الآتية:

1- التركيز على استقلال الإبداع الأدبي عن الواقع.

2- التركيز على الدور الايجابي للشكل في تحديد المضمون.

---

1 شعرية المطالع عند المتنبي ،بوعامر بوعلام ص4

2 المرجع نفسه ،ص نفسها

3- إعتبار الصورة الأدبية خلق لرؤية خاصة بالشيء و ليست إنفعالات أو موضوعات[1].

من خلال منطلق الشكلانية نجد رومان ياكبسون قد تبنى طرحا للشعرية و التي تجعل من العمل الأدبي كيانا متفردا إلى جانب هذا الطرح فهو يورد مفهوما آخر للشعرية كما يعرف يكبسون الشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، تهتم الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية، هكذا يحاول أن يكسب عملية ما من خلال ربطهما باللسانيات حيث تكون اللسانيات المنهجية للأشكال اللغوية كافة و الشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة أشكال الشعرية فحسب و على الرغم من أن تعريف يكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعهما في الخطابات الأدبية إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط حيث تهيمن الوظيفة الشعرية"[2]

إن الشعرية والأدبية في النقد الحديث أصبح لكل منها معنى مجردا و قد يوجدان في غير الشعر و في غير الأدب فالشعرية هي صفة المبادئ الفاعلة في صنع ظاهرة من الظواهر الأدبية و غير الأدبية[3].

من خلال ما سبق نستنتج أن الشعرية في مفهومها هي قيم أو قوانين التي تجعل من نص ما نصا ينتمي إلى الفن الجمالي .

1المرجع نفسه ص نفسها

مفاهيم الشعرية ،حسن ناظم ،ط 1،دار فارس للنشر و التوزيع ،ص 2136

1 علاء احمد عبد الرحيم ،الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سينا الملك و البهاء زهير تحليل و نقد و موازنة ، 3 ،ط1،2009،دار العلم و الايمان للنشر و التوزيع ،كفر الشيخ ،ص33

إن اللغة البلاغية تعتمد على الإيحاء ،و توظفه توظيفا فنيا و جماليا لخدمة بنية النص المسرحي في "**محاولة خرق الترابط الدلالي و النحوي و العدول عن الاستعمال العادي** "[1]

1. الأثر البلاغي للاستعارة :

أبصرت أفاعي سوداء قد هبطت فجأة من السماء وقد أراد الكاتب وصفه هول منامه بصورة صريحة لما كان للمعنى من قوة مبينة المبالغة في الوصف قد إستعار كلمة هبطت ووضعها في غير محلها فالأفاعي لا تهبط من السماء بل المطر.

وفي جملة **غضب السماء عن هذا النهر** بين فيها الصورة العقائدية للملك فالسماء لا تغضب ولكنه ربط وجود الله بالسماء والقصد هنا تقوية المعنى .

أما في عبارة **أن السماء التي حبتنا باستثناء و حفظت علينا نعمة العقل** ويقصد بها أن السماء ضمتنا وحفظت نور عقلنا وبما أن الله لا يرى نسبه للسماء وهنا إظهار نعمة الله على الملك بالعقل وعدم إصابته بالجنون .

2. الأثر البلاغي للتشبيه:

إنها لطامة كبرى وقصد الكاتب هنا تصوير بشاعة الحادثة وهي إصابة الملكة بالجنون وبلاغة هذه العبارة تكمن في المبالغة

الملك كمخاطب و القصد منها إضفاء الحيرة (في نفسية الملك) و التأمل في الوضع الذي آلت إليه الملكة

نحن مصابان و هم العقلاء وهنا تشبيه بليغ وقصد به عقد مقارنة بين الطرفين و تأكيد صحة عقلانية الملك و ذهاب عقل أمته وبهذا عمد إلى تقوية معنى العبارة.

1 تسعيدات حمودي ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،دار الحداثة بيروت ط1 1986

3. الأثر البلاغي للمجاز

في عبارة **نهر الجنون** مجاز عقلي يظهر فيه أن الملك غير مسيطر و حاول تبرير فشله في الحكم بإصابة شعبه بالجنون جراء الشرب من النهر و بلاغتها الإيجاز.

قضاء وقع يامولاي والمجاز هنا عقلي و القصد بها التهوين على الفاجعة فقد قام الكاتب بإسناد الفعل إلى غير ماهو له و ذلك بإلباس المعنوي ثوب المحسوس فالقضاء كلمة معنوية و الوقوع محسوس.

أما من حيلة للطب و المجاز هنا عقلي فاطب لا يحتال و لكن افكاره محاولة للمعالجة من الداء وقد قصد بها الإيجاز.

يحزنني أن يذهب مثل عقلها الراجح مجاز مرسل والقصد به تجسيد المعنوي وإظهار الصورة الملموسة للعقل وذلك بنسب فعل (ذهب) للعقل .

