الخطاب الدراميّ بين وعيّ الذّات وسلطة النّصّ.

صالح قسيس *

الملخص

كان ولا يزال الأدب المسرحيّ نصا وعرضا ، أعلى صور التّعبير الأدبيّ لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع يلخص كلّ القيم التعبيريّة ، وكلّ الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة ، مثّل إحدى المتلازمات الهامة بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الإنسان والفكر والفلسفة من جهة أخرى فكان بحق مصبا لكل الروافد الفكريّة والدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

Summary

The litrature of dramais one of the expressive formsthat has existedsince a long time that has helped to sum up all the expressive values and all what the litrerayandnonliteraryactthat has represented all the important necessitiesbe tween man and nature in onehand ,andother hand between man and intellectualism and philosophy in the all thisinvolved all the intellectual,religions,political and sociable resources.

Résumé

La littérature dramatique est l'une des formes expressives qui existait depuis longtemps elle lui àaidéa s'exprimer en parlant de ses besoins, de ses rêves et de ses expirations cette façon d'expression lui est venue de la nature qui fut utilisée comme une source d'inspiration,cette littérature fut multidimensionnelle : elle traita les problèmes sociaux politiques et religieux.

الاشكالية: يمتاز فن الدّراما بأنّه لا يقتصر على النّص المكتوب ، وإنّما يستلزم إلى جانب ذلك عناصر إبداعيّة أخرى من تمثيل وإخراج وإضاءة وموسيقى ...إلخ والبناء الدراميّ للمسرحيّة في صياغته لوضع الكتابة المسرحيّة

*جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج -

يحيل إلى التساؤل المضمر للكتابة بوصفها وعيا ، هو ما العلاقة بين آليات إنتاج النّص وبين الضوابط الدراميّة المتحكّمة فيه؟ وبتعبير آخر ما شكل التفاعل بين القيم العامة في المجتمع وبين مكونات وعيّ الكتابة المسرحيّة؟ ثم ما العلاقة بين الابداع والقصديّة؟

Problematic:

dramadoesn't only rely on a written text but consists of other innovative components such as acting, realization ,light, Music...etc. and dramatic stepping of the play in the way of play writing leads to the hidden questioning of the objective writing as a consciousness is what's the relationship between the production mechanisms and the dramatic techniques that act it ? inanother way . What forms of interaction between the general values in a society and the objective components of play writing,thus,What's the relationship between innovation and objectivity?.

Problématique:

non seulement Drama vise le texte écrit,mais consiste d'autres composants innovative tell que acte. réalisation,lumière,music ...etc...et la construction dramatique théâtrale dans la mesure ou la préparationthéâtralenousmêmeà se poser la question cachée sur l'écriture en tant que conscience. et quelle est la relation entre les valeurs générales dans la société et les composants de la conscience de l'écriturethéâtrale ? Et quelle est la relation entre**l'innovation et l'objectivité ? : القيمة التي يضيفها الموضوع**

يكشف هذا البحث عن المرجعيات البارزة في الدّراما الحديثة ، إذ فيها تتعدد أقطاب الارسال وتتعمق فبانتقال النّص من فضائه المكتوب إلى فضاء العرض يكتسب علامات مشهدية يجد فيها المتلقي نفسه مستقبلا كما من المعارف والمعلومات من مصادر مختلفة ، يكون جنس التّعبير فيها ذا طابع جدلي مفتوح ، وحواريّة قائمة على مكونات نصيّة وإخراجية وسينوغرافيا ، ذات مراكز إرسال متعددة تشكل مجتمعة نسيجا فنيّا لا يقبل التّجزئة ، مقدما بذلك للمتلقي أطره التي تجعل منه فنا يهدف إلى أسمى الغايات .

كما يقدم الموضوع لمحة عن العناصر المساعدة في إبداع الخطاب الدراميّ ومدى تأثيره على المتلقي ، مع الوقوف على بعض جوانبه ، وبذلك يكتسب الموضوع قيمتين أساسيتين وهما: القيمة الفنيّة والقيمة الجماليّة.

تمهيد : للخطاب الدّراميّ خاصيّةنوعيّة لا تكون له هويّة إلا بها تتمثل في

كونه غير متجانس العناصر التي تشكله ، إذ أنّه إنتاج أدبيّ وتمثيل ماديّ متعدد الأشكال متجدد القراءة ، اكتسب بذلك صفة الدّيمومة والتأثير الإيجابيّ ، فضلا عن المحمولات الفكريّة ، والجماليّة المرتجلة من خطاب النّص إلى نص الخطاب ، والمبثوثة عبر الأنساق البصريّة والحركيّة واللّفظيّة التي تؤلف مجتمعة مااصطلح على تسميّته بمنظومة العرض البنائيّة والبصريّة.

