خاصيّة التواصل في الخطاب المسرحي

Characteristic of communication in theatrical discourse

الدكتور دين الهناني أحمد

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

Email: ahmeddine062@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/12/08 تاريخ القبول: 2020/12/10 تاريخ النشر: 2020/12/12

الملخّص:

إنّ النّص الدّراميّ يعزّز خصوصيّة اللّغة المسرحيّة الّتي تُتجاوز به، ومن خلال نظام اللّغة الّذي عُرف منذ دي سوسير الّذي كان ينظر إلى الظّاهرة اللّغويّة على أنّها تتشكّل من عنصرين يشكّلان قطبي التّواصل: المرسل والمتلقّي. ويضاف إلى ذلك الخطاب الّذي يُصاغ على أساس وضع متعارَف عليه بين طرفي الخطاب، فالنّظام اللّغويّ في الخطاب المسرحيّ يُكرّس تمظهرات خطابيّة متعدّدة ، فهو يستعير أشكالاً لغويّة غير لسانيّة تتفاعل مع اللّفظ المنطوق لتشكّل بذلك علامات تميّزها عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى.

الكلمات المفتاحيّة: الخطاب المسرحي– التواصل – المتلقي.

Abstract :

The dramatic text reinforces the peculiarity of the theatrical language that is transcended by it, and through the language system that was defined by de Saussure, who both viewed the linguistic phenomenon as consisting of two elements that form the poles of communication: the sender and the receiver. In addition, the discourse that is formulated on the basis of a common position between the two parties to the discourse, the linguistic system in theatrical discourse consecrates multiple discursive manifestations, as it borrows non-linguistic forms that interact with the spoken word to form signs that distinguish them from other literary genres.

Key words: Theatrical text. Communicate. Receiver.

1. مقدّمة:

لقد اهتمّت الدّراسات الأدبيّة الحديثة بموضوع الخطاب المسرحيّ، وكيفيّة تحقّقه، وأساليب تحوّله من النّصّ المكتوب إلى التّركيب السّمعيّ البصريّ على الخشبة كعرض يكتمل من خلاله علاقته بالمتلقّي، إنّ الخطاب المسرحيّ هو خلاصة العمل المنجز عندما يحاول أن يقدّم أفكارا موضوعيّة عن المجتمع، وعن النّفس البشريّة، ومن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال اعتماده على وسائل فنيّة مختلفة ، الهدف منها التّأثير على المتلقي، وإقناعه، وبالتّالي هو «مجموعة الوسائل الّتي تجعل العرض المسرحيّ ممكنا يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة الموحّدة في العرض المسرحيّ، فهو خطاب ذو بنية حواريّة سجاليّة تقوم على تعدّد صوتيّ ودلاليّ وفنيّ يحمل آثار خطابات سابقة، أو متزامنة أو متولّدة»[1].

2.مفهوم الخطاب المسرحي:

يعتبر الخطاب المسرحيّ الأقرب إلى الكلام العاديّ، أو الخطاب اليوميّ، لأنّه يشخّص ويمثّل الواقع و ما يحمله من تناقضات، فهو أفضل وسيلة تعبيريّة عن الأفكار، والإيديولوجيّات وهذا ما أشارت إليه آن ايبيرسفيلد في قولها: «...النّصّ المسرحيّ هو صورة للكلام العاديّ الحيّ في جميع أبعاده، ويشتمل ذلك البعد الشاعريّ الّذي يتحكّم ديناميكيّاً في العلاقات الإنسانيّة»[2].

إنّ ما يميّز الخطاب المسرحيّ عن بقيّة الأنواع الأخرى من الخطابات هو طابعه الإزدواجيّ، فهو إنتاج أدبيّ صالح للقراءة، وفي الوقت نفسه يستطيع المخرج أن يجسّده على خشبة المسرح بواسطة ممثّلين وهذا ما سمّته آن ايبيرسفيلد «بفنّ المفارقة»[3]. و قد فرّق الدّارسون بين الوضعيّتين، فالنّصّ إذا كان مكتوبا سُمّي بالنّصّ الدّراميّ texte dramatique «أي نصّ المؤلّف المكتوب المصمَّم خصيصا للتّأليف على المسرح، والمبني على أساس تقاليد وأعراف دراميّة خاصّة، يقيَّد بالحوار وبالفعل الدّراميّ»[4]. أمّا إذا تناولَته يد المخرج سمّي نصّاً مسرحيّاً، فهو «النّصّ المكتوب بعد أن تناولَته يد المخرج ومجموعة العمل من مصمّمي مناظر وملابس وإضاءة وممثّلين، وعالجته لتتحوّل مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصريّة محسوسة وملموسة»[5].

يلاحَظ أنّ هناك علاقة تبادليّة معقّدة، ومقيّدة بين النّصّ المكتوب والنّصّ الممسرح. إنّ القدرة الّتي يتميّز بها الخطاب المسرحيّ هي الّتي تضفي عليه طابع الكونيّة، و تساعده على تقديم رؤية شاملة عن العالم.وهذه القدرة تنشأ من عاملين:

أوّلهما اقترابه من الواقع الإنسانيّ، و هذا ما قصده أرسطو بفنّ المحاكاة، و ثانيهما تعدّد لغاته، ووسائله التّعبيريّة الّتي تجعل من الخطاب متعدّد الجوانب، والأشكال.