الرمـــــــــزية :

لقد أثرت الرمزية على المسرح تأثيرا واسعا فالرمز في مسرح توفيق الحكيم هو القانون المنظم للعالم الداخلي للنص[1] وقد لعبت الأسطورة بمواضيعها ورموزها دوراً خلاقاً في آثار توفيق الحكيم الرمزية لما لها من قوة الدلالة والإيحاء ، إنه يحب الرموز وعالم الرموز وهو يفضلها إذا هي أتيحت له على وسائل التعبير المباشر[2]

ويقسم الرمز عند توفيق الحكيم إلى قسمين هما:

ا . الرمز الأسطوري:

1 تسعيدات حمودي ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م ص 168

2 المرجع نفسه، ص 8

يستمد مقوماته أساسا من الأسطورة ،ومن الأحداث و الإيحاءات التي تقدمها الأسطورة، فناهيك بأن الرمز الأسطوري، والحادثة الأسطورة لا يبقيان داخل العمل الفني على حالهما وإنما يعتريهما التغيير، فالعناصر الأسطورية تخضع داخل العمل الفني إلى تفاعل عضوي بموجب تنازح هذه العناصر تبعا لسياقها في الإستعمال على دلالتها الوضعية الأصلية[1]. فقد تتنوع مصادر توفيق الحكيم الأسطورية تنوعاً كبيراً يشمل القصص المستمدة من القرآن ، والتراث الإسلامي والتاريخ ، أو المستمدة من الأساطير الإغريقية او المستمدة من الأساطير الفرعونية أو من الأساطير المستمدة من الفولكلور الشعبي حيث يستقى من العادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة. وفي كل المسرحيات توفيق الحكيم نجده يشكل الأسطورة تشكيلاً خاصاً ، ويضيف لها أبعاداً جديدة لن تكن في أصل الأسطورة.

ولا شك أن دور الأسطورة كان ذا أثر كبير في البناء الرمزي لمسرحياته بحيث أمدته بالعناصر اللازمة لتشكيل رؤيته الفكرية والفنية، ولكن هذه الرؤية تأتي في كل حالة من أحوالها الجديدة مغايرة للواقع الأسطوري[2] هنا تبرز قدرة توفيق الحكيم في إستخدامه الأساطير ودلالتها ، حين يجعلها تستجيب بحرارة لأعمق التجارب التي أراد الكاتب أن يصبها في أعماله الفنية.

في واقع الأمر إحتدم الصراع داخل توفيق الحكيم بين الثقافتين الغربية والعربية ،فإنحاز في الأول إلى ثقافة الآخر إلى أن إكتشف أن روائع المسرحيات العالمية مستمدة من أساطير و نصوص شعبية وهذا ما جعله بالضرورة يعي الإستلهام من تراث العربي[3].

1 تسعيدات حمودي ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م
ينظر : ، د عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ،دار الفكري العربي ،القاهرة 1968م 2ص166

3 ينظر: سعاد محمود نجيب توفيق الحكيم و الادب الشعبي انماط من التناص الفلكلوري ، مصر ص 55

إن المعنى الذي تطرقت إليه المسرحية هو التحذير المباشر من الحكم الفردي في عصر الملكية في مصر وقد إستمد المسرحية من حكاية شعبية مماثلة لها "مم يعني التخفي وراء هذه الحكاية الشعبية بإعتبارها قناعا تراثيا وذلك دون أن يشير إلى مصدر هذه الحكاية القصصية التي تعود إلى القرن الخامس الهجري و تضم عددا من الحكايات الرمزية السياسية العربية على لسان الحيوان تعرف بإسم أدبيات مرايا الغواص "[1]

إن توظيف الأسطورة في الأدب هو إعادة تنشيط للمعنى وغرضه زيادة المعنى و التكثيف منه

فقد قامت الأسطورة **بإضفاء الحيويّة و ا لدّينامّية في إستحضارها لسيرة الأسلاف وترسّخ الدّفكير الميثولوجي في الوعي الاجتماعي للشّعوب، و إن كان بدرجات متفاوتة وتوارثته الأجيال حتّى أصبح الماضي مشاركا الحاضر، وأصبح الأسلاف الموتى حتى من لم يدفعوا منهم حركة الدّاريخ في الماضي هم الذين يتحكّمون يسيطرون ويديرون دفة الزّمن الحاضر كمنهاج يتوجّب احتذاؤها**[2]

لاشك أن الكاتب في مسرحيته يومئ إلى الوضع السياسي و يعبر عن القلق الذي يعيشه الوطن وشعبه وقضية الظلم السياسي و جنوح السلطة السياسية نحو قمع شعبها .

ب . الرمز التوليدي :

فلا مراد له إلا السياق نفسه فهو يتولد داخل العبارات و الألفاظ التي يستخدمها الكاتب، وما يشحنها به من طاقات إيحائية هذان البعدان يتجذبان البناء الدرامي كله في مسرح توفيق الحكيم الرمزي[3] فهو يجعل مجموعة من القضايا والأفكار تحتك و تتفاعل ليتولد من المغزى الكلي للعمل

1 انظر : المرجع السابق، ص 56/55

2 أبو السعود عطيات) : الوعي الدّاريخي بين الماضي والمستقبل (، مجلة علم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، .العدد 4 ، المجلد 29 ، أبريل ، يونيو ، 2001 ، ص ، 2

3تسعيدات حمودي، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م

الفني[1] إن التشكيلات والعلاقات البنائية الرمزية التي تتولد من خلال التطور الدرامي في المسرحية، و عنصر (التشكيل) توليد الرمز و هو الذي يمارس سلطة التأويل، وإعادة الخلق.

وبذلك يصبح الرمز الذي يتولد عن هذا التفاعل بين العناصر المختلفة مزدوج الدلالة له مدلول مباشر ينبثق من الأسطورة نفسها، وله مدلول غير مباشر يخضع للسياق الشامل[2]

إن شخصية الملك في مسرحية نهر الجنون ترمز إلى بحثه عن الحقيقة في المرحلة الأولى (العقل)

الوزير: مطرقاً (واحزناه!

الملك : هي أيضاً شربت من ماء النهر؟

الوزير: كما شرب أهل المملكة أجمعين

الوزير : لقد حذرها مولاي أن تقرب ماء النهر وأوصاها أن تشرب من نبيذ الكروم .لكنه القدر!

