الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة د/ مولاي الطاهر – سعيدة-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر
تخصص: نقد العرض المسرحي

الموسومة بـ

خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية

مسرحية (موقف إجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف

إعداد الطالبة:
يمينة بشارف

إشراف الأستاذ:
د/ بوعلام مباركي

الموسم الجامعي:2014/2013

بسم الله الرحمن الرحيم
Http://maomao520.yeah.net

شكر و تقدير

(ربي اشرح لي صدري ويسر لي أمري احلل العقدة من لساني يفقه قولي)

الحمد لله جلى وعلى والصلاة والسلام على من لا نبي بعده الأمين المصطفى

وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين

فقد كرمني الله أن أكون طلبة علم في قسم الفنون الدرامية التي شغفت بها..

فكنت ضمن المتشرفين بالغوص في أعماقها لأنال شرف الإبحار في علمها..

مع تطلعي الدؤوب للفوز بلآلئ علومها الجليلة

وقد حباني الله بنخبة من الأساتذة الأفاضل الأجلاء..

الذين كانت لي معهم مسيرة خمسة سنوات من الدراسة والاجتهاد

لهذا لابد من ذكر أهل الفضل بفضلهم

فأسجل شكري وتقديري لكافة الأساتذة الذين احتضنونا بعلمهم

الأستاذ **حدو نور الدين** الذي تفضل علينا بعلمه وبإدارته في تسيير قســـم الفنون

الأستاذ **برجي عبد الفتاح** المسير لمرحلة ماستر.

الأستاذ **مولاي أحمد** رئيس قسم الفنون الأستاذ الذي اتخذه قدوة في العمل والصرامة

والانضباط و **مذكور برزوق** المرح والنشط دوما، مع تحفيزه لنا على العمل ميدانيا

الأستاذ **مباركي بوعلام** رئيس مشروع قسم الفنون والمشرف على هذا العمل أتوجه له بالشكر القدير لمتابعته سير بحثنا

مع تقديم شكري وتحياتي إلى كل الأساتذة الأفاضل في قسم الفنون

وكل زملائي الطلبة الأعزاء

وأخص بالذكر: زميلي عبدلي مصطفى، محمد مختار بوذريع، بخدة معمر، نظري محمد، قديدش مصطفى، وسليماني عبد الوهاب

دون أن أنسى أساتذتي الأفاضل خارج الإطار الجامعي..
الذين قدموا لي الدعم لازم لإنجاز هذا البحث.. فجزاهم الله كل الخير

فهرس المحتويات

بسملة

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ/د

مدخل: ماهية الخطاب

أولا: الخطاب في اللغة والاصطلاح 02

1- الخطاب عند العرب 02

2- الخطاب عند الغرب 04

ثانيا: الخطاب المسرحي 09

ثالثا: مناهج تحليل الخطاب 11

1- خطاب/مقاربة تحليل المحادثة 11

2- المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب 13

الفصل الأول: تجليات وظيفة وخطاب الشخصية المسرحية

المبحث الأول: خطاب الشخصية على مستوى النص المسرحي **16**

1- الوظيفة عند بروب 16

2- العلامة في المنهج السيميائي ودلالتها 18

3- الشخصية في الحقل السميولوجي 19

4- النموذج العاملي عند غريماس 20

5- المربع السميائي عند غريماس 23

6- النموذج العاملي عند آن أبرسفيد 24

7- تشكل الشخصية الدرامية 27

8- أنماط الشخصية الدرامية 30

9- الشخصية في المنظومة السميولوجية 31

10- آلية التواصل المسرحي 35

11- وظائف الاتصال 36

المبحث الثاني: خطاب الشخصية على مستوى العرض المسرحي 39

1- ثالوث الإبداع الفني المسرحي 39

2- مفهوم الشخصية 41

3- فما هو دور هذه الشخصية في العرض المسرحي وما هي مادة تشكلها؟ 41
4- الممثل والدور المسرحي..... 44
5- الاتصال في المسرح..... 46
6- الشخصية بوصفها صورة سمعية 48
7- الشخصية صورة مرئية..... 49
8- أما اللغة الصامتة 50
9- خطاب الشخصية للجمهور (الحوار)..... 51
10- نسق العلامات عند الممثل..... 52
11- خطاب الشخصية بين جدلية النص/العرض..... 53
الفصل الثاني: دراسة تحليلية لمسرحية (موقف إجباري) لأمحمد بن قطاف 72/57
خاتمة..... **74**
قائدة المصادر والمراجع 77
ملحق..... 79
فهرس المحتويات

مقدمة:

تكتمل الرسالة الحقيقية للمسرح أثناء تجسيدها عل خشبة المسرح، حيث إن الدراسات الحديثة اهتمت بموضوع الخطاب المسرحي، وكيفية وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى الإلقاء على الخشبة؛ كعرض يكتمل من خلال علاقته بالملتقي.

ومن أبرز خصائص الخطاب المسرحي قدرته على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته، من خلال تشبثه بالحياة ومعطياتها المتنامية؛ الشيء الذي أكسبه الديمومة والتأثر الايجابي في المخاطب بفضل أفكاره النيرة.

