# سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري
# في ظل المقاربات التداولية

حشلافي لخضر
جامعة زيان عاشور بالجلفة

**ملخص:**

**إن النص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق تلك الاحتفالية الجماعيةَ البناء و التلقي التي نسميها (العرض المسرحي). لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية وللذين يتلقونها لأنه كلام أولاً. والكلام عند البشر هو الذي شكَّل تاريخهم وبنى حياتهم. فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقودُ الحروب وسجلُّ الهزائم والانتصارات ووعاء الحضارات. فهو - لكي يفعل ذلك كله - يجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم ويدفعهم في دروب كانوا غافلين عنها. ولهذا كان النص المسرحي من أهمَ عناصر السوسيولوجيا التي تتفاعل عناصرها وتتبلور من خلالها مشكلة فضاء واسعا يحمل معاني عدة، مبنية كلها على الحوار، تتركب من الفن المسرحي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك. والمسرحي يقترب أكثر من الناس، وهو لا يحلل عواطف الناس بطريقة المسرحي، وإنما يجعلهم يتكلمون ومن خلال كلامهم يعرض أفكاره عنهم وعن نفسه هو، من هنا كانت دراستي تحاول البحث في قضايا السوسيولوجيا المسرحية في ظل الفعل التداولي الذي يفرض جملة من العناصر كالنص والممثل والعرض والديكور والحوار...**

الخطاب المسرحي:

المسرح فن من الفنون الجميلة و يعده البعض أب الفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة ، من رقص و موسيقى و شعر ورسم ... و يعد المسرح في عالمنا العربي فنا دخيلا ، و قد ظهر فن المسرح داخل حركية تطور أشكال الكتابة النثرية التي تحكمت فيها سياقات التحول الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات العربية و الذي واكبه ظهور فن المقالة و القصة على أن المسرح جنس أدبي متميز تحدده مكونات أساسية هي: (الحدث-الحوار-الصراع-الدرامي..

إن الخطاب المسرحي لا يفرض معنىً ولكنه يقترح معاني، وأن «محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها.. فكل شيء يخفي داخله سراً ، وكلما تم الكشف عن سر ما، فإن هذا السر سيحيل على سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي»(1)، فالعرض المسرحي يقوم على خلق متواصل للمعنى بحيث إن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دائماً دالاً لمستوى معنوي آخر، وهكذا فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره, بل يتجاوزه إلى ما هو أعمق، إذ إن المعنى يسلم إلى معنى، ليظل يوحي بقراءات متعددة تنطوي على معان متنوعة، وهو «لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنى وحيداً على متلقين متعددين إنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد»(2)

فالعرض المسرحي يكتنز كمّاً من القراءات المتعددة الممكنة، وأن تلك القراءات هي مجموعة من المعاني المفتوحة وليست المغلقة والتي تسعى نحو هدف التأويل في ما يمكن أن نسميه «بلوغ فهم معادل»(3), وأن الخطاب المسرحي ينطوي ضمناً على مجموعة من الافتراضات التي لا يقدمها صراحة، ولعل الكثير منها لا يمكن التصريح به أو تقديمه بشكل مباشر، ولا يمكن الحديث عنه بلغة الحكمة والموعظة, من هنا فإن قراءة العرض توجه عموماً إلى محاولة تشخيص الإيحاءات التي يبثها، إذ إن «هذه الإيحاءات ينظر إليها تحديداً على أنها النقطة الرئيسة للعمل ودلالته وفحواه، أي باختصار أنها معنى ذلك العمل»(3)، وعبر هذه المجموعة اللانهائية من الإيحاءات يمكن للعرض المسرحي أن يتطابق أو يتعارض مع عدد لا نهاية له من الأشياء والوقائع والحوادث، إذ يستطيع العرض المسرحي أن «يولد أعداداً لا نهائية من العوالم البديلة والمناقضة أو المعارضة لصورة العالم السائدة»(5), فمتلقي العرض المسرحي سيجد نفسه وسط تلك المجموعات التي لا حد لها من الافتراضات والتشابهات والتضادات والتغيرات والتصورات، مجموعات معينة حملت إيحاءات معينة وبثتها للمتلقي الذي تبدأ مهمته حال ملاحقته لتلك الإيحاءات.

