بنية الحوار واللغة في مسرحية اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (خيول السماء تمطر رمادًا) لـ (نغمه ثمينى)

رحاب سمير تقي أحمد (*)

مقدمة:

يُعتبر الحوار من أهم العناصر في العمل الأدبي التي يعتمد عليها الكاتب لتنمية وتصاعد الأحداث، بالإضافة إلى رسم الشخصيات والكشف عن أبعادها وحالتها الاجتماعية أو النفسية، وطريقة تفكيرها ودواخلها وما تخبئه من مكنونات، كما أن الحوار له تأثير فعال في نسج العلاقات مع باقي عناصر النص كعنصر الزمان والمكان، والشخصيات.

ويحاول هذا البحث الوقوف على عنصر الحوار المسرحي، -فالعمل المسرحي يتكون من الحوار الذي أداته اللغة-، وعلاقة هذا العنصر بباقي العناصر واللغة التي كتب بها وأهميته ووظائفه ومفهومه.

ويعرف (جمال ميرصادقى) الحوار في كتابه (ادبيات داستانى) بأنه عبارة عن حديث وتبادل أفكار وعقائد، ويُستخدم في الشعر والقصص والمسرحيات والسيناريوهات، أو بعبارةٍ أخرى، هو محادثة تجري بين الشخصيات، أو على نطاقٍ أوسع؛ تجري في ذهن شخصية في أي عمل أدبي، وتتمثل إحدى مميزات الحوار الكامل في أنه يعرض ثلاث خصائص: الخصائص الجسدية والنفسية والاجتماعية.[١]

وكلمة (ديالوگ) مشتقة من الكلمة اليونانية (لوگوس) وتستخدم (لوگوس) بمعنى الشيء الذي له معنى خاص والمراد من استخدامه هو الانتباه إلى معناه المحدد، ولفظ (ديا) أيضًا تعنى الداخل، لذلك يمكن إجراء الحوارات بين عدد من الأشخاص وليس فقط بين شخصين، وحتى أنه يمكن لشخصٍ واحد الدخول في حوار داخل نفسه إذا أُتيحت له الفرصة، فالاستنتاج الذي يمكن استخلاصه من هذا التجذير هو تدفق المعنى الذي يتدفق بيننا وداخلنا.[٢]

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [النص المسرحي عند "نغمه ثميني" دراسة نقدية] تحت إشراف أ.د. آمال حسين محمود – كلية الآداب – جامعة سوهاج & د. عمر أبو زيد محجوب – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

[١] جمال ميرصادقى: ادبيات داستانى، تهران، نشر سخن، ١٣٩٤، چاپ هفتم، ص٣٥٦،٣٥٧.

[٢] ديويد بوهوم: درباره ديالوگ، گردآورى و تدوين: لى نيكل، ترجمه: محمد على حسين نژاد، تهران، دفتر پژوهشهاى فرهنگى، ١٣٨١، ص٣١،٣٢.

كما يرى (ميخائيل باختين) أن الحوار هو الحبال الصوتية للغة الذي يجد المعنى من خلال الكلام، فعندما يعبر الإنسان عن ذاته الداخلية على هيئة كلام أو كتابة، فإن الكلام يشبه الجسر الذي يربط الوعي الداخلي بالعالم الخارجي، وفي الحقيقة فالكلام وحده لا يعبر عن أفكارنا، بل يكشف كيف وبأي طريقة نؤدي تفاعلاتنا الداخلية والتي تظهر في شكل (الحديث مع النفس) أو التحدث مع الآخرين.[١]

فالحوار في المسرح هو تبادل لفظي بين شخصيتين، يتجلى في شكل محادثة تتبع بعض القواعد.[٢]

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في الولوج إلى عالم اللغة السردية وتشريح لغة المسرحية، وأيضًا الكشف عن مكامن لغة النص المسرحي عن (نغمه ثمينى)، كما أن الحوار يكشف للمتلقي عن واقعية اللغة أي ملاءمتها لشخصيات المسرحية، وبذلك تصبح اللغة التي تستخدمها الشخصيات الناضجة فنيًا داخل هذا العمل الأدبي هي الوسيلة الأنسب للتعبير عن دواخلها وحالاتها النفسية والاجتماعية...

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

- توضيح دور الحوار الفعال في الكشف عن مشاعر وعواطف ومواقف الشخصيات في العمل الدرامي.
- الإشارة إلى الإسهام الكبير للحوار في نمو وتطور الأحداث في المسرحية.
- تجلي دور الحوار كونه عامل أساسي تقع عليه مهمة نسج العلاقات بين عناصر البنية الدرامية من شخصيات وأحداث وزمان ومكان.

المنهج المتبع في البحث:

تم الاعتماد على المنهج النقدي، لأن طبيعة الدراسة تقتضي ذلك، ولملاءمة المنهج لموضوعها؛ وأيضًا لتذوق النص المسرحي، وتوضيح مغزاه، وتحليله وتفسيره وشرح وإبراز قيمته الأدبية، ونقده وما يؤخذ عليه.

وعليه، فأنني أتناول في هذا البحث تجلي تقنية الحوار وارتباطه باللغة في مسرحية (اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند) كما يوضح الآتي:

---

[١] ميخائيل باختين: ميخائيل باختين و زيبايى شناسى داستايوفسكى، ترجمه: مظفر خطاوى، كيهان فرهنگى، سال نهم، شماره ٩٤، بهمن ١٣٧١، ص٦٠.

[٢] ميشل پرونر: تحليل متون نمايشى، ترجمه: دكتر شهناز شاهين، نشر قطره، تهران، ١٣٨٥،ص١٥٦.

أولًا أنواع الحوار:

اختلفت الآراء حول تحديد أنواع الحوار ومسمياته، حيث يقسمه (احمد اخوت) في كتابه: (دستور زبان داستان) إلى:

١- **الحوار المباشر:** هو حوار يعرض فيه المؤلف أفكار الشخصية بشكلٍ مباشر، وربما الغرض من هذا الأسلوب هو إظهار معتقدات ومشاعر الشخصية، التي من خلالها يمكن للجمهور فهم موقفها وعقليتها.[١]

٢- **الحوار غير المباشر:** هو عبارة عن حوار يتم فيه التعبير عن أفكار ونوايا المؤلف بشكلٍ غير مباشر، حيث يأخذ الأمر أكثر من مجرد وضع مسرحي، وبناءً على وجهة نظر المؤلف فإنه يتخير الوقت الذي يريده ليوضح محتوى ما قاله شخص ما، وفي هذه الحالة، يدرك القارئ من خلال الحوار ومن خلال تخمينه للأحداث، ما حدث لبطل الرواية، ومن خصائصه الرئيسية: استخدام الجمل القصيرة، والاقتباس، وخلق مسافة والقضاء على الشعور بالوحدة، وتحويل الفعل على الماضي، ووجود حرف الربط (كه).[٢]

ثم قسمه (مجيد سرسنگی) في مقاله (جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهای نمايشی) إلى:

١- **طريقة التقديم المباشرة عن طريق الحوار:** يتم تقديم الشخصية من خلال الحوار أو الإشارات اللفظية المباشرة، وذلك عن طريق شكلين:

أ- **تقديم الشخصية بذاتها:** وهنا تقدم الشخصية نفسها بشكلٍ مباشر.