بالتّالي، وفي هذا السّياق نستطيع إدراج الخطاب، أو النّصّ ضمن الأشكال التّعبيريّة الّتي يعكس الوضع الاجتماعيّ و الثّقافيّ. وهذا الأمر دفع بعض الدّارسين إلى الاهتمام بالمضمون.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالنّصوص المسرحيّة في رأي سوينسكي هي «إبداعات لغويّة يستدعيها واقع معيّن أو وجهة نظر فعليّة معيّنة، ويجب أن تدرَك في إطار هذه الخاصيّة على أنّها أبنية للمعنى ويرتكز الاهتمام على مضمون هذه النّصوص»[6].

إنّ الخطاب المسرحيّ هو مجموعة من الأفعال الكلاميّة الّتي تتكوّن من مرسل للفعل اللغويّ، ومتلقٍّ، و قناة اتّصال بينهما، و هدف يتغيَّر بتغيِّر مضمون الرّسالة وسياق الاتّصال، تقول أوريكيوني في هذا المجال «أنّ الخطاب في مجمله و إن جاء على لسان الشّخصيّات فإنّه موجّه للجمهور أو القارئ»[7]. وانطلاقاً ممّا سبق نستنتج أنّ الخطاب في المسرح هو أحد أنواع التّبليغ والتّواصل، و إن اختفت فيه عمليّة القصد في بعض الأحيان لكنّ أطراف الخطاب و عناصره متوفّرة، وهي الّتي حدّدها كير إيلام في مصدر الإرسال وهو الكاتب والمخرج، مصمّم الدّيكور، الممثّلون، و جهاز الإرسال المتمثّل في الجسد والصّوت، الدّيكور، والإضاءة، والحركة، وفي الأخير يأتي المستقبِل أو المتلقّي، وهما مجموعة من القرّاء أو المتفرّجين[8].

يمكن القول إنّ شدّة التّأثير والانعكاس عند القارئ تكون أكبر منها عند المتفرّج بحكم أنّ القارئ يتلقّى الرّسالة الخطابيّة بطريقة متتابعة، تجعله يستوعب العلامات بصورة شاملة لأنّه يقرأ قراءات متعدّدة، فيها إلمام بجميع مكوّنات الخطاب المسرحيّ عكس المتفرّج الّذي يكتفي بتتبّع بعض الجزئيّات، مع تركيزه على مجموعة من العلامات في الخطاب وإهمال علامات أخرى لأنّ العرض لا يسمح بإعادة المشاهد إلا إذا كان مسجّلا.

وبذلك تتعدّد القراءات، وتتنوّع الدّلالات بين النّصّ المسرحيّ، والنّصّ الدّراميّ، فقد أشار جلال زياد إلى هذه المفارقة في قوله: «يأتي نصّ العرض حين تنتقل العلامة اللّغويّة إلى علامات سمعيّة – بصريّة وتدخل على نصّ المسرح متغيّرات جديدة مع مساهمة الممثّلين ومصمّم الدّيكور ومصمّم الإضاءة واللّحن، فتتشكّل علامات جديدة ومدلولات خاصّة بعناصر العرض»[9].

سبب آخر يجعل الخطاب متعدّد الدّلالات بين النّصّ المكتوب والعرض، وهو الطابع التّلميحيّ الّذي يعتمده جُلُّ الكُتّاب، فالتّلميح أبلغ من التّصريح، وهو من الإستراتيجيّات الّتي يعتمد عليها صاحب الخطاب «ويعبّر بها عن القصد بما يُغاير معنى الخطاب الحرفيّ لينجز بها أكثر ممّا يقوله... مستثمرا في ذلك عناصر السّياق»،[10] فمن الأحسن أنْ يُصاغ الخطاب المسرحيّ بالطريقة الّتي تجعل القارئ، أو المتفرّج في حالة ذهنيّة تدفعه إلى التّأمُّل والتّفكير، وبذلك يجد المخاطِب أمامه العديد من المتلقّين الّذين تتشعّب قراءاتهم، ولكنّ هذه الوضعيّة المتشعِّبة تؤدّي إلى فوضى في التلقّي، لذلك اقترحت آن إيبرسفيلد وضع علامات تنحصر بها الوضعيّة الحقيقيّة للخطاب «من الضروريّ تحديد وضعيّة الخطاب المسرحيّ لمختلف المتكلّمين»، ثمّ تُضيف «أنّ هذه الأقوال في الغالب تحمل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معاني غير مُصرّحٍ بها وبالتّالي يتعيّن البحث عن العلامات الّتي تُمكّن من حصر الوضعيّة الحقيقيّة»[11] فالتّلميح في الخطاب لا يعني الدّخول في عالم من الضّباب، فكلّما وُضعت علامات إرشاديّة من صاحب الخطاب، ازداد المعنى وضوحاً، وانحصرت دائرة الخلاف عند القرّاء والمتفرّجين. وهذا ما يُلاحظ في الخطاب المسرحيّ العبثيّ، فقد أشار أحد رُوّاد هذا الاتجاه إلى هذه الظّاهرة وهو يونسكو حيث قال: «يكتب المؤلّف مسرحيّة، ويؤدّي الممثّلون مسرحيّة ثانيّة، ويتلقّى الجمهور مسرحية ثالثة»[12] .

إنّ للخطاب المسرحيّ أثراً يتحقّق من خلال تأكيد المعنى، ويتجسّد هذا من خلال قدرة النّصّ أو العرض على التّأثير في المتلقّين خلال التّفسير، والتّأويل أو الإسقاط، وتكون رُدود الأفعال متنوّعة بين الحسّيّ، والانفعاليّ والسّاكن، كما أنّ الخطاب المسرحيّ الّذي يمتلك دلالات جادّة يتواصل مع المتلقّي لمدّة طويلة بعد انتهاء العرض، أمّا الخطاب الاستهلاكيّ التّجاريّ فلا يستمر إلا لفترةٍ قصيرةٍ ربّما تتحدّد بمدّة العرض نفسها.