ويعتبر الخطاب محور العملية التواصلية، وأساسها الشخصية؛ فخطابها موجه في الأساس لخدمة الخطاب المسرحي لأنها المرتكز الذي وحّد الخطابات على خشبة المسرح، محققة في شخصية الممثل الذي يلعب دور الوسيط بين النص والعرض. فلا وجود لأي عرض مسرحي بدونها؛ إذ كانت الشخصية محل اهتمام الأدباء والفلاسفة والمنظرين للولوج إلى ماهيتها.

ومع التجارب الحديثة التي شهدها المسرح والتي اندرجت فيه تحت تسمية المسرح التجريبي أو المسرح الطليعي؛ أسهمت هذه الأخيرة في تغيير القواعد الفنية الأساسية التي تم تقنينها في النظريات السابقة، كما هي عند كتاب المسرح الكلاسيكي والكلاسيكية الجديدة .

فنجد "ستانسلافسكي"؛ حافظ على مبدأ الانسجام والتوازن بين عناصر الظاهرة المسرحية المكتوبة من النص الأدبي، والرؤية الإخراجية التي ركز فيها على أداء الممثل من خلال تقيده بمبدأ المعايشة، أي معايشة الدور المنوط له.

أما تجربة "أرتونان أرتو" في مسرح القسوة؛ نجده جعل فن التمثيل من أولويات العرض، وعمل أن يساهم المشاهد في صياغة العرض؛ من خلال الطقوس والشعائر الدينية التي كانت سائدة سابقا، ومفهوم اللغة تجاوز المفردات إلى الصراخ، الإيماءة، والضوضاء.

أما "مايرخولد"؛ فتجربته اتجهت نحو البيوميكانيكا، ركز من خلالها على حركة الممثل قبل كلمته في تجسيد الدور، حيث أعطى أولوية المطلقة لعمل الجسد في محاولة لتأسيس لعب جسدي جمالي يعيد بهاء وجمال الإشارات الجسدية، لتحل مركز الصدارة. واعتبر الممثل في ظل هذه التجارب البؤرة الرئيسية في العرض المسرحي وناقل للخطاب وأداة من الأدوات التشكيل الحركي في العرض.

فانطلاقا من هذه الدراسات وغيرها التي وضعت الشخصية في صلب اهتمامها، ارتأينا أن ندرسها في مجال تحليل الخطاب، لأن نظريته وقفت على عتبة العلوم الإنسانية وطابعها التحولي الذي ألهم كل علم خطاب خاص به.

إلى جانب هذا؛ دراستنا لمجموعة مـــن المراجع المتوفرة بالمكتبة المركزية للجامعة (سعيدة)، والتـــــي تحوي متونها مجموعة من الدراسات كالخطاب، الممثل، الدور، الشخصية، الأداء... من بين هذه الكتب:

- المسرح والعلامات، لـ"إلين أستون وجورج سافونا".
- علامات العمل الدرامي، لـ "كارمن بوبيس نابيس".
- فن الأداء ،مقدمة نقدية، لـ "مارفن كارلسون".
- التداولية علم جديد في التواصل، لـ "أن وبول جاك موشلار".
- الممثل والدور المسرحي، لـ "رضا غالب".

فمن خلال هذه الكتب أردنا أن نعرف نقطة تلاق العناصر التي ذكرتها سابقا، وكيف تتلاحم حتى تحقق الشخصية خطابها في جمالية العرض المسرحي.

فوسمنا موضوع البحث بـ"الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية"، واخترنا مسرحية (موقف إجباري ***Arrêt Fixe***) للكاتب (المرحوم) "أمحمد بن قطاف"، وإخراج "حيدر بن حسن"، **أنموذجا** نكمل به بحثنا، حيث أتاح لنا المخرج فرصة تتبع العمل الذي أنجز بالمسرح الجـــــــهوي (سعيدة).

فحضرنا لمدة خمسة أيام، ولاحظنا من خلالها ضبط الإضاءة التي تعمل على كشف ملامح وجه الممثل، ضبط صوت الممثل بجهاز المكروفون الذي يُولد وقعا في نفس المتفرج؛ من خلال رجع الصدى الذي يحدثه في القاعة، ضبط حركـــــات الممثلين وتلفظانهم بمعية المخرج حتى يتسنى له خلق صورة مشهديه جميلة. وأعطانا المخرج مجال لطرح الأسئلة عليه؛ لاستبيان الغموض والتقنيات المبهمة في العرض.

وأحيط بحثنا بعدة تساؤلات منها:

- بما أن النص المسرحي نص أدبي وله خصائص تسمح له بالانتقال من النص إلى التمثيل: كيف تجلى خطاب الشخصية (الكائن الورقي) قي ظل المناهج الحداثية كالبنيوية السيميائية؟
- ما هي مادة تشكل الشخصية؟
- كيف تشكل دورها؟ والوساطة في عملية الاتصال المسرحي؟
- كيف تنتج خطابها في فضاء لعبها ؟ وخطابها مع الشخصية الأخرى ؟

وبغية الإلمام بهذه التساؤلات؛ قسمنا البحث إلى مدخل وفصلين: فمدخل مرسوم بـ"ماهية الخطاب"؛ حيث تعرضنا لمفهوم الخطاب عند العرب والغرب في اللغة والاصطلاح، ثم وقفنا على مفهوم الخطاب المسرحي، وتطرقت إلى بعض المقاربات في تحليل الخطاب كالمدرسة الفرنسية والأمريكية، والمقاربة التداولية.