ب- **تقديم الشخصية بواسطة الآخرين:** على الرغم من أن التقديم لا يزال بشكلٍ مباشر؛ إلَّا إنه لا يتم بواسطة الشخصية ذاتها، بل يقوم به شخص أو أشخاص آخرون.[٣]

٢- **طريقة التقديم غير المباشرة عن طريق الحوار:** هنا تقدم الشخصية نفسها بشكلٍ غير مباشر، فبدلًا من ذكر صفاتها بشكلٍ صريح؛ تلجأ إلى عرض الصفات من خلال مفاهيم معينة، بمعنى أنها تعطي فرصة للمخاطب لتلقي المعلومات الشاملة حول الشخصية وتصورها والحكم عليها من خلال هذه المعلومات، ويتم ذلك عن طريق شكلين:

أ- **تقديم غير مباشر للشخصية عن طريق لغتها:**

في بعض الأحيان لا تذكر الشخصية أبعادها الوجودية صراحةً، وإنما تقدم نفسها باستخدام تعابير محددة وتصورات لما يجري حولها.

---

[١] احمد اخوت: دستور زبان داستان، نشر فردا، اصفهان، ١٣٧١ش، ص٢٠٢.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٠٥،٢٠٤.

[٣] مجيد سرسنگی: جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهای نمايشی، نامه فرهنگ، شماره ٣٤، بهار، ص١٩٨.

ب- تقديم غير مباشر للشخصية عن طريق الآخرين:

أحيانًا لا يقدم المؤلف الشخصية صراحةً ودفعة واحدة، وإنما يسمح بهذا التقديم من خلال حوار الشخصيات الأخرى بشكل تدريجي وإلى حدٍ ما بشكلٍ غير مستقيم، ويمكن القول أن غالبية الشخصيات يتم تقديمها بهذه الصورة.[١]

ثم يقسمه (جمال ميرصادقى) في كتابه: (عناصر داستان) ويتفق معه (محمود فلكى) في كتابه: (روايت داستان) وتتفق معهم (مژده ثامتى) في رسالتها للماجستير: (نقش مونولوگ در درام مدرن):

١- **المونولوج الداخلي:** هو التعبير عن الفكرة أثناء بزوغها في الذهن وقبل الإفصاح عنها وتشكيلها، فهو يقوم على مفاهيم تستحضر وتستدعي المعاني، فيعرف القارئ بشكلٍ غير مباشر أفكار الشخصية وردود أفعالها وتتبع مجرى أفكارها، إنه يشبه كثيرًا حديث الأطفال الصغار، عندما يلعبون من أنفسهم ويتحدثون وليس لديهم جمهور يستمع إليهم، أو بمعنى آخر، إنهم لا ينتظرون من أي شخص أن ينتبه إليهم أو يجيب عليهم ويرافق محادثاتهم، وكذلك كبار السن، فإنهم يتحدثون أيضًا إلى أنفسهم، وأفكارهم تجري على لسانهم، ولكن في الحديث مع النفس يحدث عكس الأطفال وكبار السن، فالحديث لا يجري على اللسان، بل داخل ذهن الشخصية.[٢]

ويتفق معه محمود فلكي حيث يعرفه: هو تقنية من الأساليب الذهنية السردية حيث تُسرد فيها عواطف ومشاعر وأفكار بطل القصة في ذهنه دون أن يتفوه بها، وغالبًا ما يتم سرد هذه الطريقة من منظور الشخص الأول وأحيانًا من منظور الشخص الثالث، وفي هذه الحالة يبدو الأمر كما لو أن الراوي لديه القدرة على قراءة الأفكار، فيمكنه فهم الشخصية وحالاتها المزاجية من خلال قراءة ما يدور في ذهنها.[٣]

٢- **المونولوج الداخلي غير المباشر:** يختلف عن المونولوج المباشر في أنه يتم فيه تدخل الراوي بشكلٍ مستمر واستعماله ضمير المتكلم، فتُروى القصة من وجهة نظره.[٤] على عكس المونولوج الداخلي المباشر فيكون البطل هو محور القصة، وتُروى القصة من خلاله وفي شكل اقتباس مباشر.

٣- **المونولوج الدرامي:** فيه تتحدث شخصية القصة بصوت عالٍ إلى جمهور لا يعرفه القارئ، وهوية هذا الجمهور الافتراضي واضحة للبطل نفسه، لأن البطل يخاطب نفسه، ومن ناحية أخرى، فوجود المخاطب الافتراضي يجعل

---

[١] المرجع نفسه، ص١٩٩،٢٠٠.

[٢] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، تهران، نشر سخن، ١٣٩٤، چاپ نهم، ص٥٣٣،٥٣٤.

[٣] محمود فلكى: روايت داستان، تهران، نشر بازتاب نگار، ١٣٨٢، ص٤٣.

[٤] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٣٦.

المونولوج الدرامي يختلف عن المونولوج الداخلي، لأن في الداخلي يخاطب البطل نفسه وليس الآخرين.[١] أما في الدرامي فيتحدث شخص إلى آخر، ويكون لديه سبب محدد لإخبار موضوع معين لجمهور معين، هذا الجمهور موجود في القصة نفسها، ومن خلال حديث الراوي يمكن للقارئ أن يفهم أين هو وأين يعيش ومن يخاطب في القصة.[٢]

٤- **حديث النفس (المناجاة):** تعبر الشخصية عن أفكارها ومشاعرها حتى يكون القارئ على دراية بنواياها وأهدافها، وفي هذه الحالة، لا يكون للشخصية مخاطب افتراضي، والهدف الذي تسعى إليه ليس فقط نقل المعلومات إلى القارئ أو المتفرج، وإنما أيضًا لإظهار الخصائص النفسية للراوي.[٣]

والفرق بين المونولوج الخارجي والمونولوج الداخلي، أن في المونولوج الخارجي تفكر الشخصية بصوت مرتفع، أما في الداخلي، فتمر الكلمات في العقل دون النطق بها، والمونولوج الخارجي عبارة عن تبادل المشاعر والأفكار الذي يرتبط ارتباطًا مباشرًا ببنية القصة، ومن هنا فإنه لا يوجد أي وسيط بين الراوي والمستمع، على عكس المونولوج الداخلي فيتم فيه مراعاة قواعد اللغة وطبقات محددة منها.[٤]

٥- **الاستطراد:** هو عبارة عن قطعة قصيرة من المسرحية، عادةً ما يتم إخبارها للجمهور بصوتٍ هادئ، فهو عكس المناجاة التي صُممت خصيصًا لسماعها، أما الاستطراد شيء يشبه زلة اللسان التي يسمعها المتفرج مصادفة، إنه قوس يفتح ويُقفل، أي هو حديث تخبره شخصية لشخصيةٍ أخرى أو للمشاهد، أما المناجاة فهو حديث يدور بين الشخصية ونفسها.[٥]

ويُقسم بنية الحوار أيضًا عند (قيس عمر محمد) في كتابه: (البنية الحوارية في النص المسرحي)، وتتفق معه (هيام شعبان) في كتابها: (السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله)، ويتفق معهم كل من (صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني) في كتبهما: (جماليات السرد في الخطاب الروائي):

١- **الحوار الخارجي:** "هو حوار يتناوب فيه شخصان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على

---

[١] محمود فلكى: روايت داستان، مرجع سابق، ص٦٠.
[٢] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٣٧.
[٣] محمود فلكى: روايت داستان، مرجع سابق، ص٥٦.
[٤] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٤٢.
[٥] مژده ثامتى: نقش مونولوگ در درام مدرن، پايان نامه تحصلى جهت اخذ درجه كارشناسى ارشد، رشته ادبيات نمايشى، دانشكده سينما تئاتر، وزارت علوم، تحقيقات وفناورى، دانشگاه هنر، شهريور ١٣٩١، ص١٦.

المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية."[١] وهو أيضًا: "الكشف المباشر عن الشخصية والكشف عن أطروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين."[٢]

وينقسم الحوار الخارجي إلى حوار مباشر وحوار غير مباشر كما يلي:

أ- **الحوار الخارجي المباشر:** "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها وذلك لأنه نقيض الحوار غير المباشر."[٣]

ب- **الحوار الخارجي غير المباشر:** "يختلف الحوار المباشر عن غير المباشر، إذ يعمد فيه السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغيرات في تراكيبه اللغوية فيصوغه (الحوار) بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نبرات الشخصيات (التأثيرية والتعبيرية). وهو حوارًا مستقلًا عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي الذي يقول ما قالته الشخصية بلسانه."[٤]

٢- **الحوار الداخلي:** "حوار طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان، وتغيب كل الأشياء إلى حين."[٥]

كما يُعرف أيضًا بأنه: "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي أي تقديم الوعي، دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ."[٦]

ويحتوي الحوار الداخلي على أنواع عديدة من المونولوجات، أذكر أهمها كما يلي:

أ- **المونولوج المباشر:** "حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف، وهو حديث لا مستمع له لأنه حديث غير منطوق."[٧]

---

[١] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د-ط، إربد، الأردن، ٢٠٠٤، ص٢١٤.

[٢] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجًا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٢، ص٣٥.

[٣] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص٦١.

[٤] إيمان حسين محيي: بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي خيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٢، العدد ٩٥-٢٠١٦، ص٦٧.

[٥] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦. ص١٧٣.

[٦] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢٠.

[٧] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٥٧.

ب- **المونولوج غير المباشر:** "يختلف عن المونولوج المباشر في تدخل المؤلف المستمر واستعماله ضمير المتكلم المفرد، ويتميز عن غيره من الحوار بأنه نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف."[١]

ج- **تيار الوعي:** هو أحد أنواع الحوار الداخلي، "يشير إلى الدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص."[٢] و"استعمال الوصف بقدر من التنوع بحيث يُسمح بتصوير التداعيات الذهنية للشخصية ويستطيع الراوي به أن يستبطن الذات ويرصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف في الحياة."[٣]

د- **المناجاة:** هي "تفكير الشخصية بصوت عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليين."[٤] وتُعرف أيضًا بأنها: "تعمل على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها بشكلٍ مباشر من الشخصية إلى المتلقي، من غير حضور للمؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا."[٥]

ه- **الارتجاع الفني:** هو أحد أنواع الحوار الداخلي، وهو عبارة عن "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما."[٦]

٣- **الحوار الدرامي:** هو من "أهم العناصر الفعالة والحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة، وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطوير يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما ساعد على استمرار المسرحية."[٧]

٤- **الحوار الثنائي:** "ويتم ذلك بين شخصين بهدف توضيح فكرة أو تعميق علاقة ما أو لتأكيد مقولة من المقولات."[٨]

---

[١] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.
[٢] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٥٧.
[٣] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.
[٤] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٦٨.
[٥] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.
[٦] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٧٢.
[٧] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط١، لبنان، ١٩٩٦، ص١٤١-١٤٢.
[٨] زوينة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٥/٢٠١٦، ص١٠.

٥- **الحوار الجماعي:** "هو الذي يشارك فيه أكثر من شخص دون أن يتم تحديد شخصية المتحدث إذ أن المهم في هذه الصيغة الحوارية هو تعميق الموقف القصصي ذاته وليس إبراز الشخصيات."

فكما تبين من السابق، أن بنية الحوار لها أنواعًا ومسمياتًا عديدة، إلَّا أن ما يهمني منها هو ما وظفته الكاتبة (نغمه ثميني) في مسرحيتها، فقد زخرت المسرحية بالعديد من الأشكال الحوارية المختلفة، لتخرج القارئ من الملل والرتابة، فقد وضحت من خلال البنية الحوارية جانبًا من ماضي الشخصيات، وحاضرها، ومستقبلها، كما احتوت المسرحية أيضًا على المقدمات الحوارية التي تصف الأمكنة أو الأشخاص، وأخص بالذكر في الجزء التطبيقي الأنواع التالية من الحوار:

١- **الحوار الخارجي:** "يكون فيه الحوار بهذه الصيغة (أنا) تخاطب (أنت) بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين."[١] فهو يشترك فيه شخصيتين أو أكثر، ويتبادلون الأفكار بطريقة مباشرة فيما بينهم، وهذا النوع يُعتبر أكثر انتشارًا واستعمالًا، وقد كَثُرَ استخدامه في هذه المسرحية، فهو يكشف عن دواخل وملامح الشخصية عن طريقة العبارات التي تستعملها كما توضح الأمثلة الآتية:

مثال (١):

الجندي مبتور الرأس: لقد آذوني داخل المدينة.
جعلوني أعاني معاناة أبدية.
لقد وضعوا قدمي في دوامة من الضياع والفقدان.
فكل جرح من جروحي هو بوابة للجحيم.
سياوش: (ينهض فجأة).
اِستمع! صوت أحلامي الحزين...
(يغني مع الجندي).
إن كل جرح من جروحي هو بوابة للجحيم!
الجندي مبتور الرأس: (بلغة غير مألوفة)
كم تأخرت أيها القائد... فالنبيذ الذي كنت قد سكبته لك من دم عناقيد العنب القديمة المشبعة جيدًا، يبلغ الآن ألف عام...
سياوش: (بدهشة إلى الجندي).
رأسك... رأسك ياجندي...

[١] زبيدة بوغواص: الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد ٤٤، المجلد ب،ص.ص ٣١-٥٠، ديسمبر ٢٠١٥، ص٣٣.