يُعرِّف عبد العزيز بن عرفة الخطاب المسرحيّ بأنّه «مجموع الوحدات الصّغرى الّتي تشارك في تكوينه وصياغته (فضاء، زمان، شخصيّات)، والطّرائق الّتي تمكّن البنيات السّرديّة، والماديّة من تفعيلها في إطار مكانيّ، وتُتيح للشخصيّات شحنها بِطاقاتٍ دلاليّة وإيحائيّة».[13] فالخطاب الدّراميّ من هذه الزّاوية يحتوي على مجموعة من العناصر الّتي تميّزه عن باقي الخطابات مثل الشّخصيّات الّتي تُستعمَل كواسطة بين المؤلِّف و المتلقّي، و بدوره يقوم الممثّل بتجسيد هذه الشّخصيّة على الخشبة و يَصُوغ النّصّ الدّراميّ، و يكيِّفه وفق نظرة إخراجيّة، زيادة على الشّخصيّات توجد عناصر أخرى تدخل ضمن مكوّنات الخطاب مثل الحركة، والصّمت وهذا ما أكّده بيار لارتوماس بقوله: «أنّه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأنّ الخطاب المسرحيّ يتكوّن من الكلام فقط، و إنّما يتكوّن من ثلاثيّة هي: الكلام، و الحركة: والصّمت، و تتشكّل هذه الثّلاثيّة من تركيبات متنوّعة»[14]، إذ يجوز استخدام علامات غير لغويّة كالإيماءة والحركة و السّكوت لإضفاء بُعدٍ جماليّ يُيسِّر عمليّة الفهم لدى المتلقّي المتفرّج.

ترى آن إيبرسفيلد أنّ الخطاب المسرحيّ يجب أن يُراعي فيه الدّارسون «عنصرين هامّين و هما ظروف و شروط تلفّظ هذا الخطاب، فالظّروف هي تُشكِّل قوّته أو ضعفه، أمّا شروط التّلفّظ فهي الإشارات الموازية للخطاب والّتي قد تساعد الخطاب، أو تحدّ من أثره»[15]. إنّ الظّروف الّتي تحيط بالخطاب أثناء الكتابة، أو العرض هي تحدّد الدّلالات الخاصّة والرّسالة الّتي يريد المخاطِب إيصالها إلى المتلقّي، و تساعده على عمليّة الإسقاط المسرحيّ، أمّا شروط التلفّظ، فهي تلك العلامات الّتي يوظّفها المخرج عن طريق الممثّلين تساعد في تكثيف المعاني، هذا الجانب من الخطاب يدفع كلّ دارس للخطاب المسرحيّ للالتفات إلى زاوية أخرى لا تقل أهميّة، وهي دراسة الضّمنيّات القوليّة أو الأقوال المضمرة داخل الخطاب Les sous entendus، ويُقصد بها تلك المعاني الّتي يمكن أن يحتويها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطاب وفق خصوصيّات سياق الحديث «فالمنهج الخطابيّ المستعمَل لتأويل الأقوال المضمرة يقوم على التّأكّد من أنّها أخذت من معناها الحقيقيّ»[16].

بما أنّ الخطاب المسرحيّ لا يكتمل إلا بشقّيه النّصّ المكتوب، والنّصّ المعروض، فإنّ الخطاب المسرحي يظلّ ثابتاً، و خطابا ثانويّاً ما لم يبلغ الخشبة حيث يخضع لعمليّة التّحويل ويتجسّد بعرض مسرحيّ مختلف من تجربة إخراجيّة إلى أخرى. و الخطاب لا يصل هدفه النّهائي إلا عبر العرض الذّي تم انجازه من خلال تحويل النّصّ القائم إلى مجموعة من العلامات اللّفظيّة «فالنّظام المسرحي هو شكل تعبيريّ واتّصاليّ متغيّر سواء على مستوى الشّكل والمضمون، ويشكّل الممثل والمتلقّي أبرز عناصره»[17].

بالتّالي فإنّ الأسباب الّتي جعلت الخطاب المسرحيّ يصل إلى مرحلته النّهائيّة هو الرّؤية الإخراجيّة، وتميّز المخرج الذّي يعدّ المتلقّي الأوّل للنّص، ويترجمه إلى مشاهد مجسّدة بواسطة الممثّلين.

فالخطاب المسرحي في نظر ماري إلياس هو «نصّ غير مكتمل.. وهو عمل فنّي غير مكتمل وبحاجة للمخرج ليكتمل و لهذا السّبب أيضا فإنّني اعتبر النّص المسرحي نصّاً ملتبساً وعلى المخرج أن يناقشه و يفكّر بالمعنى الذّي سيحمّله لهذا النّص»[18]، إنّ عمل المخرج يتعدّى محاولة تفسير الخطاب بصورته الأوّليّة إلى البحث عن إعادة كتابته بطريقة جديدة ذات فعاليّة، وبذلك يحقّق المخرج بخطابه النّهائي عمليّة تكييف العرض مع عقليّة المتلقّين، و بذلك يتجاوز النّصّ مرحلة انغلاقه على ذاته، و ينفتح على ثقافة المتلقّي، فالخطاب المسرحيّ«ليس مجرّد ألفاظ ولكنّه على العكس عنصر لممارسة جماعيّة دالّة على مجموعة من العلاقات اللّاشعوريّة و الذّاتيّة والاجتماعيّة»[19].