الملك : قل لي كيف علمت أنها شربت من ماء النهر؟

الوزير: سيماؤها ، حركاتها[3]

و لكن بعد أن تكتشف له الحقيقة تدخل الملكة لتمثل الجانب الآخر و تطوره إلى أبعد حدوده القلب

الملك: شد ما أبغض هذا الكلام .ليتك تستطيع على الأقل أن تجد لها دواء ... يحزنني أن يذهب مثل عقلها الراجح ويخبو هذا الذهن اللامع في سماء هذه المملكة!

الوزير : حقاً ، إنها كالشمس في سماء هذه المملكة!

1 تسعيدات حمودي، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م ص 177

2 نفس المرجع ، ص 168

3 **توفيق الحكيم ، نهر الجنون ص3**

الملك :ينظر إليها ملياً في يأس (إني لأرى الأمر يزداد في كل يوم شراً . وهل يخطر لي على بال أنها تتكلم مثل هذا الكلام وأن ما بها يبلغ هذا.. ويلاه !لابد من إنقاذها ...لابد من إنقاذها .كاد يذهب من رأسي العقل) يخرج سريعاً أيها الوزير !علّي بالوزير![1]

إن شخصية الملك في المسرحية تبدو واعية بمأساتها وهي تناضل للخروج منها دون جدوى.

[1] المصدر السابق ،ص4

الفـــصل الثـــــاني:

الـــــــــحوار في مسرحـــــية نـــهر الجنون

تعـريـف الحـــــــوار

أنـواعـــه في المسـرحـــية

وظائفه وخصائصه في المسـرحـــية

تمهيـــد : أعلن توفيق الحكيم ولعه بالحوار المسرحي بقوله« **إني أحب هذا اللون من الأدب وهو أدب الحوار ففيه أجد نفسي و أحاور نفسي وأناقش نفسي بأفكار وتساؤلات وقضايا لا يستوعبها الحوار.** »

مهما اختلف النقاد في تعريف أركان المسرحية وفي تحديد عناصر كل ركن منها، فإنهم مجمعون على أن الشخصيات المسرحية في جميع العصور ومختلف المذاهب كانت فصيحة اللسان ناصعة البيان. فلا يعتري عباراتِها إعوجاجٌ أو خللٌ وهي تتكلم. وكلها تمتلك قدراً عالياً من القدرة على إستبطان ذاتها أو إستكناه نفوس غيرها. وكلها تتدفق في الكلام دون أن يصيبها حصر أو ضيق. حتى العييُّ منها يمتلك قسطاً من الفصاحة نتمنى أن نمتلك بعضه في حياتنا. وهذا دليل حاسم على أن المسرحية ليست الحياة وليست تقليداً لها، بل هي إيحاء بها وتمثيل لها. وهو ما وصفه القدماء - وما يزال وصفهم صحيحاً بأنه محاكاة الواقع.

كان الحوار في كتابات النقاد يوصف بأنه (أسلوب التعبير الدرامي المتميز). وكانت له هذه المكانة لأن التأليف المسرحي نوع رفيع من أنواع الأدب. وظلت البشرية قروناً طويلة تتغنى بحوار المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف واصطناع وبين تأديته بواقعية لطيفة. ولأن الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد إحتلت النصوصُ المكانةَ الأولى في العرض المسرحي. وكان ذلك دافعاً إلى بذل الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي. ولأن النص المسرحي أدب يصدر في كتاب، ولأن اللغة مادة الأدب، فقد حرص الكتّاب على تجويد حوارهم وصقله حتى يبدو قريناً لبقية فنون الأدب.

لكن ولادة المخرج في بدايات القرن العشرين أزاحت الكاتب عن المكانة الأولى في العرض المسرحي وأحلتَّ المخرجَ مكانه، وعملت في الوقت نفسه على إعطاء النص المكانةَ الثانية في العرض

المسرحي. وأخذ الحوار يفقد أهميته رغم إمتلاء المسرح بهوأتى فقدانُ ه لأهميته من أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بين الشخصيات في صراعها أو في توافقها. وعندما إزدادت براعة المخرجين والممثلين، صار الفعل يحلُّ محل الحوار في التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية. فصار الحوار مكملاً للفعل وليس بديلاً عنه. ولكي يستعيد الحوار مكانته في العرض المسرحي أخذ يتخلى عن بلاغته وفصاحته. وقد بدأت هذه العملية مع نشأة الواقعية التي تحاول أن تكون أفعالها وإيماءاتُها مستمدة من حركة الناس اليومية، خاصة وأن موضوعات المسرحيات كانت معاصرة وليست تاريخية. فدفعه ذلك إلى أن تصبح لغةُ الحياة اليومية مادة الحوار..

وكائناً ما كان شأن العرض المسرحي فإنه لن يقوم - رغم أنف المخرج - إلا بتجويد الحوار. فهو كلام يتصدى له الممثل بالإلقاء المتقن في نبرات الصوت ووضوح الأحرف وجلاء الكلمات والتعابير. ويحسب الممثل حساب قوة الصوت لإيصال كامل الكلمات حتى لا ينزعج المتفرج من القوة الزائدة للصوت وحتى لا يسمع الممثلُ تلك الكلمة اللئيمة من المتفرجين: (صوت). والحوار هو الذي يقيم التواصل بين الشخصيات وبينها وبين المتلقين. والأخطر من هذا أن الحوار المسرحي يبدو لا معنى له إذا لم يحمل شحنته العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات. ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلاً عن الكلام، فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار. وبهذا الشكل كان المخرجون مضطرين إلى الاهتمام بالحوار لأنه حامل المسرحية كلها وجامعٌ لشمل جميع عناصرها[1].