(مخاطبًا الفرس)
لا يوجد شيء فوق رقبته! ولا شيء!
الجندي مبتور الرأس: (يقهقه بغضبٍ مخفي).
ألا يمكن أن أكون قد ابتلعت رأسي بنفسي؟! جوع القائد... عندما يكون هناك حرب، يأتي الوباء، وعندما يأتي الوباء ستحدث المجاعة، وعندما تحدث المجاعة، يأتي الجوع، وعندما يأتي الجوع، سيصل رجل يعض يد وقدم الجثة الباردة، بالجلد والدم والعظم... ناهيك عن مخه الدافئ ولحمه اللذيذ، والآن تبقى كيف إنه سيبتلع فمه؟! هذا أيضًا ليس من الصعب، إذا وقف قائد فوق رأسك وأصدر أمرًا بابتلاع رأسك. (مخاطبًا سياوش، بسخرية). أنت أمرت وأنا ابتلعت!
سياوش: (باضطراب).
لم أتذكر أبدًا أنني أمرت.
الفرس (مخاطبة سياوش).
أتعرفه؟
سياوش: (مخاطبًا الفرس خفية).
جسد ملطخ بالدماء ليس أكثر...
(...) الجندي مبتور الرأس: (يتحرك باتجاه سياوش).
تعال للأمام انظر جيدًا إلى هذه الجروح، بوابات الجحيم، منزل الديدان الصغيرة، القبيحة ذات الرائحة الكريهة... ربما تتذكر الجندي... أقبِل أكثر قليلًا... [1]

[1] سرباز بدون سر: از من داخل شهر آلام می‌شوند.
از من سوی رنج ابدی می‌روند.
از من پا به جرگهٔ گم‌شدگان می‌گذارند.
که هر زخم من دروازه‌ای است به دوزخ...
سیاوش: (ناگهان برمی‌خیزد).
گوش کن! آوای محزون خواب‌هایم...
(با سرباز هم‌آوا می‌شود).
که هر زخم من دروازه‌ای است به دوزخ!
سرباز بدون سر: (به زبان ناآشنا).
چه دیر آمدی سردار... شراب که انداخته بودم برایت از خون انگورهای به‌بارنشستهٔ خوشه‌های کهن، حالا هزار ساله است...
سیاوش: (با بهت به سرباز).
سرت... سرت سرباز...
(به مادیان).
روی گردنش هیچ نیست! هیچ!
سرباز بدون سر: (قهقهه می‌زند، با خشمی پنهان).

يكشف الحوار الخارجي الثلاثي المباشر السابق بين الجندي وسياوش والفرس، عن الأزمة النفسية والمعاناة التي تعرض لها الجندي أثناء القتال، فهو يتهم سياوش أنه أمره بابتلاع رأسه، ويصف باستخدام ضمير المتكلم بشكلٍ مباشر مكان رأسه المقطوع بمنزل مليء بالديدان وذو رائحة كريهة، ويغلب على ذلك الحوار التعجيب والأسطرة، فكيف لشخصٍ رأسه مقطوع أن يتحدث ويرى ويشعر ويعيش؟! فهذا يضفي طابع الغرابة على أحداث المسرحية.

مثال (٢):

سياوش: النوم... التخيلات الجميلة... أسماك في السماء... مطر... قشور ملونة بدلًا من الغيوم... وطحلب يغطي النجوم...
(تحاول الفرس أن تعض الحبل بأسنانها).
سيتا: أسنان فرس بطيئة... وحبل بكل هذه المتانة؟!
الفرس: انهض يا سياوش... ستصبح رمادًا... انظر! النار نشبت في شعرك. هو لا يعرف الجواب، فلماذا يبقى؟
سيتا: الآن لا يعرف، ربما! عندما يستيقظ جنيني سيخبره. قد قالوا أن سياوش يعرف تلك اللغة المقدسة التي يتحدثها جنيني التي لا أعرفها أبدًا.[1]

نمی‌شود سرم را خودم بلعیده باشم؟! گرسنگی سردار... جنگ که می‌شود، طاعون می‌آید. طاعون که می‌آید، قحطی می‌شود. قحطی که می‌شود، گرسنگی می‌آید. گرسنگی که می‌آید یك مرد می‌رسد به‌جایی که دست و پای سرد مردار را به نیش می‌کشد، با پوست و خون و استخوان... دیگر چه رسد به مغز گرم و خوش‌گوشت خودش!... حالا می‌ماند این‌که چطور دهان خودش را ببلعد؟! این هم سخت نیست اگر یک سردار بالای سرت بایستد و فرمان دهد که سرباز مغزت را ببلع.
(به سیاوش، با طعنه).
تو فرمان دادی و من بلعیدم!
سیاوش: (گیج).
یادم نمی‌آید هیچ‌وقت فرمانی داده باشم.
مادیان: (به سیاوش).
تو می‌شناسی‌اش؟
سیاوش: (پنهانی به مادیان)
یک تن خون‌آلود که بیش‌تر نیست...
(...) سرباز بدون سر: (تحریك کننده به سیاوش).
جلوتر بیا. خوب نگاه کن. به این زخم‌ها، به دروازگان دوزخ، خانهٔ کرم‌های کوچک، زشت و بوی ناک... شاید به یاد بیاوری سردار... جلوتر، کمی بیش‌تر... (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص۲۲،۲۳،۲۵).

[1] سیاوش: خواب... خیال های خوب... ماهی ها در آسمان... باران... فلس های رنگی به جای ابرها... خزه بسته اند ستاره ها...
(مادیان می کوشد بند را با دندانش بجود).

يدور حوار خارجي مباشر بين ثلاثة أشخاص، سيتا، سياوش، والفرس، حيث إن جنين سيتا لا يريد أن يُولد، ولا يريد أن يخبرها ولا يجيب على أسئلتها، ولا أحد يعرف اللغة التي يتحدث بها الجنين غير سياوش، فتطلب سيتا والفرس منه أن ينهض ويستمع إلى الجنين ليعرف السبب في عدم ولادته، وهذا الحوار أيضًا به تعجيب وأسطرة للأحداث، فالجنين لا يتحدث.

٢- **الحوار الداخلي:** إن الحوار الداخلي يكون بعيدًا تمامًا عن مشاركة الطرف الثاني، حيث تتحدث الشخصية إلى ذاتها محاولة استرجاع ذكريات أو مواقف سابقة حدثت لها، إذن فوظيفته هو الكشف عن دواخل ومكنونات وأبعاد الشخصيات، ويحتوي الحوار الداخلي على أنواع عديدة منها المونولوج المباشر وغير المباشر والمناجاة وتيار الوعي والارتجاع الفني وغيرهم. وأخص بالذكر الأنواع الآتية:

أ- تقنية المناجاة (حديث النفس):

مثال (١):

الرجل-المرأة: (...) (يتلوى الرجل-المرأة من الغضب والكراهية ويغني بصوتٍ مزعج. يبدو أنه يعاني).

أنا الذي لم ينبت قط أزهارًا في روحي، أنا الطريد الأعرج المتحدب، أنا الذي نصفي رجل ونصفي الآخر امرأة، أنا الذي وجهي قبيح، ومخيف، وفمي ذو رائحة كريهة، أنا الغاضب! أنا المشمئز من جميع الآلهة والأديان وأخي، أستمع إلى مغازلته المثيرة للاشمئزاز من خلف بابٍ سريّ، ثم نعود ويذهب هو إلى الحرب، وأنا أعود إلى الفتاة متى أردت، في شكلٍ آخر، ربما في شكل راهب، وأنسج الأكاذيب عليها، كي يزداد كرهها لأخي أكثر من كرهي له.[١]

سیتا: دندان کند یک اسب و بندی این همه ناگستنی؟!

مادیان: بلند شو سیاوش... خاکستر می شوی... نگاه کن!

آتش به موهایت زده است. او پاسخ را نمی داند، چرا بماند؟

سیتا: حالا نمی داند، شاید! جنینم اما بیدار که شود، به او میگوید. گفته اند که سیاوش این زبان مقدس را که جنینم سخن می گوید با آن و من هیچ نمی دانمش، می داند. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص۴۳).