فالعرض المسرحي هو واحد من حيث صورته السمعية والمرئية، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاءً مرئياً، أما من حيث المعنى فإنه يختلف بحسب وعي المتلقين، وكل تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدلالية المتعددة، ولا يعني ذلك أن لا هوية للعرض، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما من خلال التعدد والاختلاف والعرض والأثر، وهكذا فإن العرض ليس واحداً إلا قبل عرضه على الجمهور، فإذا عرض فإنه سيصبح متعدداً ومختلفاً ومتنوعاً وتتضاعف صوره، فليس العرض المسرحي نتاجاً محدداً لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويبثه، بل إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة، ينتجها المتلقي ويمنحها واقعاً حياً..

وإذا ما كانت اللسانيات تقر بأن لكل دال مدلوله، فإن مناهج ما بعد البنائية تخرق هذا القانون لتجعل للدال الواحد إمكانية تعدد المداليل، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع وهم يقصدون بالاتساع ما عبر عنه المنهج النفسي بـــ(الإيحاء)، ولعل الفرق كامن وراء طبيعة الإحساس بهذا الايحاء وكيفية حصر أبعاده المختلفة، فقد أدركت مناهج ما بعد البنائية صعوبة حصر الدلالات، لأنها غير متناهية أولاً ولأنها محسوسة وغير مرئيه ثانياً.

فالعرض المسرحي هو واحد من حيث صورته السمعية والمرئية، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاءً مرئياً، أما من حيث المعنى فإنه يختلف بحسب وعي المتلقين، وكل تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدلالية المتعددة، تأخذ طبيعة الرؤية الإخراجية ومهارة الأداء التمثيلي وفعل العناصر التقنية دوراً جوهرياً في تأسيسه. ولا يعني ذلك أن لا هوية للعرض، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما من خلال التعدد والاختلاف والعرض والأثر، وهكذا فإن العرض ليس واحداً إلا قبل عرضه على الجمهور، فإذا عرض فإنه سيصبح متعدداً ومختلفاً ومتنوعاً وتتضاعف صوره، فليس العرض المسرحي نتاجاً محدداً لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويبثه، بل إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة، ينتجها المتلقي ويمنحها واقعاً حياً، فلحظة التلقي هي «وضع أنفسنا في عملية الإنتاج، لا في الشيء المنتج (...) وهي ليست المرور من كلمة إلى أخرى فحسب، بل من مستوى دلالي لآخر»(6)، وذلك لا يعني أن المتلقي يجد في خطاب العرض المسرحي ما يريد أن يراه، وإلا استحال الأمر عبثاً ولغواً، فليس القصد أن التأويل هو إمكان قول كل شيء في أي شيء، بل إن المتلقي يستنطق التمثيل بما فيه، ويحاوره على ما

اشتمل عليه، وهو إذ يفعل ذلك، إما يحقق فعلاً تتفتق عنه مقاصد الخطاب ومعانيه العميقة التي استخلصها من أنساق الأداء المتباينة والمتعاضدة.

التحليل التداولي للفعل المسرحي:

لقد بيّن التّحليل التّداوليّ أهمّية النّظر إلى النّصّ المسرحي باعتباره فعلا تواصليّا وأثبت أهمّية السّياق في تأويل الكلام وكشف أنّ تجرّد النّصّ من سياق تلفّظه بفعل تباعد الأمكنة والأزمنة بين النّشأة والتّلقّي هو "متعالق الغموض الأساسيّ للأثر المسرحي الذي يدوم منغلقا على نفسه وخاضعا لقواعد أكثر إكراها من قواعد اللّغة العاديّة"[7]. وإنّ التّحليل التّداولي يُسهم في تحرّر القراءة من سلطة النّصّ المطلقة (8) ويخلق حوارا حقيقيّا بين الذّات المنشئة والذّات القارئة. وهو يخلّص النّصّ السّرديّ من بوتقة الدّراسة المحايثة التي سجنته داخلها المدرسة البنيويّة ويحلّ القارئ مكانة ويتيح له استغلال معارفه الموسوعيّة وقدراته الاستدلاليّة.

