طبيعة التواصل في الخطاب الدرامي

مسرحية "قمبيز" لأحمد شوقي أنموذجا

د. حقوق فاطمة
جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس

يعد المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان إذ عبّر من خلاله عن الغموض الذي يكتنف حياته، وعن الشك الذي يساوره ومع ذلك إلا أننا قلما ندرس المسرح دراسة جدية. فنحن نعتبره فن فرجوي للتسلية والمتعة لا غير بعيدا كل البعد عن مجالات الأدب. ولكن إذا انطلقنا من فكرة أن المسرح هو لون أدبي قبل أن يكون فنا، سنجد أنه مجال واسع وغني بالدلالات يساير مستجدات العصر، لكن كثيرا ما نقف حائرين أمام سيرورة التواصل في الخطابات الدرامية فكيف يتم التواصل فيها؟

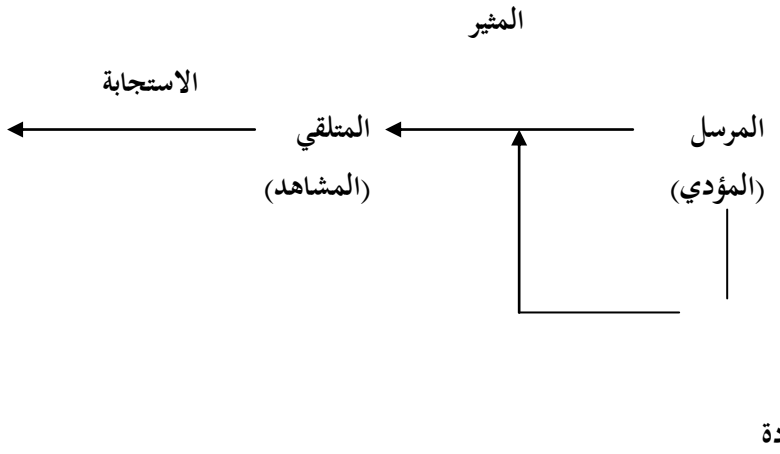
طبيعة التواصل في الخطاب الدرامي :

لا تكتمل المسرحية ولا تكتسب هويتها وخصوصيتها إلا حينما تُعرض على خشبة المسرح وفي حضور جمهور ما، فلا يمكننا تصور مسرح دون جمهور يستقبل العرض المسرحي وينتج دلالاته ويحقق تأويلاته، ذلك أن المتفرج في المسرح « ليس شخصا سلبيا باردا يستقبل ما يعرض عليه وهو هامد وإنما هو شخص من نفس الجنس الذي ينتمي إليه الممثل والمؤلف والمخرج (...) من نفس الجنس الميال إلى سماع ورواية الحواديث وتقمص شخصيات أبطالها وإضمار الجزع على مصائر الفاضلين منهم و إضمار السخط على الأشرار»[1].

ويحدث التواصل في المسرح من خلال العلاقة القائمة بين الممثل و المتفرج الذي له دور كبير في عملية الاستقبال والتواصل مع الممثلين فيفرح لفرحهم ويحزن لحزنهم ويجزع لجزعهم، بل إن جوهر المسرح يكمن في تلك العلاقة الحميمة التي تربط بين الجمهور والنص الدرامي[2]، وقد ذهب إيريك بويسنس Eric Buyssens إلى نفي وجود التواصل في المسرح إذ يقول: «إن الممثلين في

المسرح يجسدون شخصيات حقيقية تتواصل فيما بينها ولا تتواصل مع الجمهور»[3]، فإريك بهذا القول أقصى الجمهور وجعلهم مجرد أجسام جامدة تدخل في صنع ديكور المسرحية ولكنها لا تشارك في إنجاز الحدث المسرحي.

وقد نحى جورج مونان المنحى نفسه فرأى أن شروط التواصل لا تتحقق في المسرح ذلك أن « التواصل في معناه الحقيقي يتطلب تبادلا مشتركا بين المرسل والمتلقي خلال عملية التلقي والإرسال، ولا يوجد شيء من هذا كله في المسرح حيث أن المرسل أو الممثلون يظلون دائما ممثلين كما يحدث مع المتلقي المتفرجين، وإذا افترضنا وجود تواصل فهو أحادي الاتجاه، إذن يستحيل على المتفرجين التواصل مع الممثلين»[4]، كما أرجع مونان استحالة التواصل في المسرح إلى اختلاف النظام اللغوي بينهما فلا يمكن للمرسل أن يتحول إلى مستقبل ولا المستقبل إلى مرسل، وحتى لو حدث تجاوب بين الممثل و المتفرجين فستنحصر ردود الجمهور في الهمسات والتصفيق والتصفير أو الانسحاب من الصالة، وهذه الاستجابات تندرج ضمن نظام تواصلي آخر تشكله المسرحية، نظام قائم على أنموذج إثارة – استجابة، وقد مثل كير إيلام هذه العلاقة في هذا الشكل[5]:



وترى آن أوبرسفلد Anne Ubersfeld أن وظيفة التواصل في المسرح معقدة، فالرسالة في المسرح مزدوجة فهناك الرسالة الأولى وهي النص المسرحي، والرسالة الثانية تضم النص المسرحي وأصوات وموسيقى ومؤثرات سمعية ومجموعة منظومات حركية

ولونية وضوئية، كما أن المرسل مزدوج فهناك كاتب النص الدرامي والمخرج والممثلين وكل المشاركين في العرض والمستقبل أيضا متعدد فهناك القارئ والشخصية والمتفرج[6]، ويتعلق هذا الحديث بالتواصل الخاص بالعرض المسرحي **فكيف يكون التواصل، أو كيف يتم وتتحدد معالمه في الخطاب المكتوب الذي لم يُعرض على خشبة المسرح؟**

تتحدد سيرورة التواصل في الخطاب الدرامي بواسطة الإرشادات التي يقدمها الكاتب، والتي تُعيّن للقارئ سياق الخطاب كالمكان والزمان وأسماء الشخصيات وطباعهم وملابسهم ونبرة أصواتهم، كما تساعده على تخيل العرض والاندماج معه، وفي مسرحية قمبيز وضع أحمد شوقي إرشادات وصفت المكان وحددته، وبينت الزمان الذي تجري فيه المسرحية، والسياق الخاص بكل شخصية فقال مثلاً: «بالقرب من غرفة فرعون أمازيس الخاصة — تاسو حارس فرعون- الأميرة نفريت ابنة الملك»[7].

تاسو: أحوم حول صنمي وحول هذي القدم

نفريت (تنظر إلى رجلها): حول رجلي أنا

ففي هذا المقطع اتضح المكان، وطرفي الحوار وصفة كل واحد منهما. وفي موضع آخر يقول شوقي: « يدخل الملك والأميرة نتيتاس وكبار الكهنة المصريين فيجلس الملك والأميرة ويقف تاسو وراء الملك فينهض رئيس الوفد»[8]، وبذلك تحدّد الفعل ووُصف المشهد بدقة تجعل قارئه قادرا على تخيّله. ويتحقق التواصل أيضا في الخطاب الدرامي عن طريق الحوار الذي يدور بين الشخصيات بهدف إيصال معلومات إلى القارئ، كما أنه يعين الأدوار الخاصة بالمتكلم والمستمع وما يلحق بهما من مؤهلات نذكر منها:

- **الكفاءة اللسانية المفترضة:**

ونعني بها قدرة المتكلم والمستمع على التحكم بالقواعد الفونولوجية والنحوية والمعجمية الخاصة باللغة المستخدمة[9]، ففي مسرحية قمبيز استمدت نتيتاس كلامها من معجم عاطفي رومانسي يدل على عذاب النفس واحتراقها بنار العشق والغدر وخيانة الحبيب، فكانت كل كلمة تنطق بها وكأنها تسحبها من أعماقها فتقول:

مَضى الغَادِرُ لمْ يشْعُرْ بِما حمّلَني الغدرُ

ولا رقَّ له نابٌ على جُرحي ولا ظُفرُ

تكلمتُ فلمْ يسمع وأَنى يسْمَعُ الصَّخرُ

لقدْ غامرتُ في تاسو وتاسو في الهوى عمرُ

و كمْ جِئْتُ إلى الصَّبر فما آواني الصَبْرُ[10]

ثم تضيف في موضع آخر:

يا ظالِماً أُحبُّه جُهدَ الهوى و إنْ غَدَر

و مَن هَجَرْت وطني لأجلـه حينَ هَجَرْ

قلْبكَ لحْمُ و دمٌ مثْلَ القلُوب أمْ حَجَر

لم تَجْنِ يا تاسو عليَّ إنما جنى القَدَر

ذنْبُكَ لا يُغفر إلا أنَّ قلْبي قد غَفرَ

إنْ غِبْتَ عن عيني فأنْ تَ في سوانـحِ الفكرْ

أراكَ كُلما رأَيـْ تُ طائريْنِ في الشَّجَر[11]