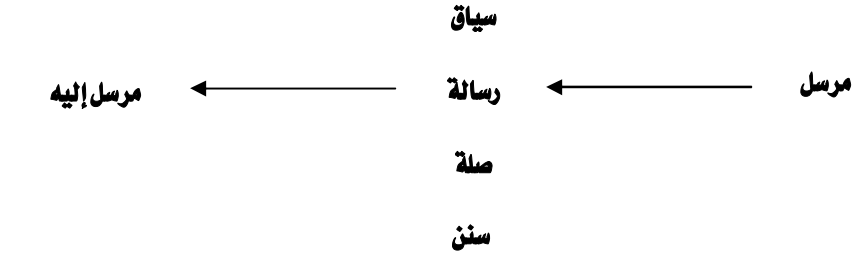
الخطاب الدّراميّ وإشكاليّة التّواصل: إنّ فلسفة الكتابة المسرحيّة هي شكل علاقة المبدع بالمجتمع ، وثورته عليه لإعادة صياغته ، وإعادة تشكيل رؤية للعالم وبالتالي فهي تجعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانية ، الإنسان الفرد فتزوّده وتغنيه باستمرار بواقع حقيقيّ يمد جذوره في الفاعلية الماضويّة ، والواقع الرّاهن فيتخطى الواقع الجاهز ، وباستمرار يضيف إليه متحدا في ذلك مع وعيّ القارئ ، كاشفا حقيقته كفرد ينتمي إلى منظومة فكريّة تؤسس لتجربة إنسانية تحمل في عمقها خصوصيّة الإنسان ، كاشفة عن الرّوافد المتّصلة بالذات في إطار الوعيّ بالظروف التّاريخيّة حيث يصبح الفرد مسؤولا ، لا عمّا هو كائن ، بل عما هو ممكن أن يكون ، فتكون مهمّة الكاتب المسرحيّ صياغة التّعبير الدّراميّ « وهو ما يعني كتابة نص مسرحيّ وفق تهيؤ الكاتب حيث تكون إمكاناته قادرة على تجسيد إبداعه ، وقد يشرع المؤلف في صياغة تعبيراته الدّراميّة التي تشكل مجمل النّص الدّراميّ انطلاقا من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدّراميّة »(1)، ويعد فهم وتفسير وتفكيك ماهو قابل للتفكيك أثناء تأويل النّص الدّراميّ ، فعل تحليل ومحاولة فهم ما هو عصيّ على هذا التفكيك لكلّ ما يجري في العالم ، فتبرز مسألة الوعيّ التّاريخيّ كعامل مساعد يجعل الدّراميّين يراجعون كلّ النّظريات المسرحيّةويقرأون شكل التّجارب الرائجة ، ويخرجون من رحم التناقضات إصرارهم على تغير شكل الدّراما وبنياتها ودلالاتها ، بعد نضج الشروط والأسباب الداعيّة إلى التّعبير فتترسخ في قناعتهم المحفزات الذاتية لإنتاج عروض مسرحيّة بأحدث الأساليب والمستجدات التّقنية ، نتيجة المراجعة القويّة لأشكال التّعامل مع ما تمخضت عنه المناهج النّقدية الجديدة من بنيويّة وسيميولوجيّة وتفكيكية وأنثروبولوجيّة ، مشكلة دراما تتجاوز بمخيلتها كلّ أفق سواء تعلق الأمر بتطوير الميكانيزمات المعروفة في إنتاج النّص الذي تبنى عليه الفرجة ، أو صيّغ الدّراما المعاصرة ، خاصة المسرح الذى أطلق عليه **هانز تيز ليمان** مسرح مابعدالدّراما ، وهو جنس لا يركز على الدّراما نفسها ، لكنّه يركز على تطوير الجماليات الأدائيّة التى تخلق علاقة خاصة بين النّص الدّراميّ وموقف الأداء المادي وخشبة المسرح ، الهادف إلى خلق تأثير لدى المشاهدين

أكثر من التزامه بالنّص ، فهو في أكثر أشكاله راديكالي تختفي فيه الحبكة تماما ويركز على التّفاعل بين الممثلين والجمهور ، وهذا ما يؤكد فكرة **جلين ويلسون** G.Welson التي تقر بأنّ المسرح ساحة اجتماعية نشعر فيها بأنّنا جزء من مناسبتها أو من واقعها ، تحدث الآن أمامنا [2]،وعليه فالممثل وقبله المؤلف ينتجان خطابهما بآليات متعددة ، حتى تصل الرّسالة إلى المتلقي بشكل واضح ، ولكي يتسنى لهما ذلك لابد من توافر ثلاثة عناصر هي: [3]

السياق : وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من استيعاب الرسالة.