ومنه فكلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار . ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث.

[1] ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة، ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003 ص 105-107

أولاتعريف الحوار المسرحي:

إن الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي .وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، والحوار الجيد هو الذي تدل كلمة فيه على معنى يكشف حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا.[1] فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية ، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده..[2]

أنه الوسيلة الأدبية للتفاهم، والتخاطب، بين الممثلين، وبالتالي نقل الأفكار، وسرد الحوادث للجمهور والذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحية، بشتى أجزائها، العرض، والتأزم، والموقف، والحل .[3]

إعتمد الكاتب في حواره على التكرار فنلاحظ تكرار في علامات الإستفهام و علامات التعجب و يوحي ذلك ب شدة الحيرة و الإحساس بالفردية و كأن الشخصية تبحث عن ذاتها الضائعة لتفسير ماتؤمن به من تكريس أكثر للسلطة و الظلم وذلك بادعاء الجنون للرعية وممارسة الكبت السلطوي عليهم و ما نقاط الحذف في الحوار إلا تعبيرا عن تخلي هذا الحاكم عن وظائفه و عجزه عن مقاومة إغراءات السلط و الإلتفاف حول شعبه و ملء تلك الفجوات بمحاولة تبرير فشله و توجيه أصابع الإتهام لشعبه .

[1] عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما، ،مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله ،تونس ط اولى 1987ص28

[2] علي أحمد باكثير ،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصرص 81

[3] عدنان بن ذريل ،فن كتاب المسرحية ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق1996ص59

ثانيا - أنواع الحوار:

1-الحوار الخارجي dialogue:

يكون فيه الحوار بهذه الصيغة "أنا يخاطب أنت" بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث الى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها و تتحول إلى متكلم.

وظف الكاتب تقنية الحوار الداخلي لمزيد من إضاءة الداخلية للشخصية و لتصوير الصراع الذي يبدو فيها

الملك : ما تقص علىَّ مريع!

–الوزير:قضاء وقع يا مولاي.

–الملك: في دهش وذهول (الملكة أيضا)؟

–الوزير:مطرقاً (واحزناه)!

–الملك: هي أيضاً شربت من ماء النهر؟

–الوزير:كما شرب أهل المملكة أجمعين.

–الملك : أين رأيت الملكة؟

–الوزير: في حديقة القصر.[1]

2-الحوار الداخلي monologue:

مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية "أنا يخاطب أنا" أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي، مما يوحي

[1] نفس المرجع ص1

بوجود أفكار تتداعى جراء تراكمات نفسية سابقة، و هي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب لشخصيات بالتعبير عن دواخلهم بأنفسهم .

أما العلاقة بين الحواريين، فهي علاقة اتصال من حيث أدائهما لوظائف بعينها و تقع عليهما أعباء كثيرة فهما وجهان لعملة واحدة .

وظف الكاتب هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات و تصوير مواقفها

الملك : مخاطب نفسه (كل هذا بدا لعيني في تلك الرؤيا!)

–الملك: مخاطب نفسه (ويحي أنا الذي حسب السماء قد استجابت)!!

–الملكة : مخاطبة لنفسها في حزن وإطراق (صدق رأس الأطباء .أن الأمر لأعسر مما .. تتنهد وتخرج)[1]

ثالثا -وظائف الحوار:

قد اجمع النقاد، والدارسون على أن للحوار(وظائف) أساسية في المسرحية، هي على سبيل التعداد لا الحصر

1 تطوير الحبكة و الحدث :

فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل. وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التأزم. وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحاً أو يسبقه ممهداً أو يتبعه مفسراً . و(به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث تقدما الى الامام)[2]

[1] **توفيق الحكيم، مسرحية نهر الجنون ،ص5**

[2] محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، دار العودة بيروت 1973ص659

وإذا لم يقم الحواربمهمة تطوير الحبكة فسوف يقع في السردية التي ميدانُها الرواية وليس المسرح.

وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة وإلى هدفها الأعلى. ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها، مربوطة سلفاً بالهدف الأعلى.[1]

الملك: يحاول التذكر (لست أذكر أكثر مما قصصت عليك .. رأيت النهر أول الأمر في لون الفجر ثم أبصرت أفاعي سوداء قد هبطت فجأة من السماء وفي أنيابها سم تسكبه في النهر فإذا هو في لون الليل .وهتف بي من يقول حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون).

الملك : ينظر إلى الوزير ملياً (أيها المسكين !إنك قد شربت !أرى شعاعاً من الجنون يلمع في عينيك.

(الملك يطرق في تفكير وصمت)

الملك: يرفع رأسه أخيراً (صدقت إني أرى حياتي لا يمكن أن تدوم على هذا النحو[2]

2- تصوير الشخصيات:

بالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها، وبه نعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام. وبالحوار ايضا تصارع الشخصيةُ خصومَها وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة.

[1] ينظر: فرحان بلبل ، النص المسرحي، الكلمة و الفعل دراسة ص 109

[2] **توفيق الحكيم، مسرحية نهر الجنون ،ص4**

يعاني الكتاب من مشكلة مقلقة في تصوير الشخصيات بالحوار. لأن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام.بل يخفي عواطفه ونواياه الشريرةَ والخيِّرة. فلا أحد يقول عن نفسه إنه جبان. وإذا قال إنه شجاع اتهمناه بالادعاء والتفاخر. ومع ذلك فإن على الكاتب أن يجعل الشخصيةتُفصِح عن نفسها بشكل طبيعي. وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه.[1]

وهذا ما يؤكده الناقد المسرحي إيريك بانتلي في هذا الصدد:« **كثيرا ما تقوم جملة من جمل ابسن بأربع أو خمس مهام في نفس الوقت، فهي تلقى الضوء على الشخصية التي يدور حولها الكلام وهي تطور الحدث الى الامام وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى المعنى الذي تفهمه الشخصيات** » .[2]

وهذا ما جعل الكتاب يلجئون إلى حيلة (الحوار الجانبي) أو (النجوى)- وهي من صيغ الحوار المختلفة التي لتساعدهم في رسم ملامح شخصياتهم بصورة تسمح للمتلقي من فهم أفعالهم و مواقفهم.