والتّحليل التّداوليّ يفتح آفاقا جديدة لتحليل النّصّ السّرديّ التّخييليّ قديمه وحديثه. ويوفّر زادا نظريّا مهمّا لدراسة الحوار وبناء الأحداث. ولكنّه، في المقابل، أهمل دراسة الخصائص البنائيّة للخطابين السّرديّ والوصفيّ. واهتمّ بمقاصد القول وأغفل طرائق القول. وقد لفت الانتباه إلى تراكب المقامات في النّصّ السّرديّ. وميّز في النّصّ السّرديّ التّخييليّ ما هو تخييل ممّا ليس تخييلا. ولكنّه ظلّ عاجزا عن التّمييز بين المقام التّخييليّ الرّاوي / المرويّ له والمقام الواقعيّ المؤلّف / القارئ. ولا شكّ أنّ القارئ استراتيجيّة نصّيّة. ولكنّ القول بقارئ نموذجيّ أو مثاليّ يطرح إشكالا. ألا يعني القول بالقارئ النّموذجيّ تسليما بسلطة النّصّ والكاتب ؟ ألا يتعارض مفهوم القارئ المثاليّ مع تعدّد القراءات وتنوّعها وتغيّرها من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى ؟

إنّ القارئ المثاليّ كائن نصّيّ من صنع كاتب واع بما يفعل. أفلا يعني السّعي إلى التّماهي مع هذا الضّرب من القرّاء إنكارَ حقيقة يعلمها الكتّاب ودارسو الأدب وهي أنّ الكتابة تجاوز للذّات وتعبير عن "أنا" عميقة مختلفة عن "الأنا" الواعية بل مناقضة لها أحيانا ؟ ألم يحكم بلزاك في رواياته بالإعدام على طبقة الإقطاع والحال أنّه إقطاعيّ فكرا وملكيّ سياسة ؟ ألم يغيّر كثير من الكتّاب آراءهم في ما كتبوا مجاراة لآراء كبار النّقاد ؟ لقد أغلق الهمذاني، على سبيل المثال، نصّه بمفاتيحه وضمّنه مفاتيح تنفتح بها بعض مغالقه. ولكنّ الأكيد أنّ قراءة من لا معرفة له بالهمذاني ولا بجنس المقامة تظلّ، رغم انغلاق النّصّ على صورة قارئ مثاليّ، مبتورة. ومن الأكيد أيضا أنّ هذه المقامات دُرست من زوايا لم تخطر للهمذاني على بال ووظّفت أحيانا توظيفا قد يعترض عليه لو كان حيّا. ولكنّنا نعتقد أنّه سيكون، في جميع الحالات، سعيدا بمكانة مقاماته لدى القرّاء على مرّ العصور.

والنص المسرحي يرتكز على نوعين من الحوار:

الأول : يكون محددا من قبل المؤلف من خلال الشخصية والإرشادات المسرحية.

الثاني : هو قراءة الممثل الواعية ( الأدائية ) من خلال تفكيك شفرات النص الظاهرة و الباطنة وبثها مرئيا من خلال المعطى الجسدي أي بصورته السمعية ) الحوار) و المرئية (الشكل)، وجماليته تكمن في مخالفته شكل الحوار في الأنواع المسرحية المجاورة له إذ ينقسم بين شكلين ظاهرين : كلام (لغة ) و كلام (منطوق) و هذا يتحقق في النص من خلال تأشيرة المؤلف على لسان شخصياته و يتجسد أدائيا من خلال القراءة الواعية له باعتبارها علامة من العلامات و في الكيفية التي يؤشر بها تأويل هذه العلامات بوصفها الحوار الباطن للنص،ليصبح التلقي مزدوجا في الخطاب المسرحي يحدد وضعية المتفرج اتجاه الحدث الدرامي ، فحينما تكون الشخصيات أقل معرفة من الجمهور