الصلة(Contact):وهي تكمن في الحرص على إبقاء التواصل قائما بين أطراف الخطاب.

السنن (Cod): الخصوصية الأسلوبية للرّسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين أطراف الخطاب كي تفك شفراتها بشكل جيد لتحقيق القصد ، والرسم التالي يوضح مكونات النّظرية اللّغوية التواصليّة:



كما تقوم العلامات شبه اللّغوية مثل الإيماءات والديكور والأضواء...إلخ ، بوظيفة المؤشرات اللّغوية إذ هي من آليات إنتاج الخطاب المسرحيّ ، فعبارة «**لي البرتقال**» قد تحتاج إلى إشارة مصاحبة ، حتى يكون للّفظة البرتقال معنى تداولي ـ إذا أراد النّص ذلك ـ يشير إلى حبات البرتقال المادية المتناثرة أو معنى مجازي قد يذهب إليه المتفرج في إشارة أخرى من الممثلين[4]، وعليه فنادرا ما يحقق العرض المسرحيّ قصديته بالإفصاح عنها مباشرة ، مما يحتم عليه التنويع في قنوات بث رسائله ، مستعينا في ذلك بأدوات مسرحيّة مختلفة ، مما يجعل ميكانيزماته متنوعة بتنوع المعطيات ، فما يكون مناسبا في سياق ما ، لا يكون كذلك في غيره ، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الأمريكي «**جون ديوي**»في نظريته البرغماتية حين قرر«أنّ التفكير يتبع الكفاح ، والفعل يتبع التفكير »[5]، فالإنسان لا يفكر إلاّ إذا كانت لديه مشكلة يحاول التّغلب عليها ، فلولا تلك المشاكل

لكانت حياته محدودة التّفكير ، ولعلّ هذا ما جعل فن الدّراما يزدهر في العصور القديمة محققا بذلك غايتين هما المتعة والتّطهير.

إنّ المفاتيح الرئيسيّة للعناصر الأساسيّة في الدّراما تتمثل في النّص والممثل والجمهور ، ووظيفة الممثل تتحدد بوصفه وسيطا بين النّص والجمهور ، في إطار انعكاس لقيمة فنيّة أو إنسانية معينة (6) ، « وعلى الرغم من الحاجة إلى إمتاع الجمهور وتسليته فإنّه يجب أن يكون للمسرح فلسفة خاصة به ... ومعنى ذلك أنّ للمتعة حدودا ، على أنّ ثمّة سؤالا ملحا هو ماذا تعني المسرحيّة الكاملة بمصطلحات التمثيل الدّراميّ... وعادة تدرس فلسفة المسرح من خلال مفاهيم تكتيك معاصر تحدده موضعة الكتابة المسرحيّة ، ونظام جديد للتمثيل ونظام جديد أيضا للإخراج أو التصميم »(7). والحديث عن الهدف التواصليّ للدّراما ، لن ينجح بأي حال من الأحوال ، ما لم تكن هناك ضوابط صوريّة ، ونحويّة للّغة التي تستعملها الدّراما للتّواصل ، فالنّجاح المرجو منه الذي هو التفاهم والاتفاق ، إنّما يتأتى من لغة صحيحة وسليمة ، ومن ثمّة فكل « شخص يملك القدرة على الكلام والفعل يمكنه أن يشارك في التواصل ، وأن يعلن ادعاءاته للصلاحيّة ، ولكن شريطة أن يراعي مقاييس المعقوليّة ، والحقيقة ، والدقة والصدق »(8)؛ فالفعل الكلاميّ يمكن فهمه من حيث أنّه تعبير يريد غرضا ليصل إلى تأثير ، وهذا لن يتأتى إلاّ من خلال التداولية المرتبطة بمعايير هي(9) :

الصدق : عبارة المخاطب صادقة وغير مزيّفة.

المصداقيّة : يجب على المتكلم ألا يكون مقلا في حديثه فلا يفهم ، ولا ثرثارا فيحشو ويطنب ، بل محكم التعبير في نواياه ومقاصده .

الصلاحيّة المعياريّة: يجب أن يكون استخدام العبارات والكلمات متطابقا ، ولا يخرج عن السياق المتعارف عليه ، في لغة المجتمع الذي ينتمي إليه المتكلم .

المعقولية : ترتبط بشكل البرهان والخطاب الذي يجب أن يخضع لضوابط عقلانيّة حتى يؤدي إلى الاتفاق.