ثم فصل الأول؛ عنواته بـ"تجليات وظيفة وخطاب الشخصية"، ومن ثمة قسمته إلى مبحثين، الأول منه يعالج خطاب الشخصية على مستوى النص؛ بدءا من "فلاديمير بروب" الذي استخلص من مائة حكاية شعبية ما أسماء بالنموذج الوظائفي، أي البنية الشكلية الوحيدة التي تتفرغ منها عدد لانهائي من الحكايات، والوظيفة هي فعل الشخصية من وجهة دلالته، مرورا بالنموذج ألعاملي لدي "غريماس"؛ وكيف استفاد من تصورات "ليفي ستراوس"، فالمربع السيميائي الذي يعمل من خلاله على تحقيق الصور الدلالية والسميولوجية للنص أو الخطاب.

فتعديل "آن أوبر سفيد" للنموذج العاملي؛ حيث انطلقت من البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة بمصاحبة تمثيلات لهذه الدراسة مطبقة على مسرحية (أنتيجون) لـ"سفوكليس". تم تطرقت إلى أنماط الشخصية وكيف تبلورت في المنظومة السميولوجية بالاعتماد على دراسة أن "أبرسفيد".

أما آلية التواصل في المسرح فاعتمدنا على الخطاطة التي وظفها "رومان جاكبسون"، لأن الخطاب يتأسس اعتمادا على عملية التلفظ؛ التي تعتبر في حذ ذاتها عملية تواصلية، واللغة هي الوسيلة الأولية في التعبير. ووظائف الاتصال مثلناها بخطاطة جاكسون كذلك، حيث عمل على إبراز ووظيفة كل عنصر حسب الغرض الخطابي اعتمادا على العناصر التواصلية السابقة، أما المبحث الثاني فتناول خطاب الشخصية على مستوى العرض،تعرضنا إلى ثالوث الإبداع في المسرح، ثم مادة تشكل الشخصية على الخشبة؛ حيث تعتمد الشخصية في تشكيلها على الكلمة والصوت، ثم تطرقنا إلى الممثل والدور المسرحي فعرفنا السلوك لأنه لغة الدراما وهو محاولة اصطناع شخصية شخص آخر، وقيمة كل من الإحساس والعقل لأداء الشخصية خطابها بشكل جيد، وقدرات الممثل (الحرفة، الخبرة) التي تؤهله إلى هذا الدور، ثم الاتصال في المسرح الذي يتم عبر الوسيط الحي وهي الشخصية، والأثر الذي تتركه في الملتقى والذي يشكل في صور سمعية وبصرية، وخطاب الشخصية مع الشخصية (الحوار) الأخرى مع شرح هذه الصورة التواصلية، ونسق العلامات؛ وذلك بالعودة إلى تصنيف "كوفزان" لنظم العلامات في إطار تمثيل بياني استخلصنا منه نظم علامات الممثل في الصور السمعية والبصرية، وأخيرا خطاب الشخصية المسرحية بين جدلية النص/العرض.

والفصل الثاني هو فصل تحليلي لمسرحية (موقف إجباري ***Arrêt Fixe***) اعتمد نا في تحليلها على خطاب الشخصية في تلفظه بمصاحبة حركاته وإيماءاته، وظفنا صور من المسرحية في التحليل لتضبط وضعية الممثل أثـــناء تلفظه؛ والتي تعمل على تأكيد المعنى.

فخاتمة؛ وهي مجموعة عبارة عن النتائج التي استخلصناها في ضوء بحثنا هذا.

أما المنهج الذي اعتمدنا عليه؛ فهو المنهج التاريخي لضبط الحقيقة التاريخية والوقوف على تواريخ أعلام المنظرين في هذا الحقل المسرحي، إلى جانب المنهج السيميائي والتداولي لاستقراء المعنى العام لخطاب الشخصية.

ومن بين الصعوبات التي واجهتننا في تحرير هذا البحث؛ هي صعوبة اقتناءنا للمصادر والمراجع، حيث لجأنا إلى السفر مررا وتكرارا لعدم توفر الأساسية منها على مستوى الولاية.

وأخيرا؛ أجدد شكري لأستاذي الفاضل المشرف "مباركي بوعلام"على رحابة صدره، وتتبعه مراحل هذا البحث، وأعتذر عما في الرسالة من هنات لابد أن توجد، فالكمال لصاحب الكمال جلا وعلى، وحسبي أني طالبة علم لها درجة الاجتهاد إن أخطأت.

أولا: الخطاب في اللغة والاصطلاح

يعتبر الخطاب محور العملية التواصلية ومن أهم أسباب الاستمرارية الإنسانية، فالإنسان تخالجه مشاعر متباينة منها المفرحة كالضحك، الابتسامة، الارتياح، ومنها المقرحة كالغضب، البكاء والحزن نستدل عليها من خلال عملية التواصل حين يلفظ المرسل خطابه ويستقبل المرسل إليه هذا الملفوظ.