الملكة: تنظر إليه وتهمس متوسلة (أيتها المعجزات!)

الملك: يتأملها في حزن (ويلى !إن قلبي يتمزق .لو تعلمين مقدار ألمي أيتها العزيزة.

الملكة: تحدق في وجهه(لماذا؟)

الملك : لماذا؟ نعم أنت لا تعرفين .هذا الرأس الجميل لا يمكن الآن أن يعرف

الملكة :تتأمله لحظة في إشفاق ثم تجذبه (تعال أيها الوزير اجلس إلى جانبي على هذا الفراش ولاتحزن آل هذا الحزن .لقد آن لهذا الشر أن يزول عنا.[3]

---

[1] رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998ص50

[2] ينظر: فرحان بلبل ،النص المسرحي ، ص 110

[3] ينظر: ، فرحان بلبل ، اصول الالقاء و الالقاء المسرحي ص120

3- الوظيفة الجمالية:

إن المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية. ولذلك وجب أن يكون جميلاً بصياغته وحسن سبكه وقوة بيانه، وأن يستطيع أن يهز نفوسنا ويشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل. ولم يبدأ المسرح شعراً إلا لأنه كان يقدم متعة مركَّبة. فهو شعر جميل وهو قصة جميلة وهو مرويٌّ بتشويق. فكان يحمل خصائص الإبداع الشعري مضافاً إليها خصائصُ قوة البنيان المسرحي. فلما صار نثراً صارت مهمته في تحقيق الإمتاع أصعب. ثم لما صار واقعياً يحاول أن يحاكي اللغة اليومية في مشاكل القضايا اليومية صار تحقيق الإمتاع الجمالي أشد صعوبة. فالإنسان لا يختلف مع زوجته بكلام مشحون بالصور البلاغية. ولا يتقصَّد جمالَ السبك وفصاحةَ الكلام وهو يختلف على صفقة تجارية أو يدبر جريمة قتل. وإذا كان الشعر يتيح للشكسبير أن يملأ كلام حفار القبور بالفصاحة، فقد يكون من الصعب أو المضحك أن يكون كلام رجل أو امرأة من عامة الناس فصيحاً. والأشد مدعاة للصعوبة أو السخرية إذا كان المتكلم جاهلاً. ورغم ذلك يجب أن يكون جميع الكلام قادراً على أن يكون جميلاً. وتلك هي واحدة من صعوبات التأليف المسرحي ومن واجباته التي لا مندوحة عنها ولا يمكن التهرب منها. والأهم من ذلك كله أنها تحلُّ التناقضَ بين مقتضى الواقع والواقعية في المسرح وبين مقتضى الفن. ولكن ثمة قواعد يستهدي بها الكاتب في صياغة الحوار المسرحي نذكر منها قاعدة ناصعة تعد مفتاحاً لكل جماليات الحوار وهي (الإيصال المباشر للمعاني) لأن النص المسرحي يُسمَع ولا يُقرَأ. والقارئ يستطيع العودة إلى الجملة إن غاب عنه معناها أو صَعُبَ وصولُه إليه. أما المستمع فيجب أن يصل إليه المعنى كاملاً بكل ما يتضمنه من مواقف نفسية

واجتماعية ومشاركة في سبك الحكاية. ولذلك لا بد من أن تكون الجملة قادرة على الوصول السريع إلى القارئ.[1]

-الملك ينظر إليها وقد عاد إلى يأسه وحزنه (ماء النهر!

-الملكة في قوة (اصغ إلّي واعملِ بما أقول).

-الملك ينظر إليها ملياً في يأس (إني لأرى الأمر يزداد في كل يوم شراً. وهل يخطر لي على بال أنها تتكلم مثل هذا الكلام وأن ما بها يبلغ هذا.. ويلاه !لابد من إنقاذها ...لابد من إنقاذها .كاد يذهب من رأسي العقل) يخرج سريعاً :(أيها الوزير !علّي بالوزير![2]

ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تؤتي كلها إلا إذا توفرت لها خصائص لغة الحوار المسرحي .

رابعا - خصائص الحوار المسرحي:

تختلف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية؛ إذ لا تقتصر اللغة في الفن المسرحي على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وإنفعالات تظهر على الوجه وفق مقتضى الحال.

-ولما كانت اللغة في الحوار المسرحي وُضعت لتقال لا لتقرأ، فقد أدرك كتّاب المسرح، ومنظروه، ضرورة توفر إعتبارات في صياغة الحوار المسرحي العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فالحوار هو أداة المسرحية، وتكمن أهميته في نقاط محددة سواء كان شعراً أو نثراً؛ فالمسرح فن يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة في مقدمتها، والحوار هو بمنزلة.

[1] ينظر: فرحان بلبل ، أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، ص122

[2] **مسرحية نهر الجنون ،توفيق الحكيم ،ص4**

1-التركيز والإيجاز: تُحدد العمل المسرحي بمكانٍ وزمان معينين، فهو عمل مقّيد، تحكمه الضرورة الفنية، لإرتباطه المباشر مع المتلقي، ولإرتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف!...[1] فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة، ويمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة، ويحيط المعنى في عبارة، وهذا ما جعل (توفيق الحكيم) يشبهه بالشاعر الذي يمكن أن يضيء الكون بشطر بيت من الشعر.