اتجاه ما يحدث فإن هذا الأخير يتوقع ما سيحدث للأبطال، إنه يرى الفخ المنصوب الذي ستقع فيه شخصية ما ، وإذا كانت وضعية الشخصيات مشابهة لوضعية المتفرجين واكتشاف المعلومات يكون متزامنا كذلك لديهما، فإن التشويق Le suspense يكون في أقصى درجة ، هنا يكتشف الأبطال والجمهور في الوقت نفسه تطور الحدث فيكون هذا الأخير مشدودا إلى المفاجأة التي تسببها التحولات إنه في نفس مستوى إنفعال الشخصيات لذلك يتوحد معها.

السوسيولوجية منهج أم اقتضاء:

إن منهج النقد السوسيولوجى يتميز بأنه يسعى أساساً من أجل إقامة علاقة بين الإبداع الأدبى وبين المجتمع، إذ يسعى المؤلف من أجل إظهار أبعاد الملامح الإجتماعية فى أعماله بل أكثر من ذلك فإن المؤلف يحرص أيضاً على ضرورة إحداث التغيير فى هذا المجتمع غالباً ما يكون لصالح أبناء الطبقات المغلوبة. وبطبيعة الحال فإن هذا المنهج لا يعد جديداً ذلك أن نقاد القرن التاسع عشر أمثال هيبوليت تين ومدام دوستال وغيرهما سعوا من أجل ضرورة إظهار جوانب التأثير والتأثر بين المجتمع وجوانب الإبداع.

ومما سبق نستطيع القول إن إختلاف المسميات لم يترتب عليه تعدد المضامين للمصطلح الواحد إذ أن لوسيان جولدمان رائد المنهج السوسيولوجى وتلميذ لوكاتش يرتبط اسمه بالبنيوية التكوينية التى تعادل أيضاً النقد السوسيولوجى وقد "تبلورت بشكل أساسى على يده، وتحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الإجتماعى الذى ظهر فيه.

سعى نقاد الأدب الماركسين- وهم نقاد الإتجاه "السوسيولوجى- إلى ضرورة أن تعكس الأعمال المسرحية والمسرحية الواقع الإجتماعى للمبدع وأن يلتزم بقضايا الطبقات، وخاصة الطبقة العاملة، وأن يكون قادراً على أن يدرك صيرورة الصراع الإجتماعى، ويجسده فى عمله بوسائله الفنية ومن هنا جاءت أولوية المضمون (الإجتماعى) على الشكل. بحيث يصبح الشكل وسيلة لتجسيد أو تحقيق المضمون فى العمل الأدبى، وتصبح مهمة الناقد أو الدارس أساساً هى إكتشاف المضمون ومدى قدرة الكاتب على "عكس" قضايا الواقع الإجتماعى."

عنفوان اللغة المسرحية في ضوء السوسيولوجيا:

لعلنا نوافقُ الصوابَ، ونضعُ أرجُلَنا مَوضعَ الرِّجْلِ منه، حينما نقرّ إنّ المسرحية أضحت ظاهرة لغوية في المقام الأول، وهي المادة الأساسية المكونة لثقافتنا، ومن أهم مكونات الخطاب المسرحي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث والحوار، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس المسرحية الأخرى (9)، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تتبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة: سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية، لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية ورمزية ومن ثم، فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا ومن ثم يمكن القول: إن المسرحية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي(10).