إنّ طابع الخطاب المسرحي هو يمنح العرض القدرة على تحويل دلالة الأشياء و الأجزاء من حالة إلى أخرى، فالعرض ينتج دلالات جديدة تجعل النّص المكتوب ينحرف عن سياقه اللّغوي ليذوب ضمن نسيج التّكوينات السّمعيّة البصريّة، لأنّ عمليّة بناء الخطاب الدّرامي تنطلق من الكتابة الأولى بوصفه مشروعا، أو مقترحاً فكريّا، ليصبح خطابا مكملا، أو جديدا بوسائل عديدة.

يلخّص باتريس بافيس مميّزات الخطاب المسرحيّ الأكثر تداولا بين المنظرين و الدّارسين في النّقاط الآتية:

- إنّ الفاعلين في الخطاب المسرحي ينبغي البحث عنهم في الأماكن التّي لا نتوقّع وجودهم فيها إلى درجة أنّ الفاعل الإيديولوجي و الفاعل النّفسي غالبا ما يظهران كما لو أنّهما خارج المركز حيث لا يقدّم الإخراج عنهما سوى صورة تقريبية ووهميّة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إنّ الخطاب المسرحيّ يتّسم بعدم الثّبات، أو السّكونيّة، فالممثّل والمخرج يفضّلان التّمايز عن النّصّ، وإعادة صياغته و بنائه حسب المقام التلفّظي.

- إنّ الخطاب المسرحي يتّصف بخاصيّة المشهديّة والحركيّة، كما أنّ قابليّته للتّرجمة المشهديّة ترتبط بإيقاعه وبلاغته، و بخصوصيّته الصّوتيّة.

- إنّ جدلية الخطاب المسرحيّ متفاوتة، فهو يرتبط بالتّغيّرات المقاميّة الدّراميّة و يتوالى وِفق الصّراعات الدّراميّة، أو حسب الحلول المقترحة لها.

- إنّ الخطاب المسرحيّ هو شكل تواصليّ يسعى إلى تعويض الحوار (التّبادل الدّراميّ أو التّخاطب)[20].

3.تواصليّة الخطاب المسرحي:

إنّ التّواصل «عمليّة تبادل لمعلومة ما تشكّل الرّسالة Message الّتي يتناقلها قطبان هما المرسِل Emetteur والمستقبِل Récepteur، وتمرّ عبر قناة Canal محدّدة... وشرط تحقيق التّواصل هو اشتراكُ المرسِل والمستقبِل في فهم الرّامزة Code الّتي صُنعت الرسالة بها»[21].

انطلاقاً من أنّ التّواصل هو نشاط اجتماعيّ يتمّ بين طرفين أو أكثر، و يكون منظّماً حسب مقتضيات اللّغة المستعملة فيه، و ذلك لتنسيق علاقات النّاس، فهو يتميّز بخصائص مؤثّرة نجملها فيما يلي:

التّواصل نشاط مشترك يؤسّس به النّاس علاقاتهم، و يحافظون عليها، كما أنّه فِعل لا يخضع للعشوائيّة، بل يقع وفق تخطيط، و توجيه مسبّق لتحقيق أهداف منها إقامة العلاقات و ما ينجرّ عنها من غايات ثانويّة، كالتّبليغ، والتّأثير، والإقناع. بالإضافة إلى اللّغة المستعملة والّتي قد تكون منطوقة. وهذا ما أشار إليه بنفينست بأنّ «الكلام في هذا الإطار- أي التّواصليّ- باعتباره فعلاً اجتماعيّا يتحقّق وفق سباقات محدّدة، ألّا تؤدّي الإشارات والإيماءات وكلّ الأنظمة البدائيّة نفس العمليّة التّواصليّة»[22].

تتمّ هذه العمليّة التّواصليّة وفق الأعراف الاجتماعيّة، فالمرسِل يُصيغ الخطاب عن طريق مفتاح معيّن، وعلى المتلقّي أن يستعمل المفتاح نفسه لتأويل ذلك الخطاب، ويُقصد بالمفتاح العوامل المشتركة بين طرفيّ التّواصل، وما يتصوّره المتلقّي من افتراضات و تأويلات لهذا الخطاب. على هذا الأساس هل الخطاب المسرحي تتوفّر فيه صفة التّواصل؟ هذا السّؤال أثار جدلاً كبيرا بين النّقاد، لأنّ عمليّة التّواصل تتطلّب الإشراك في هذه العمليّة بين أطراف الخطاب مع قصد التّبليغ، والتّأثير، وتبادل الأدوار. فقد نفى الباحث الفرنسيّ جورج مونان G.Mounin وجود عمليّة التّواصل في الخطاب المسرحيّ، لأنّ التّواصل الحقيقيّ حسب رأيه يكون على أساس تبادل الأدوار بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أطراف الخطاب، فالمرسِل يتحوّل إلى متلقٍّ، والمتلقّي يتحوّل إلى مرسل، فيقول في هذا الشّأن «لا يوجد شيء من هذا كلّه في المسرح.. وإذا افترضنا وجود تواصل فهو أُحاديّ الاتّجاه، و بذلك يستحيل على المشاهدين التّواصل مع الممثّلين»[23]، و بالتّالي يتعذّر على المتفرّج أن يدخل في نقاش متبادل مع الممثّلين أثناء الخطاب المسرحيّ، ويؤكّد هذا الطّرح الباحث الإيطاليّ دو مارتيني De Martinis في دراسة حول التّواصل، فهو يرى «أنّ المتلقّي في المسرح ليس مستقبِلا يتحوّل إلى مرسِل في الحوار العاديّ، وحتّى عندما يُثّ بدوره رسالته، فإنّ رسالته تكون من طبيعة مختلفة»[24]. لكنّ آن ايبيرسفيلد ترى «أنّ الخطاب المسرحيّ تتوفّر فيه خاصّة التّواصل، فالممثّل يرغب في التّعبير عن ذاته كما يرغب في التّعبير عن شيء آخر، والغرض من التّبليغ لا يقتصر على تبليغ عِلم أو معرفة ما. بإمكاننا أن نبلّغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه، والمسرح بما يحتويه من غنى في العلامات، وتعقيد في نظاميّتها يتجاوز مرحلة القصد في التّبليغ»[25].