-والكلمة في الحوار المسرحي تملك قدرة لفظية مشحونة، تفتح آفاقاً رحبة واسعة، تختلف في إستخداماتها الفنية عن القصة أو الرواية، ذلك أن الوسائل الفنية في القصة والرواية لا تنحصر في الحوار، بل يمكن أن يتدخل المؤلف بالعرض أو الحديث النفسي دون حوار، وللإيضاح يمكننا أن نستشهد بالمقارنة التي أجراها (إبراهيم الكيلاني) بين فن الرواية وفن المسرحية؛ إذ وجد أن الرواية والمسرحية تعتمدان على الكلمة للتعبير، فالكلمة هي عماد النص، إلا أن الكلمة في الرواية لا مخرج عن كونها تؤدي دوراً 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 خاصاً تزيده حركات الممثل دلالة ورمزاً، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي ومما قصده المؤلف ذاته (....) ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، والمدّ واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، وتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة)[2].

إن وظيفة الاتصال هي الوظيفة الأساس التي تقوم بها العبارة في العملين الفنيين إلا أن كاتب الرواية غير ملزم بالتكثيف والتركيز، بينما التكثيف والتركيز، وشحن الكلمة بالإيماء والإيحاء مطلب

---

[1] ينظر: توفيق الحكيم ، فن الأدب، ص140.

[2] الأوراق،د. الكيلاني، إبراهيم، ص196.

أساسي لابد أن يحققه الكاتب المسرحي، لهذا قد قيل: (في مقدور كل كاتب مسرحي أن يكون روائياً، وليس في مقدور كل روائي أن يكون كاتباً مسرحياً).

الملك : بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون.

الوزير : هذا لا ريب عندي فيه.

الملك : ما الفرق إذن بين العقل والجنون!

2-الآنية: تكاد تجمع الآراء على أن الحوار الدرامي هو 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 من مواقف وشخصيات.. إلا أن هذه العناصر هي عناصر تشكيلية أكثر منها تعبيرية.

فالحوار يسهم في تحريك الأحداث، وإمتدادها، وفي تحديد الشخصية، وتنميتها، من خلال علاقتها بالحدث وعلاقتها بالشخصيات المسرحية الأخرى إضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا، ومناقشة الأفكار، وتحديد المواقف وهو في ذلك كلّه يقدم القصة المسرحية حيّة نابضة بالحركة تدل على اللحظة الآنية (.. فالحوار هو الحاضر هو مايحدث في اللحظة التي نحن فيها... حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً)[1] فمهمة الحوار لا أن يروي أحداثاً حدثت في الماضي، وإنما يعبّر عن الماضي بلغة الحاضر، فهو يصور أشخاصاً يعيشون بيننا اللحظة والآن...

ولعل هذه الآنية الحديثة والحوارية،كانت من أهم الأسس التي استند إليها الكتّاب المسرحيون في محاولاتهم التأصيلية.

1 ينظر، المصدر السابق، ص82

-ويمكن أن نضيف إلى الخاصة الآنية-الزمانية، الخاصة الآنية-المكانية وهذا ما أعلنه سعد الله ونوس عندما قال:« **ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان**» [1]؛ إذ تنبع المسرحية من بيئة محددة، وتعّبر عن خصوصية هذه البيئة، والتعبير عن المحلية بما تحمله من خصوصية كانت إحدى الركائز الأساسية في تأصيل المسرح العربي، إذ إن مهمة المسرح أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم (وأن يتفاعل مع "المزاج الاجتماعي" السائد كي يثري الاحتفالية والتعليمية معاً، ولا شك أن غربة المكان، والعادات، وتكّون الشخصيات في إطار بيئة معينة، وحتى الأسماء كلّها عوامل تمتص جزءاً من استجابة المتفرج، وتثبط تفاعله المنشود)[2].

(بهو في قصر ملك من ملوك العصور الغابرة .الملك ووزيره منفردان)

الملك : ما تقص علىَّ مريع!

الوزير : قضاء وقع يا مولاي.

(يخرجان من أحد الأبواب)

(تدخل من باب آخر الملكة ورأس الأطباء وكبير الكهان)

الملكة : إنه لخطب فادح![3]

3- الإنسجام مع الموقف: يتوقف اختيار نوع الحوار تبعاً لنوع المسرحية، إن كانت مأساة أو ملهاة، فالحوار يسهم في خلق الجو المسرحي، أو تقرير المزاج النفسي للشخصية المسرحية، وقد شبهه (توفيق الحكيم) بالريشة (في يد المصور وهي المنوط بها الرسم، والتلوين والتكوين، وكل ما

---

[1] ينظر، المصدر السابق، ص82.

[2] المصدر السابق، ص82-83.

[3] توفيق الحكيم، مسرحية نهر الجنون ،ص 4

يوضح على اللوحة من فن!. فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، ويتلون الحوار بلون الموقف المسرحي)[1].

-لذا لابد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح مايدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية مما يعطي تحريكاً لجو المسرحية، بانسيابية إيقاعات مختلفة، (فلقد 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 ماطرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب إختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي)[2].

الملك : وجدتم الدواء؟ متى؟!

الملكة :(في فرح) اليوم.

الملك : في حرارة (وافرحتاه.)!.