إنّ اللغة في الخطاب المسرحي الجزائري لغة تجريبية شاعرية تتجاذبها سلطات متعددة، سلطة الكاتب الذي يحاول أن يركب موجات اللغة، والتلاعب بألفاظها كي يصل إلى مفهوم المعنى النصي، بأسلوب خاص وطبيعة متميزة ليصل إلى اللغة الشعرية التي تتحد مع الأسلوبية مشكلة غنائية الخطاب، ثم سلطة النص ذاته التي توحي بقوته، و قدرته على ركوب معناه للوصول إلى المتلقي عن طريق الكشف عن مضامينه، ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب المسرحي التي تتركز أساسا في آليات القراءة، وسبل تنجيعها ومدى ملائمتها مع الطرح المسرحي، ومن خلال السلطات المسرحية الثلاثة تتكشف العلامات المشكلة للخطاب وتتجلى في الإثراء اللغوي للإبداع المسرحي، وعلى الرغم من اختيار المسرحي اللغة الفصحى إلا أن المسرحية اقتربت في مواقع عديدة من اللهجة العامية بحكم ارتباطها باللهجات ومختلف الفئات الاجتماعية.(11)

قيمة النص المسرحي قي ضوء القراءة:

إنّ إنجاز النّصَ المسرحي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل المسرحي بشتّى أجناسه، سواء أكان شعراً أم نثراً، قصةً أم رواية وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل المسرحي، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبّدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة تحدد من خلالها قيمة النص.

ولأنّ النص المسرحي مخلوق اجتماعيّ أو مؤسسة اجتماعيّة أدبيّة فإنّ تناول هذه المؤسسة أو هذا المخلوق سوف يخضع بالضّرورة -عند التناول- لمجموعة القيم الاجتماعيّة لأنّ المجتمع غير منزّه أو غير نزيه في توجهه نحو النّصّ، وهو غير حياديّ لأنه يتسلّح برؤى جاهزة أدبيّاً وثقافيّاً وأيديولوجيّاً، سواءٌ أكان المتناوِل مختصّاً أم غير مختصّ، وسواء أكان عميق الرّؤيَة والرّأي أم سطحيّاً، وسواء أكان يتناول النّصّ لإنشاء جديد عليه أم متسلياً ينشد الفرجة أو تزجية الفراغ، وهذا ما يجعل دوافع القراءة متعدّدة ويجعل أشكالها وألوانها متباينة مختلفة...

وفيما يتعلّق بالقارئ المتسلي المتفرّج، فإنّ وصفه بالمتسلّي والمتفرّج يكفي لنعرف غرضه الّذي يسعى إليه من وراء القراءة ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة اجتماعيّة ذات قيم راصدة متفحّصة تحكم على ما تتناوله وفق قدراتها ووفق هدفها من القراءة أيضاً.

أمّا ما يتعلّق بالقارئ المنشئ الذي يقرأ لأغراض أخرى فهو المهمّ، وهو الذي يستدعي مرجعيته الفكريّة والثقافية والاجتماعية، ويستدعي بالدّرجة الأولى أيديولوجيّته ليحاكم ويحكم فيقيم ويُسقط وفي سلّم القيم الّذي بناه في فكره وثقافته وتصوّرْه للإنسان والعالم...

المصـــــادر والإحـــــالات:

(1)قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل.

(2)ينظر: على سبيل المثال لا الحصر:

-باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ت: أحمد عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،1992.

-جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرحية، ت: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون في القاهرة. 1994 .

-سامية أسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، عدد 4، 1980، ص65.

-أدريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ت: مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992.

(3)ستيفن لاند، مغامرة الدال – قراءة لرولان بارت، ت: أحمد المديني، الفكر العربي المعاصر، عدد 18-19 ، ص87.

(4)أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المقدمة، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء –بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000 ص16.

(5)إبراهيم حمادة، عشرة كتب في كتاب، فصل (المؤلفات المفتوحة) لامبرتو ايكو، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت، ص41.

(6)سوزان سونتاغ، ضد التأويل، ت باقر جاسم محمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد3 ،1992، ص69.

(7)ولفغانغ ايزر، فن جزئي وتأويل مطلق، ت: د. مهند يونس، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد3 ،1992، ص43.

(8)إبراهيم حمادة، م، س، ص41.

(9)امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، م، س، ص31.

(10)نفسه، ص33-34.

(11)رولان بارت، النقد والحقيقة، ت إبراهيم الخطيب، فلسطين - رام الله، مؤسسة الكرمل الثقافية، مجلة الكرمل، عدد11 ،1984، ص26.