وعليه يصبح النّصّ الدّراميّ بهذا التّعقيد في نظام العلامات حسب ايبيرسفيلد نصّا مثقوباً Texte troué، تستدعي مقاربته مستويات متعدّدة، فالخطاب الدّراميّ تتعدّد فيه مصادر الإرسال، ويتّسم بما يسمّيه كير إيلام «بالاستعراضيّة، حيث تتبادل المعلومات في نهاية الخطاب على المستوى الحسّي الحركيّ، أي أن تدخل جسد الممثّل في فعل الكلام هو ما يميّز لغة الدّراما عن اللّغة السّرديّة»[26].

إنّ نظام التّواصل اللّغويّ يشترط بعض المواصفات منها قابليّة التّحدّث بالألفاظ الّتي تكوّن تلك اللّغة المتواصل بها، أو استعمال ملفوظات لم تكن معروفة في التّواصل اللّسانيّ كاستخدام الاستعارات المبتكرة، و المجاز، ونضيف إلى هذا وجود نظام دالٍّ يحوز على شرط التّواصل، هذا الشرط الأخير دفع بعض السّيميولوجيّين منهم باتريس بافيس، وكير إيلام إلى إدراج الخطاب المسرحيّ ضمن الخطابات الّتي تتحقّق فيها عمليّة التّواصل، فالمسرح مثل باقي الأنظمة اللّغويّة «يحوز على نفس شروط التّواصل إلّا أنّه يشذّ عن هذا التّماثل نظراً للطّبيعة المعقّدة للّغة المسرحيّة ذاتها الّتي لا تعتمد في عمليّة التّواصل على مرسِل واحد بل على شبكة من المرسِلين، وكذا تعدّد العلائق، والرّسائل الموجّهة... إضافة إلى توفّر اللّغة المسرحيّة على أجناس متعدّدة للعلامة اللّسانيّة، وغير اللّسانيّة لتُشكّل في مجموعها بنية سيميائيّة متجانسة»[27]، انطلاقا ممّا سبق استنتج أنّ الخطاب المسرحيّ هو أحد أنواع التّواصل والتّبليغ والإقناع، وإن افتقر إلى عمليّة القصد في بعض نصوصه، فالكاتب الدّراميّ لا يُظهر بأنّه قصد من خطابه أمراً معيّناً لأنّه يُسند خطابه إلى شخصيّات المسرحيّة مع التزامه الحياد، ولكنّنا نستطيع أن نعرف قصده من خلال بعض العلامات اللّغويّة، أو الإشارات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد وضع كير إيلام نموذجاً للتّواصل في الخطاب الدّراميّ المعروض، مُحاولاً الإحاطة بكلّ عناصر الإرسال والتّلقّي في العمليّة التّواصليّة، فبدأ بمصادر الإرسال وهم: المؤلّف، المخرج، مصمّم الدّيكور، الموسيقى، ثمّ ذكر جهاز الإرسال والمتكوّن من: جسد، صوت، أغراض، ديكور، إضاءة، ثمّ يُعدّد قنوات الإرسال وهي: الكلام، الإيماءات، الموسيقى، ثمّ يأتي دور المستقبل و يتمثّل في مجموعة من المتفرجّين الّذين يتلقّون الدّلالات الخطابيّة بواسطة الحواس، «ويتحوّل هذا المستقبِل إلى مرسِل عبر التّصفيق و التّصفير و الوقوف أو الصراخ، أو الانسحاب من العرض»[28]، يقف باتريس بافيس عند هذه الخصوصيّة بتأكيده على المحاور المتعدّدة الّتي تُميّز التّواصل في الخطاب المسرحيّ عن بقيّة أشكال التّواصل الأخرى و هي:«ممثّل- متفرّج، شخصيّة- متفرّج، شخصيّة- شخصيّة، ممثّل- ممثّل، متفرّج- متفرّج، على أنّ محور **شخصيّة ↔ متفرّج**، يبقى هو المحور المركزيّ في هذه الشّبكة المعقّدة في التّواصل المسرحيّ، فالمتفرّج لا يعنيه الممثّل في حدّ ذاته بقدر ما تعنيه الشّخصيّة الّتي يتمّ بها التّوهيم و يؤسّس المتخيّل، كما أنّ المتفرّج هو الّذي يُضفي المعنى على المجهود الفنّيّ و المادّي لمبدعي، ومُرسلي العرض ككلّ»[29].هذا الكلام ينطبق على النّصّ المعروض، أمّا النّصّ المكتوب فإنّه محكوم بقواعد لغويّة، وعليه تكون عناصر الاتّصال بسيطة، فالمرسِل هو المؤلّف، والمتلقيّ هو القارئ، والقناة هي اللّغة الدّراميّة المتمثّلة في الحوار، والإرشادات المسرحيّة، أمّا السّياق فهو تصوريّ خياليّ يكتشفه المتلقّي من خلال الإطّلاع على الخلفيّات المرجعيّة، وظروف كتابة المسرحيّة.