[١] مرد-زن: (...) (مرد-زن از خشم و نفرت به خود می‌پیچد و آواهایی گوش‌خراش می‌خواند. انگار سخت عذاب می‌کشد.)

من، که هرگز شکوفه‌ای کم‌جان در جانم جوانه نزده، که مطرودم، لنگ می‌زنم، گوژپشتم، نیمی زنم و نیمی مرد، که بدصورتم، بدهیبتم و دهانم بوی‌ناک است، خشمگینم! از همهٔ خدایان بیزارم، از همهٔ دین‌ها و از برادرم. مغازله‌ء نفرت‌انگیزش را از پسِ در، پنهانی گوش می‌کنم. بعد باز می‌گردیم و او به جنگ می‌رود. حالا من هر زمان که بخواهم در قالبی دیگر، یک راهب شاید نزد دختر باز می‌گردم و چنان دروغ به هم می‌بافم که نفرتش به برادرم از من بیش‌تر می‌شود. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص۶۱).

يتضح من الفقرة السابقة أن الحوار عبارة عن مناجاة، لأن المناجاة في الفقرة قدمت الشخصية إلى القارئ والجمهور دون تدخل من المؤلف، كما أن الشخصية كانت تتحدث بصوتٍ مسموع، فتأتي شخصية الرجل-المرأة وهو يتحدث عن نفسه وهواجسه، فيصف جسده ومشاعره وتجاربه، فكما توضح المناجاة السابقة أنه أكثر الشخصيات تعقيدًا وظلامًا في هذه المسرحية.

ب-تقنية المونولوج غير المباشر:

مثال (١):

ضوء مفاجئ. وفضاء غامض. الأرض والسماء والأطراف غارقون في احمرار مبهم. وقد ارتكز على الأرض أمام الجميع صليب منحني. وذلك بين حبال حمراء متدلية، وفي النهاية يبدو الأمر كما لو أنه جذر ناتئ وشجرة سميكة يغطون كل شيء. ويُسمع بعيدًا، صوت موسيقى بدائية وقد تناثرت الأنات كما لو أن هناك أشخاص يُعذبون بالاحتراق داخل النار. ويطل كل من (سياوش) و(الفرس) بهدوء وطمأنينة. وينظرا حولهما باندهاش. ويُسلط الضوء على الصليب. وقد صُلب عليه جندي مقطوع الرأس. يرتدي ملابس جندي ممزقة وملوثة بالدماء. وفي يده آلة موسيقية بدائية يعزف عليها بصعوبة، ويغني بها لحن حزين بلغة غير مألوفة.[١]

يتدخل الراوي في المثال السابق ليربط الحوار بعنصر المكان ويصفه لنا كما وصف حالة الأشخاص ومعاناتهم، فيتدخل الراوي في صوت شخصية الجندي الداخلي، كاشفًا عن بعض التفصيلات الجزئية المختصرة، كوصف هيئته وحالته وشعوره وآلامه، ويتجلى المونولوج غير المباشر في الفقرة السابقة بوضوح، وأجده عميقًا في دلالته، تلفُّه ظلال ورموز باستعمال ألفاظ وعبارات تُفضي إلى تحطيم المعنى المحسوس للفظ وتستدعي معانٍ أخرى.

[١] نور ناگهانی. فضایی وهم‌آلود. زمین و آسمان و گرداگرد فروخفته در یک سرخی مرموز. جلوتر از همه صلیبی کج و معوج بر زمین استوار شده. آن میان، طناب‌های سرخ آویخته، و در انتها انگار ریشهٔ برآمده و قطور درختی همه‌جا را پوشانده. از دور و اطراف آوای موسیقی بدوی به گوش می‌رسد و ناله‌هایی پراکنده، انگار کسانی به سوختن در آتش عذاب می‌کشند. سیاوش و مادیان سر بر می‌کشند. آرام و با طمأنینه. ناباور به اطراف می‌نگرند. نور بر صلیب. سربازی بدون سر بر آن مصلوب شده. او لباس پاره و خون‌آلودی به تن دارد. سربازی بدوی در دستانش، که به سختی آن را م نوازد و همراهش آوازی محزون می خواند به زبانی ناشناس. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٢١،٢٢).

ج- تقنية الحوار عن طريق تقديم الشخصيات:

مثال (١):

الفَرَسْ (إلينا):

يتذكر الجندي يومًا ممطرًا تتوهج فيه السحب باللون الأحمر، على سهلٍ شاسع، حيث يوجد في قاعه ظل صليبي الشكل في تلك الزاوية المهجورة...[١]

تستحضر شخصية الفَرَسْ في المثال السابق، شخصية الجندي وهو يتذكر يومًا ما، مثلما سيُذكر في المثال الآتي:

الجندي مقطوع الرأس (يفرك أصابعه ببعض):

(...) تخبرني ذاكرة الإصبع الأصغر عن زمنٍ بعيد. وقتٌ كنت أمتلك فيه رأسًا! حيث كانت رأسي هنا، ثقيلة، ممتلئة بالوهم والرغبة. وصليب يجثم فوقي، فوق ظهري... والعدو ثعبان يتلوى حول نفسه، كم كانت عينيه غاضبة، كم كان متعطشًا للدماء.[٢]

مزجت الكاتبة في الجزء الأول من المثال السابق بين نوعين من أنواع الحوار هما: التقديم غير المباشر للشخصية بواسطة شخصية أخرى، والارتجاع الفني، فتركت شخصية الفرس تقدم لنا شخصية الجندي في إطار استرجاع لأحداثٍ ماضية قد مر بها، وبذلك تكون قد مزجت بين السمتين. أما في الفقرة الثانية من المثال، فتُعَد ارتجاعًا فنيًا، وهو أسلوب تستخدمه الشخصية بُغية استرجاع أحداث ماضية، وهنا أيضًا يظهر ارتباط الحوار بالزمن، فالاسترجاع من العناصر التي يتضمنها الزمن، فهو تقنية تتمثل في العودة إلى الوراء أي إلى أشياء قد تلاشى زمنها، فالجندي يتذكر عندما كانت رأسه في مكانها ولم تُقطع بعد، ويتذكر أيام الحرب ويصف حالة الأعداء.

مثال (٢):

الفرس: (إلينا).

الآن الجميع هنا. جميع أهل هذه المدينة؛ ينظرون إلى سياوش كالميت وهو ذاهب إلى النار. جعجعة وأصوات مشوشة... ويقولون: (عادات قديمة! المذنب يذهب إلى النار. وإذا كان غير نقي، سيصير رمادًا، وإذا كان طاهرًا سيمر عبر النار).

---

[١] مادیان (به ما.): سرباز یک روز بارانی را به خاطر می آورد که ابرهایش به سرخی می زنند، در دشتی فراخ، که آن ته، آن گوشهء مهجور، سایهء صلیبی پیداست... (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٢٨).

[٢] سرباز بدون سر (انگشتانش را به هم می ساید.):

(...) حافظهء انگشت کوچک تر به من از زمانی دور می گوید. زمانی که سر دارم! سرم این جاست، سنگین است، از خیال و خواسته پر است. صلیبی بر من، بر پشت من... دشمن، خطش ماری ست که به خود می پیچید و چقدر خشمگین است چشمانش، و چه خونبار. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٢٧،٢٨).