فمفهوم الخطاب دفع الباحثين والمفكرين إلى البحث في حيثياته، وكيفية تبلوره وأسبابه، والوظيفة التي يحملها المرسل في خطابه. لهذا تباينت الدراسات والمدارس التي اهتمت بمقاربة الخطاب، ثم ظهرت توجهات كبرى تسعى إلى تحليل الخطاب بمنطلقات مختلفة ومتباينة، منها ما يسمى بـ"المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب"، ومنها أيضا "المدرسة الأنجلوساكسونية"، وتفرعت عن هاتين المدرستين توجهات كثيرة تلتقي وتتباين أحيانا وتختلف وتتناقض أحيانا أخرى، فتعددت أنواعه وأنماطه، منها ما يتعلق بغرض الخطاب كالخطاب السردي، أو الوصفي، أو الحجاجي وغيرها، ومنها ما يرتبط بنوع المشاركة كأن يكون حوارا، أو مجرد مونولوج، وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة، إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون شفويا، أو مكتوبا، أو غير ذلك من الأنماط.

وهذا ما يحيلنا إلى تعريف الخطاب عملا بمقولة "فولتير" (Voltaire):" قبل أن تتحدث معي حدد مصطلحاتك"[1]، ولمعرفة دلالة هذا المصطلح نبدأ بنص القرآن باعتباره الأكثر تجانسا مع خصائص اللسان.

1- الخطاب عند العرب:

أ- **الخطاب لغة**: الخطاب مادة لغوية بصيغة المصدر مأخوذة من الفعل الثلاثي "خطب"، ومنه "خَطِب" الذي يجمع على "خُطوب" ويعني الشأن أو الأمر الخطير، وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى:(**قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ**)[2]، و للدلالة على المشاركة في الخطاب؛ أي يتعدى المرسل والمستقبل بغية الشرح والإفهام وهذا بزيادة "ألف" المفاعلة على المادة الثلاثية "خِطاب"، وورد في سورة (ص) عندما جاء أحد المتخاصمين للنبي "داوود" عليه السلام يقول:(**إِنَّ هَٰذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**)[3].

---

[1]- إبراهيم ايراش: حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية - ملاحظات منهجية في مجلة المستقبل العربي، بيروت، ع/180،19944، ص5.

[2]– سورة الحجر: الآية 57.

[3]– سورة ص: الآية 23.

أما (لسان العرب) لـ"ابن منظور" فتعريفه يساعدنا بالرجوع بكلمة "الخطاب" إلى أصلها اللغوي على امتداد زمني كبير.

خطب: الخَطْب، الشأن أو الأمر صغر أو عظم، و قيل: هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟، ورجل خطّاب كثير التصرف في الخُطبة، ويقال: خَطب فلان إلى فلان، وأخطبه أي أجابه.

والخِطاب والمُخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان.

والخُطبَة: مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خِطابة، واسم الكلام الخُطبة.

والخُطبة عند العرب الكلام المنثور المسجع ونحوه التهذيب، والخَّطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر، وقال: سمعت بعض العرب يقول لهم ارفع عنا هذه الضغطة؛ كأنه ذهب إلى أن لها مدة وغاية، أولا وآخرا، ولو أراد مرة لقال ضغطة، ولو أراد الفعل لقال الضغطة مثل المشية[1] .

والمتداول في اللغة العربية أن الخِطاب " ما يَكلم (الكلام) به الرجل صاحبه وعكسه الجواب، وأصله من الفعل (خطب، خطابا) بمعنى كالم، ونجده في اللغة الأجنبية تحت اسم (***Discours***)، وفي المعنى العام والشائع لكلمة النص الذي يقال لآخرين شفهيا أو كتابيا بغية عرض فكرة ما أو شرحها أو إقناع الغير بها"[2].

إن الخِطاب بمفهومه العام والأساسي هو كلام مكتوب أو ملفوظ يتعدى الجملة الواحدة، فهو بمثابة رسالة تنقل من الباث إلى المتلقي لغاية التأثير فيه وإقناعه.

ب- **اصطلاحا**: إن مصطلح "خِطاب" اسم مشتق من مادة (خ، ط، ب)، وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (***Discours***)، ويختلف مدلوله باختلاف الدراسات العربية.

- عند الأصوليين: " هو الكلام الذي يفهم المستمع منه شيئا وهو غير مانع فإنه على ذكر من الحد وليس خطابا، والحق إنه للفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"[3].
- أما عند اللغويين: فالكلام مرادف للخِطاب يتكون من مجموعة من الملفوظات؛ كل لفظ مستقل عن الآخر لاعتبار أن الملفوظ هو أصغر وحدة في الخطاب ممثلة له، فمصطلح "الكلام" يدل على الخطاب في شكله المنطوق، فـ"ابن هشام الأنصـاري" يقول:" إن الكلام هو القول المفيد بالقصد،

---

[1]- ينظر: أبي الفضل جمال الدين ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد5، ط/5، ص:97-98

[2]- ينظر: ماري الياس، حسان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، ص176.

[3]- الآمدي سيف الدين: الأحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط/1،1985، ص95.

والمراد المفيد بالقصد ما دل على معنى يحصل السكوت عليه"[1]، فاستعمل مصطلح "الكلام" من خلال استعمال مصطلح "قول الدال على الملفوظ".