أكّد باتريس بافيس على محور الإرسال، و هو الممثّل الّذي يؤدّي دوره على خشبة المسرح، «فالقاموس الّذي يستخدمه يُعبّر عن اتّجاه خاص نحو النّصّ ونحو الشّخصيّة، فذلك القاموس يقف في مرحلة متوسّطة بين النّصّ في شكله الحرفيّ كما كُتب، والنّصّ وشكله المؤوَّل، فالقاموس الّذي يستخدمه الممثّل يُعدّ تجسيدا لمعنى النّصّ، والممثّل هو المعبّر الأخير عن هذا المعنى خلال مراحل تطوّره المختلفة بداية من الكتابة الفعليّة للنّصّ حتى تقديم القراءة المسرحيّة له»[30]، إنّ الممثّل هو نواة العمليّة المسرحيّة، وهو نقطة تقاطع بين النّصّ، والعرض، فكفاءته اللّغويّة والجسديّة، والاتصاليّة وقدرته على نقل الأفكار إلى المتفرّج، تسمح له، وبكل حريّة الاتّصال بالمتفرّج اتّصالاً مباشراً، وبأداء دوره عن علم، ومعرفة، ويستطيع الممثّل «الّذي يبلغ هذه الدّرجة من التّحرّر من المعوقات النّفسيّة و اللّغويّة، والّذي يملك السّيطرة على جسده، ومراقبتِه أن يوحّد نفسه بنفس الجمهور، و أن يجعل دقّات قلوب الجمهور تتسارع بها دقّات قلبه»[31].

إذاً يعتمد الخطاب المسرحيّ على خطاب الممثّل الّذي يُؤدّي مجموعة من العلامات الصّوتيّة، والحركيّة، والإيمائيّة الّتي يبثّها لمتلقّيه، ويمكن اعتبار هذا الأداء رسالة إلى المتلقّي، تصله عبر شفرة (الصّوت، الحركة، الإيماءة)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بواسطة قناة الجسد، والصّوت، ويتّصل بالمتلقّي عبر إلقاءٍ مسرحيٍّ متنوّع من سرعة، وقوّة وتركيز، أي التّقنيّات الّتي يعتمدها فنّ الإلقاء «فتتابُع هذه الحركات وتنوُّعها يُركّب خطاباً يُقدَّم للمتلقّي»[32].

يقوم الممثّل بخطاب مزدوَجٍ بينه، وبين الجمهور، وبينه، وبين الممثّلين على الخشبة، ويُؤثّر بثقافته، واتجاهاته الفكريّة في النّصّ، وفي المتلقّي إن كان ممثّلاً بارعاً، وهذا ما يُدعى بازدواجيّة التّواصل، فالممثّل يتلقّى النّصّ من المؤلّف، وبذلك يكون مستقبِلاً ضمنيّا، ثمّ يبُثّه على مسامع المستقبِل الرئيسيّ، أو المتلقّي الثّاني ألا هو المتفرّج، وبذلك يُحقّق ازدواجيّة في التّواصل.

4.الطّابع التّواصليّ في الحوار المسرحيّ:

هو الوسيلة الّتي يعتمد عليها الكاتب ليعرض الأحداث، ويعرّف القرّاء و المشاهدين بشخصيّاته، وهو«الأداة الّتي تتواصل عن طريقها شخصيّات المسرحيّة، وتقوم مقام المؤلّف في سرد الأحداث، وتحليل المواقف، والكشف عن نوازع الشّخصيّات».[33]

فللحوار عدّة وظائف، فهو يكشف للمشاهد عن الشّخصيّات، ويعرّفه بها، فنعرف منه هو الشّخص الّذي تدور الأحداث حوله، و«يوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه الشّخص في المستقبل».[34] ويتعدّى في بعض الحالات هذه الوظيفة إلى ما هو أعمق حيث يلقي الضّوء على ما وراء الأبعاد الثّلاثة، ونقصد بذلك أن يحتوي الحوار على الدّوافع المقنعة الّتي حملت الشّخصيّات على اللّجوء إلى سلوك معيّن. وهذا ما يضفي على المسرحيّة طابعاً واقعيّاً بجعله ملائماً لوضع الشّخصيّة، وللمواقف الّتي تتّخذها معبّراً عن الحالة النّفسيّة مراعياً مستوى الشّخصيّة الثّقافيّة....[35]

كما يساهم الحوار في إيصال وقائع الحدث الدّراميّ للمتلقّي سواء كان متفرّجاً أم قارئاً حيث أنّه يوضّح الانقلابات داخل النّصّ المكتوب، ويوضّح أيضاً الفكرة الأساسيّة، ويحمل عبأ الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية لأنّه الوسيط الّذي يحمل العمل الدّراميّ إلى أسماع المتلقّين.