الملكة : نعم وافرحتاه !إنما ينبغي لك أن تصغى إلى ما أقول وأن تعمل بما أنصح لك به .يجب عليك أن تقلع من فورك عن شرب النبيذ وأن تشرب من ماء النهر

. الملك: ينظر إليها وقد عاد إلى يأسه وحزنه (ماء النهر![3]

4-الواقعية: لقد أدرك المسرحيون العرب أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية؛ إذ إن لغة المسرح تعتمد على الحوار المكثف، المختصر، الذي هو أخص ما يعتمد عليه الكاتب المسرحي في التعبير عن أمرٍ ما تجري أحداثه في الحياة الواقعية، ذلك أن الكاتب المسرحي مقّيد بزمنٍ محدد، لذا لابد له من الإقتصاد في إستخدام الكلام، والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في الحياة

---

(1) توفيق الحكيم ،فن الأدب، ص141.

(2)د.القط عبد القادر ،من فنون الأدب- المسرحية-، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص34.

3**توفيق الحكيم، مسرحية نهر الجنون ، ص3**

العادية، وكما أن الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث، فهو ملزم أيضاً باختيار الحوار[1]، لذا فإن الحوار يقوم على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدّمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروي)[2].

-والمراد بواقعية الحوار المسرحي، هو:« **أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها**» [3] فالواقعية في الحوار المسرحي ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات، وإدراكها لمواقعها الحقيقية.

-ولعل ما قصده (محمد غنيمي هلال) يقترب من هذا المنحى « **عندما رأى أن الواقعية ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بأن الوقائع العادية، وبخاصة في القطاعات الدنيا في المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الوقائع مثالية بما يشف عنه من مدلولات ولكن من ثنايا المعايير الموضوعية الصادقة التي تتكشف عنها المدلولات**» [4] فالفن ليس نقلاً آلياً للحياة، وإنما هو تصوير لها، وتعبير عنها.

-ويرى مندور أن الواقعية تتبع من لسان الحال، وليس من لسان المقال، إذ يقول: (.... وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الروا ية، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمّي بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لايخرج عن كونه فنّاً،

---

[1] ينظر د.العشماوي محمد زكي:، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، 1980، ص29.

[2] نيكول الأدريس ،علم المسرحية، ص117.

[3] علي احمد باكثير فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة القاهرة، ط3، 1985، ص75.

[4] هلال محمد غنيمي ،النقد الأدبي الحديث، ص660-661.

وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء)[1].

- فالواقعية في الحوار المسرحي لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثّف ومركّز، يعبّر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية سواء كانت شعراً أو نثراً.

الملك : ويحك أتقول جداً!؟

الوزير : إنك قد قلتها الساعة يا مولاى !أن المجنون لا يشعر أنه مجنون.

الملك:صائحاً (ولكني عاقل وهؤلاء الناس مجانين!

الوزير: هم أيضاً يزعمون هذا الزعم.

الملك : وأنت، ألا تعتقد في صحة عقلي؟

الوزير : عقيدتي فيك وحدها ما نفعها؟ إن شهادة مجنون لمجنون لاتغني شيئاً[2]

نجد أن عنصر الحوار بصفاته و خصائصه لا يمكن التلاعب بها أو تغييرها لأنها نابعة من خصوصية المسرح بين الفنون فهو أدب و فن و هو واقعي لتصوير الحياة دون أن يكون بشكل مباشر حتى لا يقع في فهم الساذج للواقعية.

---

[1] مندور، محمد ،في الأدب والنقد، دار النهضة بمصر، القاهرة، 1978، ص174-175.

[2] توفيق الحكيم ، نهر الجنون ،ص6

الخاتمة

الخاتمة:

في ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة اللغة و الحوار،وطبقت على مسرحية نهر الجنون نصا وعرضا،فإنني لا أدعي تقديم حقائق نهائية، ولا يقينا مطلقا ولا أراء ثابتة و إنما تقدمت مجموعة من المرافق و الآراء النسبية' التي توصلت إليها، ومن مجمل ما يمكن أن نستنتجه ما يلي:

-أن اللغة هي الاداة الفاعلة و المؤثرة في الحوار

- من سمات اللغة المسرحية لتوفيق الحكيم هي استخدامه لأكثر من مستوى لغوي واحد فنجد الفصحى الى جانب العامية وكل من هذه المستويات اللغوية مكملة للآخر .

فلغة المسرح لغة ديناميكية درامية يستوجب فيها اذابة الحدود اللاتواصلية صوب ايجاد مسافة إفهاميه واضحة .

-نجد أن لغة المسرحية نهر الجنون مباشرة شفافة لايجد الجمهور عنتا في استقبال ماتريد ان تنقله اليه .

-مزج توفيق الحكيم بين الرمزية والواقعية وأصبح هذا الاتجاه هو الذييكون مسرحيات الحكيم بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به.

-جمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادره، والرمز التوليدي، وقد يتشابك هذان الرمزان تشابكاً يصعب معه التفريق بينهما؛ لأنَّ الظلال الأسطورية تقدم إيحاءات تفيد الكاتب في بنائه الدرامي الرمزي ، وكذلك البناء يحول الأسطورة عم مجراها المعروف لتصبح رمزاً له دلالة مختلفة.

-وبناء على ذلك يمكن القول : إنَّ توفيق الحكيم يخضع الرمز القصصي والأسطوري لسياق التجربة الدرامية.

- الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية وهو سمة التي تشيع الحياة الجاذبية وهو الركن الوحيد الذي ليس فيه اجتهاد وتغير.