والرّأي نفسه يذهب إليه هابرماس حيث يقول :« يتعين على كل متكلم أن يختار تعبيرا معقولا لكي يتمكن المتكلم والمستمع من تفهم الواحد الآخر ، والمتكلم يجب أن تكون له نية توصيل مضمون حقيقي ، لكي يتمكن المستمع من مشاطرته معرفته ، وعلى هذا المتكلم أيضا ، أن يعبر عن مقاصده بصدق لكي يتمكن المستمع من تصديق تلفظ المتكلم والثقة به ، وأخيرا يتعين على المتكلم اختيار تلفظ دقيق بالقياس إلى المعايير والقيم الجاري بها العمل ، لكي يتمكن

المستمع من قبول هذا التلفظ بطريقة تجعل المتكلم والمستمع في وضعية القدرة على الاتفاق على التلفظ ذي الخلفيّة المعيارية »[10]. فالهدف هو التواصل عن طريق الاتفاق بلغة هادفة ، مما ينشئ نوعا من التبادل والتقارب والمشاركة فتتأسس العملية الدّراميّة كالآتي:

الهدف : المتعة ، الفائدة ، التطهير(حسب أرسطو)

السياق العام : المسرح

عناصر السياق : الديكور ، الإضاءة ، الملابس ، الماكياج ، الأصوات

الفعل:التمثيل (اللعب)

الفاعل : الكاتب ⇔ المخرج ⇔ الممثل

فالكاتب المسرحيّ ، اعتمادا على التخطيط والفعل ، وإدراكا منه أنّه ليس المنتج الأخير للّنص وإنّما هو أحد منتجي العرض المسرحيّ ، وأنّ نصّه ليس سوى أحد عناصر هذا العرض ، قد أنتج عملا ليس موجّها للقراءة فقط ، إذ عمل جهده على تحويل هذه الأنظمة اللّغوية إلى شفرات مرئيّة ومسموعة يلعب الممثل دورا مهما في الإبانة عنها ، فتكون بذلك « تقنية الكتابة المسرحيّة دالة في تقنيات الخشبة ، تتغير طبقا لها وتسعى لتحقيقها داخل النّص ، ويرى فلتروسكي أنّ أهم تقنيات الخشبة التي تؤثر في تقنيات الكتابة هي التمثيل فلا شيء عنده يحقق جوهر المسرح أكثر من حضور الممثل وحديثه وإيماءاته وحركة جسده »[11]. ولذلك فإنّ الطرف « الفاعل » في العملية المسرحيّة يخطط ذهنيا لبلوغ مراده ، آخذا في حسبانه كلّ العناصر السيّاقية التي تحقق فعله فيبدأ بافتراضات تعمل على توجيه تفكيره نحو تصور الآليات الممكنة التي توصل رسالته إلى المتلقين خاصة وأنّهم متفاوتون في السن والقدرات العقلية ؛ لينتهي في الأخير ، وبعد مفاضلة بينها ،إلى اختيار الأفضل، وبذلك يكون تخطيطه قد جرى في إطارين إطار الممكن وإطار المفضل[12] ، وبذلك نخلص إلى المعاني المتعددة التي حددها **فوكو** وهي ثلاثة :

- التدليل على حسن اختيار الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية ما.
- الطريقة التي نحاول من خلالها التأثير على الغير.
- التدليل على مجمل الأساليب المستخدمة في اختيار الحلول المربحة.

إن المسرحيّ لا ينتج خطابه بمعزل عن اعتبار السياق ، إذ لاخطاب دون انخراطه في سياق معين ، كما أنّه لا يتأتى دون توظيف العلامات المسرحيّة

المناسبة ، فقد يوظف المرسل أو الباث الإشارات اللّغوية ، كما يوظف العلامات غير اللغوية المصاحبة للممثل من حركات ومواضع الديكور في المنزل ، مما يعكس وضع الشّخصيّة الاجتماعي[13] ، فيمارس إنتاج خطابه الدّراميّ اعتمادا على حتمية الممكن والمفضل ، فيكون بذلك التواصل في المسرح غير متقيد باللّغة ، بل يتجاوزها في الكثير من الحالات ، بل إنه قد يستغنى عنها مطلقا[14]، وهذا ما اصطلح على تسميته بالبنتوميمpantomime ، و« هو فن نقل الأحاسيس والأفكار عن طريق حركة الجسم وأوضاعه فن وثيقة الصلة بالمسرح من ناحيتين من حيث هو شكل مستقل pureform ومن حيث هو جزء من المسرح المتكلم spolentheàtre يهدف إلى دعم الكلمات بالفعل كالرقص والسيرك وغيرهما من أشكال المتعة »[15]؛ ولبلوغ هذا فالمسرحيّون يعمدون إلى توظيف أدوات التغبير بكيفيات توائم مقتضى حال السياق ، مما يحتم على المرسل اختيار استراتيجية مناسبة تعبر عن قصده بأفضل وسيلة .