ولتحقيق هذه الأهداف يعتمد المؤلّف على حوار تداوليّ يتبادل فيه أطراف الخطاب الحديث بطريقة فيها تساؤلات، وإجابات، وقد يعتمد الكاتب على حوار يغلب عليه طابع السّرد، والحكي، وهو أيضاً «وسيلة للتّخاطب بين الشّخصيّات لنقا الأفكار وسرد الحوادث للجمهور».[36] فكلماته تساهم في نقل المعلومات والكشف عن الحقائق، فهو بذلك شكل من أشكال التّواصل بين عدّة أطراف داخليّة، وخارجيّة فوظيفته الحقيقيّة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي إبلاغيّة تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرّج عبر الشّخصيّات، وفي هذا الصّدد يقول إيريك بنتلي: «المسرحيّة يكتبها إنسان لا يريد إلّا الكلام للجمهور، والجمهور لا يريد سوى الإصغاء إلى الكلام».[37]

يلجأ المؤلّف إلى الحوار بنوعيه كوسيلة من وسائل إيصال المعلومة بطريقة اقتصاديّة لا مجال فيها للاعتباطيّة، فرغم اختلاف النّوعين الحوار الفرديّ، و الحوار الثّنائيّ إلّا أنّهما يضطلعان بدور واحد، وهو نقل الأفكار، وتبليغها للطّرف الثّاني من العمليّة التّواصليّة.

الحوار الدّاخليّ Monologue: «هو تكوين كلاميّ فرديّ الرّوح يُلقى أو يُكتب، وبهذا فهو يمثّل كلام متحدّث واحد».[38] من هذا التّعريف فالحوار الفرديّ هو خطاب تُستعمل فيه تقنيّات الحوار العادي، فهو موجّه إلى طرف مستقبل يحمل في طيّاته بعض المواقف المتوتّرة، وبعض الإجابات، أو التّساؤلات. فالكاتب يلجأ إليه عندما يحسّ بعجزه عن تحليل شخصيّة معيّنة بنفسه، أو عن طريق الحوار الثّنائيّ. لذا يُسمح للشّخصيّة أن تتحدّث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنيّة.

إنّ المؤلّف يستعمل شخصيّاته وسائط بينه، وبين القرّاء، لهذا يعتمد على عدّة قنوات لتوصيل أفكاره، وتحديد المكان، والفعل، ومن هذه القنوات الحوار الفرديّ. فاستعماله مقصود يريد من خلاله تبليغ خطاب إلى القرّاء، أو المشاهدين. حيث يقدّم المؤلّف من خلال الشّخصيّة «بعض العناصر المتعلّقة برأيه في الأحداث الدّراميّة».[39]

إنّ المسرح الكلاسيكيّ و الرّومانسيّ حافظ على عنصر الحوار الفرديّ، ضمن البنية الدّراميّة، فهو عنصر مهمّ استعان به كبار الكتّاب مثل شكسبير في مسرحيّته هاملت الّتي عرفت و اشتهرت بالعبارة أكون أوّلاً أكون حيث «أظهر الكاتب التمزّق و الصّراع الّذي حدث لشخصيّة هاملت وجعلته . يتردّد قبل الإقدام على الفعل».[40] ولكنّ بعض المذاهب الفنيّة تعتبر الحوار الفرديّ من التّقنيّات المرفوضة مثل المذهب الواقعيّ.[41] لأنّه يتسبّب في قطع العمليّة التّواصليّة التّبليغيّة بين الشّخصيّات. يتميّز الحوار الفرديّ بطابعه السّرديّ، فإذا كان موجّهاً إلى شخص مقابل سميّ بالحوار المزيّف Le faux dialogue بشرط إلّا يكون الرّدّ من الشّخص المستقبل بل يكتفي بالإنصات فقط و كأنّه غير موجود. أمّا إذا كان الشّخص يحدّث نفسه، فإنّ الخطاب هنا موجّه للجمهور، و يسمّى بذلك مناجاة أو حوار داخليّ أو فرديّ. و قد اختلف النّقّاد في الهدف من توظيف هذا النّوع من الحوار في الأعمال الدّراميّة لهذا حاول جان ميشال أدام وضع مجموعة من القوانين الّتي تتحكّم في هذه الوسيلة التّبليغيّة، و هي ثلاثة ذكرت في كتابة Le monologue narratif au théâtre:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. قانون الإخبار: يمثّل الإخبار هدف التّواصل عامّة، فهو الشّيء الّذي يجمع بين المتكلّم والمخاطب و يُقصد به «تزويد المتلقّي بمعارف لم يسبق له معرفتها».[42] وقد يعتمد المؤلّف المسرحيّ على الحوار الفرديّ لنقل بعض الأخبار إلى القارئ، لأنّ البنية الدّراميّة لم تسمح له بإدراج هذه الأخبار ضمن الحوار العاديّ.

2. قانون التّأثير: إضافة إلى الأخبار، يستعمل المؤلّف الحوار الفرديّ ليترك أثراً نفسيّة القارئ، أو المشاهد، ويتجلّى هذا القانون في النّصّ المسرحيّ حين يقع القارئ في حيرة مكن أمره بعد تأزّم الأحداث، و يتطلّع إلى معرفة النّهاية.