(يذهب سياوش ناحية النار، دون الالتفات إلى الفرس. تصل الفرس بسرعة نحو سياوش).[1]

في الفقرة السابقة، هناك نوعين من أنواع الحوار: الأول هو تقديم الشخصية لشخصيات أخرى، فقد قامت الفرس بوصف حالة سكان المدينة وهم ينتظرون اختبار النار الذي سيقوم به سياوش ليثبت طهره وبراءته، والثاني هو تقديم الراوي للشخصيات، فقدمت الكتبة شخصية سياوش وهو ذاهب لأداء اختبار النار والفرس تركض نحوه.

د- تقنية الارتجاع الفني:

مثال (١):

الجندي المبتور الرأس:

كنت أحترق كل هذه السنوات في النار إلى أن تأتي أنت؛ قبل أقل من ألف عام، قالت روح المرأة التي كانت الأم، أن (سياوشٍ) سيأتي... ويعثر على رأسك.[2]

يسترجع الجندي في المثال السابق أحداثًا قد حدثت منذ زمنٍ بعيد، منذ ألف! وهنا أجد أسطرة في الألفاظ؛ فالإنسان العادي لا يعيش ألف عامٍ! وهذا ما يسبغ على الكلمات بخاصية التعجيب.

ثالثًا لغة الحوار:

أصبحت ازدواجية اللغة بين الفصحى والعامية عند الأدباء والنقاد إشكالية كبيرة، فأصبحت كتابة الحوار مشكلة كبيرة، حيث كانت اللغة الفصحى هي اللغة الأم وهي التي تسيطر على الكتابات قبل أن تبرز اللغة العامية، التي أصبحت تؤدي دورًا هامًا وجليًا في الكتابات الحديثة، فقد فرضت العامية نفسها بشكلٍ كبير في معظم الكتابات، وربما كان الغرض من ذلك جذب انتباه القارئ وجعله يشعر بأن هذه الكلمات والألفاظ والحوار ما هي إلَّا أشياء حقيقية وواقعية.

---

[1] مادیان: (به ما)
حالا همه هستند. همهٔ آدم‌های این شهر؛ مثل مرده نگاه می‌کنند به سیاوش که به آتش می‌رود. هیاهو و همهمه... و می گویند: (رسم کهن! گناهکار به آتش می‌رود... خاکستر می‌شود، اگر ناپاك باشد. می‌گذرد از آتش، اگر پاك باشد).
(سیاوش بی‌توجه به مادیان می‌رود به سمت آتش. مادیان به‌سرعت خود را به سیاوش می‌رساند). (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص١٩).

[2] سرباز بدون سر: این همه سال در آتش سوخته ام که تو بیایی، کم از هزار سال پیش، روان زنی که مادر بود گفت که سیاوش می آید... و سر تو پیدا می شود. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٣٥).

وفي الأدب العربي أيضًا، (مارون النقاش) هو من أوائل من اقتنع بالعامية في الحوار، وتجرأ على استخدامها، "حين جعل بعض شخصيات مسرحيات ترجمها إلى العربية تتكلم بالعامية."[١]

ويوجد أيضًا غيره الكثيرون ممن اهتموا بالعامية ومن بينهم (يوسف السباعي) الذي قال "لست أشك أننا في فترة صراع بين العامية والفصحى، وأن الكتاب في هذا الجيل حائرون بينهما."[٢] كما يوجد (إحسان عبد القدوس) الذي حاول "أن يكون أكثر موضوعية وإقناعًا، فإنه حسم استخدام العامية في كل أعماله المعروفة."[٣]

ولغة الحوار "لا ينبغي لها أن تكون رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة؛ إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك."[٤]

فأثارت قضية لغة المسرح الكثير من الجدل حولها، بين مؤيدي الفصحى حيث لا يُشاهد نصًا مسرحيًا يخضع لقيم جمالية وأفكار إلَّا وكان مكتوبًا بلغة فصيحة، وبين ناكر لهذا التوجه ظانًا منه أن المسرح ما هو إلَّا انعكاس للمجتمع، والمجتمع يتكلم العامية (...) لأنها تمثل حياتهم اليومية.[٥]

ويرى (إبراهيم يونسي) أنه ليس من السهل التعامل مع القصص المكتوبة باللغة والتعابير العامية، لأنه عندما يواجه القارئ كلمات غريبة متتالية يجد نفسه غير قادر على فهمها، فيصبح مجبرًا أن يقضي جزءًا من وقته في فهم هذه الكلمات، ونتيجة لذلك يتضاءل اهتمامه بالقصة، ويضيع مفهوم الواقع الذي أراد المؤلف أن يخلقه فيه.[٦]

لذلك يجب على الكاتب أن يضع في اعتباره أنه حتى لو أدخل لغة واصطلاحات عامية، لا يجوز له أن يضع كل ما يعرفه في أفواه أشخاص القصة، ويُطعمه للقارئ، فالقارئ العادي لا يفهم هذه المصطلحات، لذا يجب على الكاتب

---

[١] نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م، ص٢١.

[٢] المرجع نفسه، ص٢١.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٣.

[٤] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار عالم المعرفة، الكويت، د ط، ١٩٩٨، ص١١٧.

[٥] محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللاّمركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، ص٢١٧،٢١٦.

[٦] ابراهيم يونسى: هنر داستان نويسى، چاپ هشتم، تهران، انتشارات نگاه، ١٣٨٤ش، ص٣٩١.

تكييف مادة عمله مع معرفة وفهم القارئ، واستخدام المصطلحات العامية واللهجات المحلية فقط إلى هذا الحد.[١]

وقد وجدث بعض الصعوبة في فهم وترجمة بعض المصطلحات الفارسية، وبذلت مجهودًا لتحويلها إلى اللغة العربية الفصحى وإيصال معناها بشكلٍ دقيق وواضح، كما جاءت معظم كلمات المسرحية السابقة بها بعض الغموض والاستتار، وألاحظ ظاهرة التلاعب بالألفاظ والجمل والعبارات والمصطلحات، لتنزاح عن وظيفتها الإخبارية إلى الترميز والتشفير، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن المسرحية تحوي الأساطير والرموز، التي تخلق التوتر الدرامي وتحمل في طياتها معانٍ مستترة ومخفية ترمز لأِشياء أخرى، كما يوضح الآتي:

مثال (١):

لفظة (بال) (جناح): بالمعنى الواسع، فهو يرمز للروحانية وقوة الخيال والفكر، وقد صور الإغريق الحب والنصر في أشكالٍ مجنحة، ويرمز الجناح في المسيحية إلى النور والشمس والعدالة، مما يُنير عقول القضاة دائمًا، وبما أن الأجنحة تشير أيضًا إلى الحركة، فإن هذا المعنى يختلط أيضًا بالتنوير، فهو ويُظهر إمكانية زيادة التنوير أو الارتقاء الروحي.[٢]

وتظهر والدة سياوش في أحلامه على هيئة ملاك، وتُظهر له صورًا غامضة بين جناحيها، وذلك لتحفيزه على البحث والسفر، كما يتضح في الفقرة التالية.