والدّراما خطاب إبداعيّ يقول مالا تقوله الخطابات الأخرى ، قناته الممثل ولغته الحوار Dialague المتبادل بين الشّخصيات أو الحوار الداخلي المنفرد « المونولوغ Monalague[16] ، ودعامته العرض الجيد وأقصد به أداء الممثل ، فيكون ، بذلك « النّص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة »[17] ،متضمنا رؤية مبدعه التي هي « خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفية »[18] ، ومنهجه الذي هو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها النّاقد للاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية[19]. لذا فالدّراما تجعل كلّ ما هو لغوي شفوي أو كتابي وغير لغوي أضواء إشارات تختلف أبعادها من حالة لأخرى بمعايير تتحكم فيها ، فيدرج هذا البناء الفكري في سياق يفترض قطبين تجري بينهما العملية التواصليّة مع كلّ ما يستلزمه التّواصل من تقنيات ظاهرة أو خفية ، عمدية أو عفوية ، مما يحقق « التلاعب البارع بانتباه الجمهور »[20] ، ومن ذلك الإضاءة إذ لا يقصد بها جعل المشاهد مرئية بل هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه على موضوع البطل من خلال منطقة ضوئية ، أو تقليص المنطقة الحية في المسرح من خلال تعتيم المناطق الخلفية [21]. كلّ هذا بغية إيصال فكرة العرض إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح ، ومن ثمة تحقيق أقصى حد للقراءة الواعية للخطاب.

والخطاب الدّراميّ بكل أشكاله يحمل كل مقومات الواقع ، من قيم ومبادئ ومفاهيم وأفكار تتنوع على محورين: عمودي يمثل التّراث المتراكم عبر العصور ، وأفقي يمثل كل الاتجاهات والتيارات المحلية والأجنبية ؛ وبدراسته في محيطه

الاجتماعيّ والثّقافي نتمكن من استيعاب القيم الحضاريّة الحافلة بكل زخم حداثي ، وبكل إرهاصات التحولات العميقة[22] . لقد بات من الضروري أن تكون استراتيجية الخطاب « عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي لتحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللّغوية وغير اللّغوية وفقا لما يقتضيه التلفظ بعناصره المتنوعة ويستحسنه المرسل »[23].

بهذا تكون الدّراما ، بنوعيها المقروء و المعروض ، مركز إرسال ، تبث أفكارها ومعانيها لتتواصل مع غيرها بكفاءة عالية اصطلح على تسميتها « بالكفاءة التداولية »[24]. فنجد خطاب الشّخصيات متباينا حسب المستويات الذّهنية والوضعيات الاجتماعيّة والحالات النّفسيّة ، إذ تتضارب إرادتها ومصالحها ، وهي تتوجه صوب هدف ما. كلّ هذا جعل من الدّراما « فضاء جماليا لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش ، وتتداخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة ، وتجسد هذه التظاهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية والإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية »[25] ، شأنها شأن الفنون الأخرى التي تكون آلياتها غير مرهونة بكم محدد ، فقد تطول أوتقصر وهذا حسب سياقاتها ومقاصدها ، ومن ذلك الروايات الكلاسيكيّة إذ إنها تقع في كم من الأجزاء مما يدل على أنّ الخطاب الدراميّ ليس له كم يحدده تحديدا صارما[26]. فهو بذلك يمكنه جمع لهجات عديدة وأجناس متنوعة موظفا أساليب تعبيريّة تكشف عن نماذج متعددة من فنون الأدب كالشعر ، والقصة والغناء والرقص ، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل بقوله :« إنّ كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدّراميّ ، ففي حدود دراستي لهذه الأنواع الأدبية .... إنّ الكاتب المسرحيّ الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإنّ العمل الأدبي الدّراميّ يلخص كذلك كلّ القيم التعبيرية في سائر فنون القول »[27]. ومما لاشك فيه أنّ المسرحيّة المعروضة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض لآخر فكلما شاهدناها تكوّنت في أذهاننا أفكار واكتسبنا معارف لم نهتد إليها في العروض السابقة ، وبتعدد العروض و التمعن فيها نصل إلى قيم متنوعة ومتعددة ، فتسوقنا مشاهدة العرض في كلّ مرّة إلى ما هو جوهريّ ، خاصة إذا علمنا بأنّه مفتوح على احتمالات لا حصر لها ، غذّتها عناصره المتداخلة الموظّفة على الركح .