- أما عند المحدثين: فكانت مهامهم محاولة في بلورة التراث بشكل حداثي، حيث يكون للخطاب مجال أوسع في مجال الاتصال، فنظام الجمل وتتابعه يسهم في نسق متغير ومتحد الخواص، وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات لتحقيق وظائف معينة. " فالكلام في المحاورة ينبثق ثم يتبدى في عين اللحظة التي يكون قد أدى فيها وظيفته البلاغية، فهو يتولد وينقضي بلا مراودة، إلا الكلام الأدبي فإنه ينبثق ليبقى، ويتكشف ليخترق حجاب الزمن"[2].

ويعطينا "عبد السلام المسدي" مفهوما آخر للخطاب فيقول:" إنّ الأثر الأدبي بنية لسانية تتجاوز مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[3]، فالأثر الأدبي نوع من الخطابات يتضمن عناصره وهي الرسالة المتمثلة في الأثر الأدبي لاعتباره بنية لسانية في السياق الذي أنجزت فيه، حتى يحقق هذا الأثر البعد التواصلي الحواري والقصدية الإبلاغية.

2- الخطاب عند الغرب:

أما مدلوله الاصطلاحي في الدراسات الغربية فهو واحد من عديد المصطلحات الحديثة، له مرادفات ومفاهيم مختلفة بسبب وجهات النظر المعرفية والفكرية، لكنها تتقاطع في بعض الجوانب المتميزة والتي هي بمثابة لب مفهوم الخطاب؛ الذي يمكن بواسطته ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللساني.

أ- **ظهور مصطلح الخطاب:** ظهر مصطلح "الخطاب" في حقل الدراسات اللغوية الغربية التي شهدت تطورا، خاصة بعد صدور كتاب (محاصرات في الألسنية العامة) للسويسري "فرديناند دوسوسير" (Ferdinand De Saussure: 1857-1913)، حيث تحدد مدلول هذا المصطلح " بتحدد التخصصات، وتميزت الاتجاهات التي تهتم بالخطاب الأدبي منه، لذا فإن جذور مصطلح الخطاب تعود إلى عنصري اللـغة والكلام"[4]. فاللغة (***La Langue***) هي التنظيم الأساسي لقواعد اللغة، وهي " شيء اتفاقي مكتسب ولابد أن يخضع للغريزة الطبيعية، فهي أشبه ما تكون

---

[1]- ابن هشام الأنصاري: معنى اللبيب عن كتب الأعاريب، المكتبة المصرية، ج1، ط/1، 1999، ص139.
[2]- عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط/1، 2009، ص49.
[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط/2، 1988، ص114.
[4]- فرديناند دوسوسير: دروس في اللسانية العامة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1985، ص27.

بمؤسسة اجتماعية"[1]. والكلام (***La parole***) بذلك هو عبارة عن أفعال كلامية معينة " وهو الانجاز الفعلي للغة في الواقع"[2]، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب " بعدِّه رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها"[3].

ونجد "دوسوسير" فرّق بين الدال والمدلول وجعل العلاقة بينهما اعتباطية، واعتبر الكلام ظاهرة فردية، إضافة إلى بلورته مفهوم النسق أو النظام الذي تطور فيها بعد إلى بنية، فارتبط هذا المصطلح بتصورات مختلفة للغة، فانعكست على تحديده إذ هناك من يربطه بالنص، وهناك من يربطه بالملفوظ، وهناك من يميزه عن اللغة التي تُشكل نظاما لمجموعة من القيم المفترضة وهو بذلك استخدام اللغة ضمن سياق.

ب- **مصطلح تحليل الخطاب**: أجمع الباحثون أنّ "زليغ هاريس" (Zelling Harris) هو أول عالم لساني سعى إلى الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب في كتابه ألفه سنة 1952 بعنوان (تحليل الخطاب)، فهو أول من استعمل هذا المصطلح واعتمد في دراسته على وصف اللغة، ووصف لموضع الألفاظ في الكلام. وعليه أصبحت الجملة وحدة بعد أن كانت موضوعا للدراسة، وعرّفه بأنه:" ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تُكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[4].

استعمل "هاريس" مصطلح "ملفوظ" محددا حجم الخطاب، ولم يخرج عن نطاق التحليل اللساني، حيث يتم تحليل الوحدات التي هي الجمل وفقا لمنهجه، خاصة التحليل القواعدي النحوي الذي استخدمه لتحليل الخطاب انطلاقا من مسألتين " أولا توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة، وهذه مسألة لسانية محظى. أما المسألة الثانية فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع باعتبارها قضية خارج لسانية، فلهذا يهتم بها هاريس"[5]، وبذلك ظهرت مصطلحات ومفاهيم جديدة توحي إلى تأسيس لسانيات جديدة؛ من بين هذه المصطلحات: الملفوظ،، التلفظ، الخطاب وهي مصطلحات تختلف عن لسانيات اللسان.

---

(1) - فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصرة، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، الجزائر، 1986، ص21.

(2)- دليلة مرسي، فرانسوا خالدون: مدخل إلى سميلوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، (1971-1985)، ص71.

(3) - Ferdinand De Saussure: cours de linguistique générale, ENAG-édition, Alger, 1990, P:21

(4)- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط/1،1997، ص21.