-لكن عنصر الحوار بصفاته وخصائصه التي جاءت في البحث لا يمكن التلاعب بها أو تغيرها لأنها نابعة من خصوصية المسرح بين الفنون وما على الكاتب إلا أن يحاول تجويد أدواته لأداء خصائص الحوار المسرح

- إن الغاية من كتابة المسرحية كلها حوارا هي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساسا عميقا بأن ما يشاهده أو يقرأه جزء من الحياة كما يحياها الناس خارج المسرح.

- في هذه المسرحية إرتأيت إلى وجود جمالية في لغة الحوار عند توفيق الحكيم تتمثل في التصوير الفني للواقع المعيشي .

قائمة المصادر و المراجع

المصدر :

1 توفيق الحكيم ،مسرحية نهر الجنون

المراجع :

1 محمد منذور 'مسرح توفيق الحكيم ، ط3 دار النهضة مصر للطبعة و النشر الفجاك القاهرة

2 تسعيدات حمودي ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ،دار الحداثة بيروت ط1 1986م

3 عصام الدين أبو العلاء آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، مصر 2007

4 إيريك بانتلي، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا - بيروت، 1968

5 توفيق الحكيم ،تحت شمس الفكر،مكتبة مصر 3 شارع كامل صدقي الفجالة

6 توفيق الحكيم، فن الادب، دارمصر للطباعة، 1952

7 عبد الله الغول الحوار المسرحي و ظاهرة الاتساع اللغوي عند توفيق الحكيم ، دار ياف العلمية للنشر و التوزيع

8 ناصر سويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية و الجمالية 'نول بنت في مصر عام 1990/1961'دار المفردات للنشر و التوزيع السعودية 2008

9 رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998

10 الطبعة الاولى، 1987،

11 عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس،

12 عبد القادر القط، من فنون الادب المسرحية، دار لنهضة العربية، ،1978

13 عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق،1996

14 علي احمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر

15 فرحان بلبل، أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة-دمشق، الطبعة الثانية،2001

16 فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل-دراسة-مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003 ،

17 فردريميليت، وجير الديدسبينتلي فن المسرحية ، ، ترجمة صدقي حطاب و مراجعة محمود سمرة دار الثقافة بيروت لبنان، 1986

18 فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، الطبعة 1،2001،

19 ابن الاثير ،المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية ،صيدا،بيروت بدون طبعة 1990/1411 1/78

20 ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (نقلا عن مذكرة ماجستير للطالب عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية المغاربية)

21 حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ط 1،دار فارس للنشر و التوزيع.

22 المنجد في اللغة و الاعلام ’دار دمشق بيروت لبنان 1988ط 30

المواقع الالكترونية:

1. الموقع القصة السورية www.syrianstory.com

المحتوى **الصفحة**

شكر وعرفان

مقدّمة..... أ

الفصل التمهيدي

ملخص المسرحية..... 01

أسلوب كتابة توفيق الحكيم..... 02

خصائص مسرح توفيق الحكيم..... 04

الفصل الأول: اللغة في مسرحية نهر الجنون

بلاغة اللغة في المسرحية..... 07

الإستعارة في المسرحية..... 09

التشبيه في المسرحية..... 11

المجاز في المسرحية..... 13

شعرية اللغة في المسرحية..... 16

الأثر البلاغي للاستعارة..... 17

الأثر البلاغي للتشبيه..... 17

الأثر البلاغي للمجاز..... 18

رمزية اللغة في المسرحية..... 19

الرمز الأسطوري في المسرحية..... 19

الرمز التوليدي في المسرحية..... 20

الفصل الثاني: الحوار في مسرحية نهر الجنون

تعريف الحوار..... 24

أنواع الحوار..... 26

الحوار الداخلي في المسرحية..... 26

الحوار الخارجي في المسرحية..... 27

وظائف الحوار..... 28

خصائص الحوار 31

الخاتمة..... 39

ملخص :

يرجع سبب إختياري لهذه المدونة ولعي بمسرحيات توفيق الحكيم، و خاصة الجدل السياسي الذي عالجته مسرحيتة نهر الجنون ، و قد جاء عنوان المذكرة موسوما ب :اللغة الحوار في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم .

و إتبعت في دراستي المنهج البنيوي مستئنسة بالمنهج السيميائي .و الهدف منها دراسة مميزات اللغة و مستويات الحوار في المسرحية .

نستنتج أن لغة النص في المسرحية لغة سلسة و بسيطة تعم جميع المستويات للقارئ/المشاهد وأن الحوار هو أداة التخاطب فيها .

الكلمات المفتاحية : اللغة .الحوار

Résumé:

La raison de ce blog est la controverse facultative et passion La dramatisation de Tawfiq al-Hakim, et surtout politique adressé par sa folie de la rivière de jeu, et notez le titre est venu insigne a: la langue du dialogue dans la rivière de jeu folie Tawfiq al-Hakim.

Et puis dans mon programme j'ai suivi méthode sémiotique structurale en prenait son avis et l'objective d'étude des caractéristiques linguistiques et niveaux de dialogue dans le jeu.

Nous concluons que la langue du texte dans le jeu langue lisse et simple imprégné tous les niveaux du lecteur / spectateur et que le dialogue est l'outil de conversation.

La langue /Le Dialogue

Summary:

The reason for this blog is optional controversy and passion the dramatization of Tawfiq al-Hakim, and especially policy sent by the madness of the game river, and note the title came insignia: the language of dialogue in the river game madness Tawfiq al-Hakim.

And then in my program I have followed structural semiotic method took his advice and objective study of the linguistic characteristics and levels of dialogue in the game.

We conclude that the language of the text in plain language and simple game permeated all levels of the reader / viewer and that dialogue is the discussion tool

the language/ the dialogue