سلطة النّص الدّراميّ ، وفاعليّة المتلقيّ

يواجه الباحث في طبيعة لغة الأدب ، إشكالية ضبط تصوير استراتيجيّة اللّغة الأدبية إذ هناك ما يمنحها خصوصية في سياقاتها المختلفة ، التي من شأنها إفراز الخطاب ، وهذا قصد الإفهام المحقق للتأثير والذي اختزله كلّ من« سيرل و« برات » في قصديّة المتلقي[28]. مما يحتّم على المبدع ـ كاتب ـ ممثل ـ مخرج ـ « إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس بمحل القبول للتأثير بمقتضاه »[29]، فينفرد بذلك كل فن من الفنون الأدبيّة بخصائص لغويّة تميّزه من الفنون الأخرى ، فغدا بذلك « لأهل كل علم وأهل كل صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مرادهم ويختصرون بها معاني كثيرة »[30]، وهذا بغية تحقيق الغاية المرجوة من العملية التواصليّة المنعكسة في شكل الخطاب اللّغوي الذي يتوقف على ما للّغة من قواعد صوتيّة وصرفيّة وتركيبيّة تظل غامضة ما لم تدرج ضمن ما يتعلق « بالسياق ، وهو المرجع الذي يحيل إليه المتلقي كي يتمكن من فهم الرسالة والصلة Contact والتي تكمن في الحرص على إبقاء التواصل والسنن « Code » وهي الخصوصية الأسلوبية للرسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين المنجز والمتلقي تعارفا كليا ، كي يتم عملية فك مكونات الرسالة وإعادة تركيبها لإدراك محتواها وفهمه »[31]. فتنشأ بذلك علاقة تواصليّة بين طرفي الخطاب قائمة على خاصية التعاونية مما يسهم في إنجاح العملية التبليغيّة.

بهذا تتحقق معرفة مشتركة بين قطبي الإرسال ، تساعد المرسل على إقامة افتراضات قبليّة ، وإذا انعدمت هذه المعرفة ولم تكن العلاقة موجودة ، فإنّ المرسل يسعى إلى توظيف ما يملك من استراتيجيات بغرض إيجادها وفق ما يتطلبه السّياق الذي يؤطر إنتاج خطابه[32]. ومن ثمة يكون الهدف من هذه العملية التواصليّة إقامة علاقة بين طرفي الخطاب ، حيث يراعي المخاطب تصورات المخاطب (المتلقي) آخذا « بالحسبان بعض الافتراضات حول تأويلات المخاطب وبالتالي ردة فعله هذه الاعتبارات ستؤثر حتما على عملية الاستيضاح »[33]. وبذلك لا يكون الفعل التواصليّ بين الطرفين قائما على تبادل معلومات ، بل على إلزام كل طرف بتغيير سلوكه وفق قوانين السياق ، فتستقر العلاقة بين الطرفين على محورين أساسين :

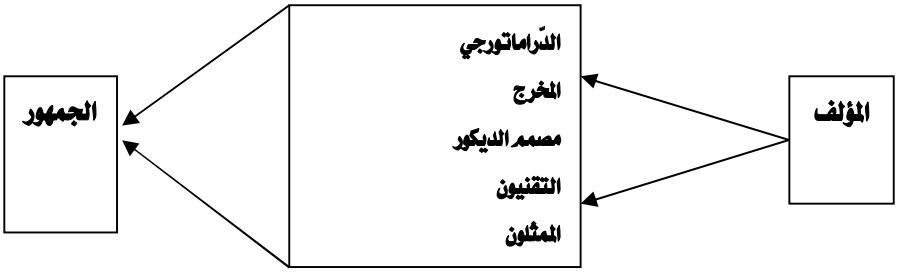
ـ محور العلاقة الأفقية : والتي تتبلور في أكثر من خصيصة منها: خصائص الدين ، خصائص الجنس ، خصائص السن ، خصائص المهنة ، خصائص الجنسية وخصائص الحالة المدنية....الخ.

ـ محور العلاقة العمودية : التي تتبلور في مراتب تصاعدية للنّاس داخل بنى المجتمع ، مما يجعل كل طرف في درجة من درجات السّلم الاجتماعيّ ، وهذا ما يحتاج المرسل إلى إدراكه ، فوفق هذين المحورين تحدث العلاقة بين طرفي الخطاب ، وهي بذلك تختلف من محور لآخر ، ولأن استراتيجية الخطاب المسرحيّ تختلف عن نظيراتها في الفنون الأخرى كونه ثنائي الشكل [النّص والعرض] فإنّ العملية التواصليّة تختلف من شكل لآخر ، فالمقروء يكون طرفا الخطاب فيه هما المؤلف والقارئ وبينهما قناة لتمرير الخطاب ، كما يوضحه الشكل التالي:

المؤلف (المرسل) ⟵ الموضوع القارئ ⟵ المتلقي.