(ضوء خافت يضيء على الساحة. سياوش نائم. ثم تظهر والدة سياوش رويدًا رويدًا فوق الساحة، بأجنحة بيضاء، مغلقة بين الأرض والسماء. ووجهها أبيض بالكامل)[٣]

(تُخرج الأم من بين أجنحتها، صورة مبهمة).[٤]

مثال (٢):

لفظ (معبد): يعتبر المعبد وخاصة المحراب الذي يقع على قمة الجبل، نقطة محورية للتقاطع بين العالمين السماوي والأرضي.[٥]

---

[١] المرجع نفسه، ص٣٩١.

[٢] خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، ترجمهء دكتر مهرانگيز اوحدى، چاپ دوم، تهران، نشر دستان ١٣٩٢، ص١٨٨.

[٣] (نور محورى بر پيش صحنه مى تابد. سياوش خفته است. آرام آرام، بر فراز صحنه مادر سياوش با بال هاى سپيد، معلق ميان زمين و آسمان پديدار مى شود. صورتش به تمامى سپيد است). (نغمه ثمينى: نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص١٤).

[٤] (مادر از ميان بال هايش، تصوريرى به هم پيچيده را در مى آورد). (نغمه ثمينى: نمايشنامه نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص١٧).

[٥] خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، مرجع سابق، ص٧١٦-٧٢٠.

وجاء في المسرحية بمعاني متناقضة، فجاء أولًا كملاذ تحتمي فيه (سيتا) بعد حملها وطردها من قبيلتها وبحثها عن محبوبها الجندي مبتور الرأس، فاحتمت فيه وهناك كانت تقطع النذور، ومن ناحية أخرى فقد كان راهب المعبد (الرجل-المرأة، شقيق الجندي مبتور الرأس) إنسان شرير، يرتكب جميع أنواع الخيانة والجرائم باسم المعبد والدين وتحت قناع الراهب الذي يرتديه طوال الوقت، كما يتضح من الحوار الآتي:

سيتا: (فجأة وكأنها خائفة).

سرت لعدة أيام بثقلٍ كبير حتى عثرت على هذا المعبد... إذا كنت قد أتيت من طرف رجال هذه القبيلة الذين لا أعرفهم، فاعلم أنني لن أذهب لمكانٍ آخر... لم أعد. أنا أكره أن أهيم على وجهي.

الراهب: (بتنبوء وبكهانة).

والد هذا الجنين راع، رجل من قبيلة أخرى، على دين آخر... يذهب ولا يرجع، وأنتِ منفية... ولا تعلمي أن هذا المنفى أبدي.

سيتا (بتعجب).

انت ماذا تعرف؟ من أنت؟

الراهب: راهب يسافر من معبدٍ إلى آخر!

سيتا: أنت راهب؟!

الرهب: ناسك!

سيتا: (تائقة). إذن يمكنك أن تقرأ ورد أو كلام مقدس لكي يبدأ طلق الولادة؟! حتى يُولد وأصبح أخف، ثم...

الراهب: (يقطع حديثها) سنذهب معًا، أنتِ و طفلك في إثر محبوبك.

سيتا: إلى أبعد ساحات الحرب.

الراهب: (بغموض) ولكن رجلك لم يعد في الحرب الآن.

سيتا: (بفارغ الصبر) أليس رجلي في الحرب؟

الراهب: لأ! لم يعد!

(بغموض).

أنا أراه في حضن إحدى الآلهة. إلهة الشهوة والفتنة...

سيتا: لا أصدق.

الراهب: إلهة أخذت رأسه مقابل أن تعطيه قبلة. لأنه قد عاد ورأسه ليست معه، اعلمي أنني لم أقل إلّا الحقيقة وهو الآن يلد الموت ويلد الغضب ويلد الغياب في كل خطوة من خطواته... ولن يطهر من إثم خطواته إلّا بالاحتراق داخل النار.

سيتا: أنا لا أصدق.

الراهب: وجنينك الذي لم يُولد، أليست هذه علامة على لعنة الإلهة؟!

سيتا: (مستاءة)...

الراهب: (ذاهب) أراه يعود. الآن في الطريق... متعب، جريح، ملطخ بالتراب.
(يذهب الرجل. وتظل سيتا حزينة ومترددة).
سيتا: سأبقى مع الشكوك... الأوهام المضطربة... القُبلة... وصورة رجلي يعود بدون رأس... سوف أصاب بالجنون.[1]
وفي موضع آخر:

---

[1] سیتا: (ناگهان انگار ترسیده) روزها با این همه سنگینی راه رفتم تا این معبد پیدا شد... تو اگر از سوی مردان این قبیله که نمی‌شناسمش آمده‌ای، بدان که دیگر جایی نمی‌روم... دیگر نمی‌توانم. از سرگردانی بیزارم.
راهب: (پیشگویانه) پدر این جنین، یک چوپان، مردی از قبیله‌ای دیگر، با آیینی دیگر... که می‌رود و باز نمی‌آید، و تو تبعید می‌شوی... و نمی‌دانی که این تبعید ابدی است.
سیتا: (متعجب) تو چه می‌دانی؟ کیستی تو؟
راهب: راهبی که از معبدی به معبد دیگر سفر می‌کند!
سیتا: تو یک راهبی؟!
راهب: يك مرتاض!
سیتا: (مشتاق) پس می‌توانی وردی بخوانی یا کلامی مقدس تا درد زادن آغاز شود؟! او که بیاید من سبک می‌شوم، بعد...
راهب: (میان حرف او می‌دود) می‌روید با هم، تو و کودکت پی محبوبت.
سیتا: به دورترین میدان‌های جنگ.
راهب: (رمزآلود) اما مرد تو حالا دیگر در جنگ نیست.
سیتا: (بی‌طاقت) در جنگ نیست مرد من؟
راهب: نه! حالا دیگر نه!
(مرموز)
او را می‌بینم در آغوش یک الهه. الههٔ شهوت و وسوسه...
سیتا: باور نمی‌کنم.
راهب: الهه در برابر بوسه‌ای که می‌دهد، سرش را می گیرد. چون باز آمد و سر همراهش نبود، بدان که من جز حقیقت نگفته‌ام و او حالا از هر گامش مرگ زاید و خشم زاید و نیستی زاید... و جز سوختن در آتش، نحوستِ گام‌هایش را پاک نمی‌کند.
سیتا: من باور نمی‌کنم.
راهب: همین که جنینت زاده نمی‌شود، یک نشانه نیست از نفرین یک الهه؟!
سیتا: (منقلب) ...
راهب: (در حال رفتن) او را می‌بینم که باز می‌آید. حالا در راه است... خسته، زخمی، خاک‌آلود.
[مرد می‌رود. سیتا اندوهگین و مردد می‌ماند.]
سیتا: من می‌مانم با تردیدها... خیال‌های آشفته... يك بوسه... تصویر مَردم که بی سر باز می‌گردد... و من که دیوانه می‌شوم. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷).