3. قانون الاقتصاد: و يُقصد به استعمال الحوار الفرديّ في التّعبير عن الأشياء الّتي يستحيل على المؤلّف أن يجسّدها على خشبة المسرح مثل العواطف والخواطر، والانتقال من مكان إلى آخر أو للتّعبير عن الصّراع الدّاخليّ. «فهناك أمور كثيرة في المسرح يتعذّر و يستحيل على رجل المسرح أن يمثّلها بسبب طبيعة تلك الأشياء».[43]

5. خاتمة:

خلاصة القول هي أنّ الرّسالة الحقيقيّة للمسرح تلك الّتي تتكوّن في فضاء المسرح حيث أنّ الخطاب المسرحيّ يتجسّد، ويأخذ شكله النّهائي من خلال عمليّة المسرحة للنّصوص المتعدّدة الّتي يحتويها هذا الفنّ، وليس النّصّ المكتوب فقط الّذي غالباً ما يعتمد الصّيغة اللّغوية في التّعبير، باعتبار أنّ الخطاب المكتوب هو رموز تظلّ بحاجة إلى تجسيد صوتيّ، وحركيّ، فالجانب الأدبيّ المتمثّل في الملفوظات والجانب المسرحيّ والمتمثّل في الفضاء الدّراميّ البصريّ يكمّلان بعضهما البعض، وينتجان خطابا ذا خصوصيّة متميّزة، وهذا ما يسمّى بازدواجيّة الكلام أو الخطاب.

6. الهوامش

[1] على عوّاد، تعدُّد الأصوات في الخطاب المسرحيّ، مجلّة الدّراما، عمان، الأردن، العدد1 1996 ص 35.

[2] Anne Ubersfeld lire le théâtre, E. Sociales, Paris 1981 2eme Ed, p 294.

[3] المرجع نفسه ص 243.

[4] شكري عبد الوهّاب، النّصّ المسرحيّ، دراسة تحليليّة، المكتب العربيّ الحديث، الإسكندريّة 1997، ط1، ص05.

[5] المرجع نفسه ص 05.

[6] سعيد حسن البحيري، علم لغة النّصّ المفاهيم والاتّجاهات، مؤسّسة المختار للنّصّ ص66.

[7] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النّظرية التّداوليّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2003، ص 44.

[8] انظر: جلال زياد، المدخل إلى السّيمياء في المسرح، وزارة الثّقافة، عمان، ط1 1992، ص 105.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[9] المرجع نفسه ص 105.

[10] عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظريّة السّرد عند غريماس، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، عدد 44، 1987، ص 31.

[11] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, ED Sociales, Paris 1981 2eme Editions, P 267.

[12] Eugene Ionesco, Notes et contre Notes collection idées nº 107 Gallimard, Paris 1966, P 49.

[13] عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 44 1987، ص 31.

[14] Gaston BATY, citée Par Henri Youlaier, l'essence du théâtre, présence et pensée, Ed Aubier Montaigne, Paris 1974.

[15] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, p 247

[16] J. Cervoni, l énonciation presses universitaires de France, Paris1981 2eme Ed, p122.

[17] باسم الأعسم، التّلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثّقافية ع25 2002، ص 136 .

[18] ماري إلياس أزمة المسرح، مجلّة البحرين الثّقافيّة، ع 32 ،2002، ص 83.

[19] حسين الأنصاريّ، الكتابة في درجة المسرحة، عن الموقع. WWW.MASRAHEOUN.Com

[20] Patris Pavis, Dictionnaire du théâtre, Ed Social, Paris 1980. P : 163.

[21] ماري إلياس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى 1997، ص 150.

[22] ORECCHIONI, Enonciation de la subjectivité dans le langage, p26.

[23] G.Mounin, Introduction a la sémiologie, Ed de Minuit, Paris, p 98.

[24] ماري إلياس وحنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، ص 150.

[25] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, p 38.

[26] محمّد أبو العُلا، اللّغات الدّراميّة وظائفها و آليّات اشتغالها، ص 11.

[27] المرجع نفسه. ص 07.

[28] جلال زياد، المدخل إلى السّيمياء في المسرح، وزارة الثّقافة، عُمان، ط1 1992، ص 105.

[29] Patris Pavis, Dictionnaire du théâtre, Ed Social, Paris 1980, p80-81.

[30] جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرّباط وسامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر ط2 1995، ص85.

[31] محمّد الكغاط، الممثّل و آلته، منشورات وزارة الثّقافة و الاتصال، الجزائر 2002 ص 125.

[32] عوّاد علي، غواية المتخيَّل المسرحيّ لمقاربات شعريّة (النّصّ و العرض)، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب ط1 1997، ص22.

[33] عبد القادر القطّ، من فنون الأدب، المسرحيّة، الدار العربية للطباعة و النشر، بيروت 1972، ص 33.

[34] عادل النّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدّراما، مؤسّسة عبد الكريم بن عبد اله للنّشر و التّوزيع، تونس، ط1 1987، ص 34.

[35] محمّد مصايف، النّقد الأدبيّ الحديث في المغرب العربيّ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية 1981، ص 375.

[36] عدنان بن ذريل، فنّ كتابة المسرحيّة، مطبعة إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1 1996، ص 59.

[37] إيريك بنتلّي، الحياة في الدّراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت 1968، د ط، ص 83.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[38] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّراميّة و المسرحيّة، دار المعارف، القاهرة الطبعة الأولى1985، ص 271.

[39] Michel Pruner, L' analyse du texte de théâtre, Nathan Université, Paris 2001, p 94.

[40] Ibid, p 94.

[41] عبد المالك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطبعة الأولى 1981، ص 420.

[42] أوتيكي كميلة، كتاب الإمتاع و المؤانسة بين سلطة الخطاب و قصديّة الكتابة (مقاربة تداوليّة)، دار قرطبة، الجزائر، ط1 2004، ص 205.

[43] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النّظريّة التّداوليّة، منشورات الاختلاف، ط 1 2003، ص 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com