فالعملية التواصليّة بهذا الشكل مقتصرة على طرفين هما المؤلف والقارئ ، أما المرجع فهو صوري تصوري انطلاقا من تأويل علامات النّص والظروف المحيطة بكتابته ، أما الثاني فأقطاب الإرسال فيه متعددة وسياقاتها مختلفة ويظهر ذلك كما يلي:

المرسل متلقى أول + مرسل ثاني المتلقي



وبالتالي فإنّ قنوات الإرسال تتعدد فتنشأ بذلك العملية التواصليّة بين الأطراف الفاعلة في المسرحيّة ، وهذا وفق شروط وقواعد العمل المسرحيّ[34] التي يكون الجمهور حسبها هو المتلقي المباشر ، فيكون بذلك « الخطاب الموجه إلى المخرج والممثل و مصمم الديكور هو أيضا خطاب يأخذ الجمهور في اعتبار فالجمهور مائل في أي لحظة أمام المؤلف أثناء الكتابة فالكاتب لايراعي مقتضى الظاهر بين الشخصيات فقط ، ولكنّه يجب أن يكتب كأنّه يشاهد ما يكتبه معروضا على خشبة المسرح »[35]؛ ليأتي نصّ العرض بإيحاءاته ، وتقنياته المختلفة ، يقول « جلال زياد »: « وأخيرا يأتي نص العرض حيث تنتقل العلامة اللّغوية إلى علامة سمعية بصرية ، وتدخل على نص المسرح متغيرات مع

مساهمة الممثلين و الدّراماتروج ومصمم الديكور ومصمم الإضاءة واللحن.... فتتشكل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض »[36] ، لتتخذ الدّراما بذلك أبعادا مختلفة يسعى المؤلف أو المخرج من خلالها إلى جذب انتباه القارئ أو المتفرج ، وهذا ما جعل الدراما تخضع للتنظيم والتقنين من حيث جماليات العلامة ، وكذا استثمار سينوغرافيا العرض ودمجها في المعنى الكلي له وإخضاع الفضاء المسرحيّ لأنساق سمعيّة وبصريّة إيحائيّة ، معمّقة منحى الخطاب الدلاليّ للمسرح بكلّ أشكاله ، فيتحول الجمهور من الفاعليّة الاستهلاكيّة إلى الفاعليّة الإنتاجيّة.

وإذا كانت القصديّة في اللّغة تكون بالعلاقة بين الدال والمدلول المرتكزة أساسا على المواضعة كاستراتيجيّة تخاطبيّة قائمة على عنصري التفكيك والتركيب اللّذين من خلالها يصل المرسل إليه إلى فهم المرسل؛ فإنّ بيتربوغايتريف ذهب في بحثه « السيمياء في المسرح الشّعبيّ« إلى أن المسرح « بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة ، وهذه التحويلية هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون »[37] ، والتي لا يتحدد معناها إلا من خلال قصد المرسل لذلك « تذهب أيضا سمياء التواصل (بويسنس ، برييتو ، مونانجرايس ، أوستين فتجنشتاين ، مارتنيه) إلى أنّ العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبني الدال والمدلول والقصد »[38] وسبل فهم ذلك وربطه ربطا سليما هو المرجعية التي تسمح للأشكال اللّغوية أن تحيا على عناصر من العالم ، والتخاطب البشري أساسا يقوم على هذه العلاقة ، التي تعطي للنّص بعده الحقيقي ، فتتحقق بذلك الغاية منه ، فتحصل الفائدة على نحو تطابق العلامة للواقع.

على سبيل الختام

الخطاب الدّراميّ علامة من العلامات التي تنطوي عليها مقاصد المتكلم ، مما يجعل معناه يكتسي صيغة اللاثبوت أو التّعدديّة ، ومرجع ذلك إلى تنوع السياقات التي تنتجه ، مما يحيل المتلقي إلى استحضار كلّ المرجعيّات التي تمكنه من تحديد مغزاه العام ، فهو عندما يتلقى تلك العلامات ، فإنّه يؤولها بإرجاعها إلى عالمها الحقيقي ؛وحتى يتمكن المتلقي من الوصول إلى قصد المرسل بشكل سليم ، فعليه أن تتوفر فيه معايير بواسطتها يصل إلى إدراك علامات الخطاب المرسل إليه ، ومن ذلك:

- اشتراك قطبي الإرسال [مرسل - المرسل إليه] في استعمال وضع واحد ومنها اللّغة التي يجب أن تكون متداولة بين الأقطاب المختلفة.