الرجل-المرأة: (...) (يتلوى الرجل-المرأة من الغضب والكراهية ويغني بصوتٍ مزعج. يبدو أنه يعاني).
أنا الذي لم ينبت قط أزهارًا في روحي، أنا الطريد الأعرج المتحدب، أنا الذي نصفي رجل ونصفي الآخر امرأة، أنا الذي وجهي قبيح، ومخيف، وفمي ذو رائحة كريهة، أنا الغاضب! أنا المشمئز من جميع الآلهة والأديان وأخي، أستمع إلى مغازلته المثيرة للاشمئزاز من خلف بابٍ سريّ، ثم نعود ويذهب هو إلى الحرب، وأنا أعود إلى الفتاة متى أردت، في شكلٍ آخر، ربما في شكل راهب، وأنسج الأكاذيب عليها، كي يزداد كرهها لأخي أكثر من كرهي له.[١]
(...) الرجل-المرأة: لأنني ولدت خائنًا، والخيانة قدري...[٢]

ويتضح من الحوارات الطويلة السابقة، التناقض والمعاني التي جاءت بها لفظة المعبد في هذه المسرحية، فجاء اللفظ الواحد ليحمل عدة معاني مختلفة ورموز غامضة تحتاج إلى تحليل وتمحيص، فجاء لفظ المعبد ليرمز للحماية والاحتواء، وجاء مرة أخرى ليرمز إلى استغلال بعض البشر للأماكن والمسميات الدينية لارتكاب الجرائم والخيانات.

وقد جاءت البنية اللغوية لنص المسرحية في جملٍ فعلية واسمية، وقد طغت الجمل الفعلية التي تدل على التجدد والحركة والاستمرارية مقابل الجمل الاسمية التي تدل على الدوام والثبوت والاستقرار، وقد تنوعت الأولى بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا يدل على التغيير والتجديد، كما اتسمت ألفاظ المسرحية بالعمق وبعض الغموض الذي يحتاج للتحليل الدقيق، والسبب في ذلك المصطلحات والكلمات والعبارات الأسطورية التي تهيمن على المسرحية، فهي تشير إلى الأسطورة والرمز بشكلٍ مباشر وصريح. فرصد شتى الانزياحات والدلالات التي شكلتها اللغة في حوار تلك المسرحية؛ لا شك أنها هي التي تعطي فاعلية التأثير في القارئ.

---

[١] مرد-زن: (...) (مرد-زن از خشم و نفرت به خود می‌پیچد و آواهایی گوش‌خراش می‌خواند. انگار سخت عذاب می‌کشد.)
من، که هرگز شکوفه‌ای کم‌جان در جانم جوانه نزده، که مطرودم، لنگ می‌زنم، گوژپشتم، نیمی زنم و نیمی مرد، که بدصورتم، بدهیبتم و دهانم بوی‌ناک است، خشمگینم! از همهٔ خدایان بیزارم، از همهٔ دین‌ها و از برادرم. مغازله‌ء نفرت‌انگیزش را از پسِ در، پنهانی گوش می‌کنم. بعد باز می‌گردیم و او به جنگ می‌رود. حالا من هر زمان که بخواهم در قالبی دیگر، یک راهب شاید نزد دختر باز می‌گردم و چنان دروغ به هم می‌بافم که نفرتش به برادرم از من بیش‌تر می‌شود. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٦١).

[٢] (...) مرد-زن: چون من خائن زاده شده‌ام، و خیانت تقدیر من است... (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص٦٢).

ويتوقف مدى نجاح العمل المسرحي أو فشله بمدى توفيق الكاتب في استغلال الحوار بطريقة سليمة، فهو يعتمد عليه كأفضل أداة لسبر أغوار الشخصيات وتحليلها والتعليق عليها وسد الفجوات التي يمكن أن تؤثر في صلابة ورسوخ بناء العمل المسرحي.

نتائج البحث:

من جملة النتائج التي ارتأيت أن أتوج بها هذا البحث بعد التمحيص والتحليل لمعظم أنواع الحوار التي جاءت في المسرحية، وتحليل الكلمات ذات الرموز وذات المعاني المختلفة، أذكر ما يلي:

- ❖ تجلي وتوظيف العبارات والألفاظ والمدلولات التعجبية والاستفهامية بكثرة، والتي تجعل القارئ يرصد أبعاد الشخصية ويكشف توترها النفسي الداخلي.
- ❖ استطاعت الكاتبة التحرر من قيود الحوار المستهلك الممل، وغاصت في بحر الرموز والخيال والتشفير الذي يرتقي بمستوى النص.
- ❖ دور الحوار الفعال في الكشف عن دواخل ومكنونات ومشاعر الشخصيات.
- ❖ ارتباط الحوار ارتباطًا وثيقًا بعناصر أخرى كالشخصيات والمكان والزمن، حيث جاء الأخير متوائمًا معه، فقد اعتمدت الكاتبة فيه على مجموعة من الاسترجاعات تندرج تحت مسمى (الارتجاع الفني) وهو نوع من أنواع الحوار.
- ❖ الدور البارز لعنصر الحوار في المسرحية، لتنمية الأحداث وتطويرها ودفعها نحو الأمام، فهو من أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي.

المصادر والمراجع الفارسية:

المصادر:

١. نغمه ثمینی: اسب های آسمان خاکستر می بارند، چاپ چهارم، نشر نی، تهران، ١٣٨٨هـ.ش.

المراجع:

١. ابراهیم یونسی: هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات نگاه، ١٣٨۴ش.
٢. احمد اخوت: دستور زبان داستان، نشر فردا، اصفهان، ١٣٧١ش.
٣. جمال میرصادقی: ادبیات داستانی، تهران، نشر سخن، ١٣٩٤، چاپ هفتم.
۴. جمال میرصادقی: عناصر داستان، تهران، نشر سخن، ١٣٩۴، چاپ نهم.
۵. خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، ترجمهء دکتر مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران، نشر دستان ١٣٩٢.
۶. دیوید بوهوم: درباره دیالوگ، گردآوری و تدوین: لی نیکل، ترجمه: محمد علی حسین نژاد، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی، ١٣٨١.
٧. مجید سرسنگی: جایگاه و وظایف گفتگو در هنرهای نمایشی، نامه فرهنگ، شماره ٣۴، بهار.
٨. محمود فلکی: روایت داستان، تهران، نشر بازتاب نگار، ١٣٨٢.
٩. مژده ثامتی: نقش مونولوگ در درام مدرن، پایان نامه تحصلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد، رشته ادبیات نمایشی، دانشکده سینما تئاتر، وزارت علوم، تحقیقات وفناوری، دانشگاه هنر، شهریور ١٣٩١.
١٠. میخائیل باختین: میخائیل باختین و زیبایی شناسی داستایوفسکی، ترجمه: مظفر خطاوی، کیهان فرهنگی، سال نهم، شماره ٩۴، بهمن ١٣٧١.
١١. میشل پرونر: تحلیل متون نمایشی، ترجمه: دکتر شهناز شاهین، نشر قطره، تهران، ١٣٨۵.

المصادر والمراجع العربية:

٢. إيمان حسين محيي: بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي خيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٢، العدد ٩٥-٢٠١٦.
٣. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣.
٤. زبيدة بوغواص: الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد ٤٤، المجلد ب،ص.ص ٣١-٥٠، ديسمبر ٢٠١٥.
٥. زوينة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٦/٢٠١٥.

٦. صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.
٧. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار عالم المعرفة، الكويت، د ط، ١٩٩٨.
٨. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجًا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٢.
٩. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللاّمركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس.
١٠. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط١، لبنان، ١٩٩٦، ص١٤١-١٤٢.
١١. نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م.
١٢. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د-ط، إربد، الأردن، ٢٠٠٤.