(5)– ينظر: سعيد يقطين، المرجع نفيه، ص:24-25.

ج- **أصحاب معجم الليسانيات**: لقد رؤوا أن:"

- الخطاب واللغة الموضوعة في الفعل، فاللغة هي المحمولة عن طريق الفاعل المخاطب، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد ديسوسير.
- الخطاب يعني وحدة توازي الجملة أو ما فوق الجملة، وهو هنا مرادف للملفوظ،من حيث اعتبار وجهة نظر قواعد الرابط التسلسلي للجمل.
- والخطاب ملفوظ أكبر من الجملة، فالتحليل يتعامل مع كل ما له علاقة بتحليل الجملة مثل الوحدة اللسانية النهائية"[1].

ولتعريف هذه المصطلحات وفقا لما جاء في معجم الليسانيات؛ نجد أن الخطاب مرادف للغة/الكلام.

- الخطاب (اللغة/الكلام): فاللغة جزءا جوهريا من اللسان، وهو نتاج اجتماعي لملكة اللسان، أما الكلام فهو نتاج فرد يصدر عن إرادة ووعي، ويتصف باختيار للأنساق التعبيرية مستعينا بآليات نفسية وفيزيائية، " فالكلام يولد خارج النظام، وضد المؤسسة لأنه السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى التحرر"[2]. واعتمادا على المفهوم السوسيري للخطاب ،كونه اللغة التي هي في طور العمل أو اللسان الذي تتكلف بانجازه ذات معينة، " ميز دومينيك مانقينوا (Dominique Mangueneau) بين اللغة والكلام، وتبين له إثر ذلك أن الجملة لا تدخل في إطار اللسان ولكنها تنتهي إلى الكلام موئل الفعالية والذكاء"[3]، أما "جيلام غوم" (G. Guimmaume) جعله "مرادفا للسان"[4].

ومن الصعوبات التي واجهت اللسانيين في تحليل الخطاب ولاسيما الذين تجاوزا ما انتهت إليه التوزيعية؛ أنهم قابلوا مصطلح الملفوظ بالتلفظ .

- خطاب التلفظ (***Enoncé***): وهو النشاط الفعلي المحقق بواسطة الكلام، وهو متعلق بالجانب المنطوق للغة ويطرح المسألة الذاتية التي أقصتها اللسانيات البنيوية عامة، و"سوسير" خاصة والتي سميت بـ"اللسانيات الخطابية" عند "اميل بنفنست" (Emile Benveniste: 1902-1976) الذي يُعد أكبر مدرسة نظرت لمفهوم الخطاب، لأنه غير جميع آليات الدراسة اللسانية وذلك بإلغاء الجملة كأعلى مستوى للدراسة اللسانية، فهو يرى " أنّ الجملة تترك مجال الليسانيات كنظام

---

(1) - Jean dubois et autre, dictionnaire de linguistique (discours, texte), 1973, Paris, La Rousse, P:156.

(2)- عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، الجزائر، ط/1، 2009، ص22.

(3)- حاكم عمارية: المدلول الاصطلاحي للخطاب، مجلة متون، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة د/مولاي طاهر، سعيدة، عدد 04، ديسمبر 2010، ص 103.

(4)- عبد القادر شرشال: المرجع نفسه، ص23.

للعلامات على اعتبار أنّ الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر حيث أن اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب"[1]، فيركز "بنفنست" على قيمة عملية التلفظ التي لم تنل اهتمام اللغويين القدامى، فقد كان ينظر إليها بوصفها موضوعا لا يندرج في نقاط الدراسة اللسانية ولكنها أضحت مادة جديرة بالاهتمام، نظرا لأنها تنقل اللغة من سكونيتها إلى حركية الاستعمال الفردي، فقد حدد ماهية الخطاب " على أنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2]، فكل تلفظ يتنوع حسب نوع الخطاب وهدفه. " أما الجملة عنده فهي إبداع ليس له تعريف، وتنوع بلا حدود، وهي الحياة نفسا للغة في أثناء الفعل"[3]، فـ"بنفنست" انتقل من الخطابات اللسانية إلى عملية التلفظ التي تسمح للفاعل المتلفظ أن يحدد منزلة في الخطاب، فهو لم يضع حدود خاصة في تحديده لماهية الخطاب وإنما تحدث عنه بكونه ذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين، في مقام معين باعتبار أن هذا الملفوظ يمثل آلية اشتغالية داخل التواصل. ومن بين الذين أسهموا في تطوير هذه النظرية "كاترين ك. أوركيوني"، " التي قامت بإحصاء كل الوحدات اللغوية التي يمكن أن يندرج فيها عنصر الذاتية، وقامت أيضا بدراسة عنصر التضمين في اللغة على اختلاف مظاهره"[4]، فتتكفل هذه المقاربة التلفظية للخطاب بدراسة المبهمات، ضمائر الشخص، الظروف الزمنية والمكانية وهي الوحدات التي تسمح للمتكلم بالارتباط بالواقع.