ـ أن يكون المتلقي على وعيّ بالخلفيات التّاريخية والثقافيّة ، إذ يستحيل على المتلقي فهم النّص ، إذا لم يمتلك الخلفيّات أو المرجعيّات السوسيونصيّة ، وكذا العوامل الداخليّة والأبعاد التاريخيّة والسياسيّة إلى جانب معرفة تركيبة المجتمع وتاريخه ، وكذا السياقات المختلفة التي أنتجته ، حتى يحقق غايته بقصديّة تواصليّة واعيّة ، وهنا تكمن أهميّته في معرفة المعنى فلا كلام إلاّ مع وجود القصد ، وهذا ما جعله يكتسي أهمية قصوى في إنتاج الخطاب .

الهوامش

1 ـ أبو الحسن سلام : حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ،2007 ص 198..

2 ـ محمد العبد ، الدّراما المضادة للعولمة ، قراءة في مسرحيّة اللعب في الدماغ لخالد الصاوي ، مجلة فصول عدد 73 ، صيف 2008 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 212.

3 ـ رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر ، 2006 ، ص 18.

4 ـ حازم شحاتة ، الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان ، مكتبة الأسرة (د ـ ط) (د ـ ت) ، ص 74.

* ـ جون ديوي: فيلسوف أمريكي وعالم تربوي وناقد اجتماعي ولد عام 1859 التحق بجامعة فرمونت سنة 1875 تخرج منها وأصبح مدرسا للكلاسيكيات والعلوم والجبر في مدرسة ثانوية من (1879ـ1881) تاركا عديد المؤلفات ، ينظر د/ عبد الرحمان بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج1، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1984 ، ص:499.

5 ـ عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ج1، ط1 ، 1984ص : 500.

6 ـ ينظر أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر ، فنون العرض ، ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996 ، ص:157.

7 ـ المرجع نفسه ، ص81.

8 ـ محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط2 ، 1998، ص176.

9 ـ حسن مصدق ، يررغن هابر ماس ومدرسة فرانكفورت ، النّظرية النقدية التواصليّة ، تقديم برهان غليون ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2005ص: 65.

10_jurgenhabermas logique des sciences sociales et autre essais ;tra par rainer rochiltz. Presses unversitaires de france .parisM1987 . p .333

11 ـ حازم شحاتة ، الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان ص: 41

12 ـ عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص: 54.

13 ـ ينظر عدد من المؤلفين: سيماء براغ دراسة سيمائية ، تر/ أدميركوريه ، وزارة الثقافة ديمشق ، ط 1، 2000 ، ص: 72

14 ـ ينظر جلال جميل: محمد مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحيّ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007 ، ص: 120 ـ 121

15 ـ أحمد زكي العشماوي : اتجاهات المسرح المعاصر ،فنون العرض ،ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1996 ، 165

16 ـ سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة ، دار الكتاب البناني بيروت ، ط1 ، 1985، ص46 .

17 ـ المرجع نفسه ، ص:65

18 ـ عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،المركز الثقافي العزي، بيروت الدار البيضاء ، ط1، 1990ص5.
19 ـ المرجع نفسه ، ص: 05
20 ـ جلين ويبلوس: سيكولوجيا فنون الأداء ، تر/ شاكر عبد الحميد ،مجلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب ،الكويت ع 2582000ص: 226.
21 ـ المرجع نفسه ، ص: 229.
22 ـ ينظر بوعلام رمضان : المسرح الجزائري بين الماضيوالحاضر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ص : 65.
23 ـ عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ص: 62.
24 ـ روبرت بيو: جرائد النّص والخطاب والاجراء ، تر/ تمام حسان عالم الكتب القاهرة ، ط1، 1998،
25 ـ عواد علي غواية: المتخيل المسرحيّ مقاربات لشعرية النّص والعرض النقد ،المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 197 ، ص: 20.
26 ـ ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة « أين ليلاي« لحمد العيد آل خليفة« ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر (د.ط) (د ، ت) ص : 16.
27 ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1985 ص: 239.
28 ـ ينظر جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح ، تر/ أمين الرباط وسامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة (د. ط) (د. ت) ، ص: 57.
29 ـ عبد الحميد بن خوجة: مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، بيروت ، ط3 ، 1986 ، ص: 361.
30 ـ ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، تحقيق على فودة ،مكتبة الخفاجي ، القاهرة ، ط1 ،1994ص 166.
32 ـ رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر، ط 1 ، 2006 ، ص: 18.
32 ـ ينظر نواري سعودي أبوزيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء ،ص: 28 ـ 29.
33 ـ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النّظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2003 ص: 37.
34 ـ ينظر عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ،2005 ، ص: 85 ـ 86.
35 ـ حازم شحاتة : الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 225..
36 ـ جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ،1992، ص: 49.
37 ـ عدد من المؤلفين سيمياء براغ ص: 18.
38 ـ عبد الله إبراهيم وأخرون : معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ،1996،ص: 84.