قالت نتيتاس هذه الأبيات وهي في خلوة مع نفسها، وكأنها تخشى أن يسمعها أحد أو يُحس بها، فتريد أن تتخلص من هذه المشاعر التي أتعبتها وأرقتها، فجاءت معظم ألفاظها خشنة دالة على العتب، وفي سياق آخر تغزو الوطنية لسان نتيتاس حيث نجدها تقول:

أتَيْت لمصلحةِ الآخرين وجِئْتُ لشأْنٍ جليلِ العِظَمِ

أتيْتُ لأفْدي بِنفْسي البِلاد وأدفعُ عنْ مِصرَ شرَّ العجَم

جِئْتُ أفدي وطني مِن سيفِ قمبيزَ و نارِه

أفدْي البِلادَ نعمْ أنا أفدْي بِلادي نعم[12]

وتضيف في موضع آخر:

أفيقي بِنْتَ فرعونٍ فما يَزْكو بِكِ السُكرْ

غَدا تذْرو رِياحُ الفرْ سِ منْ مَوْتاكِ ما تذْرو

فما تاسو و فِتيانُ كتاسو في الحِمى كبر

ولكنْ بينَ جنْبَيَّ هوى أوْلى بهِ مِصْرُ[13]

عاشت نتيتاس صراعا داخليا أرقها ومزق نفسيتها، فإما أن تبقى في أحضان مصر وترى حبيبها ينقاد إلى أخرى، وإما أن تُنقذ وطنها وتخلصه من شر الفرس، لتتغلب في الأخير وطنيتها على حبها، فسارت إلى قمبيز مهَدئةً نفسها بأن الوطن أغلى وفوق أي اعتبار.

– الكفاءة التواصلية:

تقوم هذه الكفاءة بتوحيد القواعد النفسية والثقافية والاجتماعية الموجهة لاستعمال الكلام، ومعرفة قواعد التفاعل اللساني، والقدرة على استعمال اللغة لغايات تواصلية، وإنشاء الألفاظ الملائمة لسياقها، وتحول المتكلم إلى مستمع والمستمع إلى متكلم[14]:

الملك: ما لك يا ملكةُ لمْ تُرحِّبي و تحْفَلي؟ ما لكِ أجْفلت؟

الملكة (مضطربة) أنا؟ لا سيدي لم أجْفَل

الملك: إذنْ هَبي الإذْنَ لِفا نيسَ دعيهِ يدْخُل

الملكة: لا بأسَ مَن في أنْ أراهُ عِندي إنْ كُنْتُ يا سيدي مُصِرّا

لكنْ أأنسيت أنَّ فانيـ سَ خانَ بالأمْسِ عهْدَ مِصْرا

وفَرَّ منْها و لسْتُ أدْري ماذا دَعـاهُ لأنْ يفِرّا

وكانَ في الجَيْش ذا مكانٍ وقادَ برًّا و قادَ بحراَ

الملك: لكنّهُ اليوْمَ في بِـلادي أجلُّ ممّا ذكـرْتِ قدْرا

الملكة: و سوْف يُجزيكُم جُحودا كما جزى أهْلَ مِصْرَ كُفرا[15]

في هذا الحوار هناك تكافؤ بين الشخصيتين من حيث القدرة على الأخذ والرد، فأحسنا اختيار الألفاظ التي دلّت على الزمان والمكان، وفي موضع آخر يتفاعل الحوار بين الشخصيات التي وُفقت في اتخاذ المواقف لمعرفتها بخلفيات سابقة:

فانيس: الآن نتيتاسُ تَعاليْ إلى الهُدى تعالَيْ إلى الرأْيِ الصوابِ تعاليْ

نتيتاسُ أنْتِ اليوْم ملكة فارس بلَغْتِ الذُّرا من سُؤْدد و جلال

الملكة: ولكنْ أبي فانيس، لا تَنْس ما أبي وجَدّي و أني بنت أصيدَ عالي

فانيس: ولكن ألمْ يخْلَعْ أباكِ أمازيسٌ ويفْتِك به في ثورةٍ و قتال

ويجْلسُ على كُرسيِّ مصر مكانَه ويخْلفُه في جاه أفادَ و مالٍ

الملكة: أجلْ قد خُلِعنا مُلْكنا و تصرَّفتْ بِنا سوقةٌ من جُندنا و مَوالي

فانيس: إذَنْ فدَعي قمبيزَ يثْأَرُ لِزوْجِه ويَضرِبُ بِيُمنى أو يُصيب بشَمالِ

دَعيه يُعاقبُ سارِقَ التاج مِثْلما يُعاقَبُ في منْفيسُ لِصُ لآلي

المكلة: تأمل و حقق من تخاطب يا فتى فانيس: أُخاطبُ عَقْلاً منْ وراء جمالٍ

لقدْ قُلْتُ قوْلاً ليْس يأباهُ عاقِلٌ فلا تنْظُريني و اسْمعي لمقالي

الملكة: و لكنْ أمامي صُورةٌ مِنْ خِيانَةٍ فانيس: وما لكِ يا بِنْت المُلوك و مالي

الملكة: و أنتِ تِتا ماذا ترَيْنَ الوصيفة: خِيانة و أطْماعُ قوَّاد و لُؤم رجال

الملكة: فَديتُكِ من مَصرِيةٍ الوصيفة: بلْ أنا الفِـدي لِسيدَتي من قدْوَة ومِثال

الملكة (لفانيس): أتَسْمعُ كلْبَ الصَّيْد؟

فانيس: حمقاءُ عَـرَّةٌ وما ليَ أُلقى للحماقة بالي

الملكة: عمى لكَ يا فانيسُ وامْشِ بِلا عَصا ودونَ دَليل في رُؤوسِ جبِالِ[16]

أظهر فانيس في هذا المقطع معرفته السابقة بما حدث لنتيتاس ووالدها في مصر فأراد أن يستغل هذه النقطة، لكي يحرض الملكة ضد وطنها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تعرف الملكة فانيس وخيانته لفرعون مصر، فتدفعها هذه الحقيقة إلى عدم مجاراة فانيس في أطماعه وتصُده وتُعرض عن طلبه.

وتتحقق سيرورة التواصل في الحوار من خلال حضور عناصر التأشير التي تقيم صلة مباشرة بين المتكلمين والمستمعين وظرفي ألفاظهما، وتحدد جدلية زمان ومكان الخطاب، والأدوات التأشيرية هي: أسماء الإشارة، ظروف الزمان والمكان، وبشكل خاص

يظهر التواصل الدرامي في ضمير (أ)، أو (أنا) تخاطب (ت) أو (أنت)، هنا والآن[17]، ومسرحية قمبيز مليئة بهذه الأدوات، مثل ما هو ظاهر في هذا المقطع:

تاسو: نِفريت؟ نفريت: تاسو ها هُنا؟

تاسو: وهلْ أُرى إلا هُنا؟ أحومُ حوْل صَنَمي وحوْلَ هذي القَدَمْ

نفذريت (تنظر إلى رجلها): حوْلَ رِجلي أنا؟

تاسو: أجلْ حَوْلَ هذا الشُّهْد و الزُّبد والنمير الصافي ما بكِ يا نِفْريتُ ما هذا الأسى؟

نفريت: و فُرْقتي تاسو ألمْ تحْزَنْ لها تاسو: ولِمَ وفي الفُرس يكونُالمُلتقى

نفريت: في فارس! في قصرِ زوْجي نلْتَقي؟ يا عَجَبا ماذاَ تقُولُ يا فَتى؟

لِمَ لا أليْسَ في القُصور سَعَة؟ نحْنُ هُناكَ مِثْلُ ما نحنُ هنا[18]

وبذلك نلحظ من هذه النماذج أن أحمد شوقي استعمل ألفاظا تتناسب مع كل مقام، فحوار الملكة مع وصيفتها يختلف عن حوارها مع الملك، وحوار الملك مع حاشيته يختلف عن حواره مع الملكة، وبالتالي يمكننا القول: إن طبيعة التواصل في الخطاب الدرامي تتجسد في الإرشادات الإخراجية والحوار المستوفي لشروطه.

الهوامش:

1- تمارا سورينا، ستانيسلافيسكي وَبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994م، ص161.

2- ينظر، محمد بوشحيط، حول العرض المسرحي، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 114، 1997م، ص259.

3- عثمان مليكة، السيرورة التواصلية في اللغة المسرحية دراسة سيميائية في الإرسال والاستقبال، رسالة ماجستير، جامعة وهران (السانيا)، كلية الآداب واللغات والفنون، 2003م – 2004م، ص33.

4- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص40.

5- كير إيلام، سيمياء المسرح الدراما، ص55.

6- Voir, Anne Ubersfeld, lire le théâtre (T. 1), éditions sociales, Paris, 1981, p p 36- 37.

7- أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988م، ص289.

8- المصدر نفسه، ص305.

9- ينظر، كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ص210.

10- أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص315.

11- - المصدر نفسه، ص ص 328- 329.

12- المصدر نفسه، ص ص 292- 295.

13- المصدر نفسه، ص326.

14- كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ص211.

15- أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص341.

16- المصدر نفسه، ص ص353- 354.

17- ينظر، كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ص214.

18- أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص ص289- 290.