- <u>الخطاب الملفوظ (***Enonciation***)</u>: الخطاب يماثل الملفوظ، حيث يعتبر الملفوظ كنتيجة للتسلسل المنطقي للجمل، وإنتاج الخطاب قائم أساسا على حركية خطابية متجلية في الملفوظ، فالملفوظ هو " مجموع الوقائع الكلامية أو اللغوية التي يقوم بها المتكلم آمرا أو مؤكدا أو مفترضا، فهو يتشكل من جملة أو عدة جمل تصل عند بعضهم إلى حجم مؤلف، فقد يكون ذا سمة نحوية، ذا سمة دلالية أو غير دلالية، و يمكن أن يكون ملفوظ أدبيا أو تعليميا يماثل في هذه الحالة أنماط الخطاب إن لم يكن مرادفا له"[5]، فالملفوظ وحدة قابلة للوصف اللساني، وهناك من ربط مفهوم الملفوظ بالجملة وذهبوا إلى أنه ليس هناك فرق بينهما.

---

[1]- السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة، الجزائر، 1997، ص20.

[2] - Emile Benveniste: problèmes de linguistique générale, édition Gallimard, 1966, Tome 01, P:129-130.

[3]_ حاكم عمارية:المرجع السابق، ص103.

[4]_ عمر بلخير: الخطاب وبعض مناهج تحليله، http://www.omarbelkheir.wordpress.com

[5]- د/أحمد يوسف: الخطاب والملفوظ - مطارحة في المفاهيم-، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، ع/1، ديسمبر (2001-2002)، ص56.

وفي التوجه الثالث؛ خطاب ملفوظ أكبر من الجملة حيث تسعى اللسانيات لدراسة كل الملفوظات المجتمعة، ودراسة مسارها عندما تحدد قواعد الخطاب وقوانينها، فهي تقارب الخطاب للنص.

- خطاب/النص: فنجد "سارة ميلز" تضع الخطاب مقابل النص، فالخطاب هو التصور المجرد والنص هو التحقيق الفعلي للتصور المجرد، وعليه فالخطاب أعم وأشمل من النص.

ومفهوم النص في الأصل الآتيني نجد " كلمتي (***Text, Texte***) مشتقتين من (***Textus***) بمعنى النسيج (***Tissu***) المشتقة بدورها من (***Texere***) بمعنى نسج"[1]، وعليه أصبح الاستخدام للكلمة في مجالات حياتية وعلمية معينة، يشير إلى وضعها كوحدة تؤدي عملها داخل العملية التواصلية، " كما يتضمن مصطلح نص (***Texte***) في النقد الحديث معنى الأثر المكتوب في شموليته وعبر مستوياته التنظيمية ومفاهيمه الاجتماعية الخيالية، الذاتية، والوضعية، ويمثل مراحل التطور التي عرفتها الكتابة الأدبية من منظور لساني، انطلاقا من الجملة إلى ما وراء الجملة"[2]. وتنظر نظرية النص إلى النص في المعجم الصغير للمصطلحات اللغوية " بوصفه وحدة كلامية تامة مستقلة نسبيا، وفي إطار معين وظروف مكانية وزمنية محددة، ويفرق بينهما مجرد توال لأي عدد من الجمل"[3].

في حين نجد أن كلا الباحثين "عبد المالك مرتاض" و"محمد مفتاح"؛ " يساويان بين النص والخطاب ويطلقان اسم الأول على الثاني أو العكس"[4]، مما أدى بالباحثين في هذا المجال إلى إيجاد نمط خاص من تحليل الخطاب يهتم ببنى الأقوال الشفهية، وبنى اللغة المكتوبة، ويبقى الخطاب " اتصال لغوي بين المتكلم والمستمع ونشاط متبادل بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص اتصالا لغويا محاكيا كان أو مكتوبا تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية"[5]، وعليه فهو دراسة تحليلية تمس كل ما يحدث به التواصل سواء كانت لغة، أو ما يؤدي وظيفتها كالعلامات الغير لغوية، كما أن تحليل الخطاب يدرس اللغة في جانبها الوظيفي، وهذا ما قام به "ليفنسون" (Livinson) حينما عرف تحليل الخطاب " بأنه دراسة استخدام اللغة أو دراسة اللغة من منظور

---

(1)- السد نور الدين: المرجع السابق، ص33.

(2)– عبد القادر شرشال: المرجع السابق، ص33.

(3) - Grand dictionnaire encyclopédique, La Rousse, T/10, libraire la Rousse, Paris,1984, P:10170

(4)- ينظر: أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط/1، 2007، ص12.

(5)- ينظر: سارة مليز، الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص3.

وظيفي، أي دراسة التراكيب اللغوية بالإشارة إلى عوامل غير لغوية كالنص، والمتكلم الذي يستخدم اللغة والسياق الذي تستخدم فيه"[1].

ويمكننا القول؛ إن الخطاب يرتبط بالسياق الذي يحدد ثقافة المجتمع فيحمل كل القيم على اختلافها، سواء أكانت اقتصادية، سياسية، دينية، ثقافية أو يكون انعكاس للتيارات الفكرية، فهو بمثابة مراسلة يتم إرسالها من مخاطب إلى مخاطب، فهو لا يتحدد بجملة أو مجموعة من الجمل، بل هو وحدة خاصة ذات مستوى عال بالنظر إلى الجملة، فبانعدامه يصبح التلقي من الأمور المستحيلة.

ثانيا: الخطاب المسرحي

أما الخطاب المسرحي خصوصيته تكمن في التشظي القائم بين النص الدرامي والعرض المسرحي، الذي لاحظه أعضاء حلقة "براغ" ممن اهتموا بالدراسات المسرحية، مثل "أوتكارزيش" الذي " لم يعترف بالعمل الدرامي ما لم يكن منجزا مسرحيا ووجد فيه نصا ناقصا"[2]. هذه المفارقة شكلت مشكلة أمام الباحثين في سيمياء المسرح دون الفنون الأخرى، وهي مشكلة ازدواجية الخطاب المسرحي، ففن المسرح يتميز وحده بذلك حيث نجد أمامنا نصان متداخلان ومتمايزان إلى حد ما: نص المؤلف ونص المخرج، والجامع بينهما اللغة التي تستعمل لغايات اتصالية، ولها وظيفة اجتماعية حيث " تستعمل لدعم العلاقات داخل المجتمعات البشرية، ويعتقد البعض الآخر أن لها أولا و قبل كل شيء وظيفة معرفية"[3].

ولا يكون الخطاب خطابا غلا إذا تبنته هيئة تُشكل محور المعالم الزمنية والمكانية والشخصية، وتشير إلى موقفها اتجاه ما تقوله أو تستند إليه مسؤولية هذا الأخير إلى الغير، ومن بين ما يتضمنه هذا التوجه الدراسات التي أجريت على العناصر الذاتية الكامنة في اللغة.

وفي معجم المصطلحات المسرحية لـ "باتريس بافيس" (Patrice Pavis):" الخطاب المسرحي هو عبارة عن نظام مكونات نصية مع الأخذ بعين الاعتبار الريتم والعلاقة المتواجدة بين هذه المكونات، بهدف إعطاء فرجة مسرحية ممتعة، حتى نعرف نطاق النظام الخطابي المسرحي يجب أن نربطه بالظروف التي أدت إلى ظهوره أو وجوده والتي تتعلق جذورها بمختلف استعمالات الكتاب للأنظمة الفنية التي تكوّن بحوثهم في ظرف زمني معين، فالخطاب المسرحي يعتبر استعمالا فرديا لما هو موجود على الخشبة، وإن كان الفرد ينتمي إلى مجموعة إخراجية متكاملة بطبيعة الأمر، يجب أن نفرق بين هذه الشخصية المؤدية للخطاب والأفراد الأخر المكونة للخطاب المسرحي، وحتى نفهم هذه

---

[1]- موسى عمايرة، محمد العناني، شحدة فارع، جهاد حمدان: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل النشر، الأردن، ط/3، 2006، ص200.

[2]- غسان (سوريا) الخطاب المسرحي: http://afakmasrahia.com

[3]- آن وبول جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: د/سيف الدين دغمزس، ود/محمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط/1، يوليو 2003، ص14.

الشخصية أو نظامها الخطابي لا بد أن نبحث عن الأثر أو البصمة التي تتركها هذه الأخيرة عن طريق خطابها أو المعنى الحقيقي والمنطقي الذي يقصده الخطاب في حد ذاته"[1].

والخطاب المسرحي له نمط خاص في تحليله وأساليبه، وتحوله من النص المكتوب إلى الإلقاء على خشبة المسرح كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي، وهو من أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة، لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ، الممثل، المتفرج. وفي هذا الصدد يقول "إدريس بلمليح":" إن الذات المنتجة للخطاب ذات المعرفة، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي أنه لا خطاب دون معرفة فيترتب عن ذلك أن اللغة ليست الأداة لإنتاج المعرفة، وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك. إن الخطاب لغة داخل لغة، أو مستوى من مستويات المتعددة، وبذلك نكون قد ميزنا بين اللغة باعتبارها أداة تواصل يومي ومبتذل، وبين الخطاب على أساس إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللغة"[2].

إن الإنسان يحقق تواصله عبر أنظمة أخرى غير اللغة كالحلم والتخيل، ومن أهم مستويات الخطاب المسرحي الخطاب المرافق، فتظهر قيمة الإرشادات وتوجيهات الكاتب التي تساعد المتلقي على فك رموز هذا الخطاب ومعرفة مدلولاته. وإذا رجعنا إلى طبيعة الفعل المسرحي فهو يتطلب تكثيفا للحوار المكتوب الذي من خلاله نتتبع جريان هذا الفعل من خلال وصفه الذي يختزل أثناء العرض، لينصهر ويندمج في نصوص أخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي.

فإلى جانب اللغة الملفوظة نجد الرقص، الضوء، الموسيقى، الزي... وغيرها من العلامات المسرحية الطبيعية وغير الطبيعية، المشمومة، الاصطناعية... والتي تحمل الخطاب المسرحي في صيرورة البنى المشهدية. لذا تحتل الدوال اللغوية جزءا من نسق النص العام فيفقد المكتوب خصوصيته اللسانية.

يقول "رولان بارث" (Roland Barthes: 1915-1980):" يستطيع نص الخطاب أن يكون جملة كما يستطيع أن يكون كتابا، ويقيم نظام لا ينتمي إلى اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه"[3].

فالخطاب هو مجموعة الأشكال والظواهر الكلامية في حاجة أن تدرس من الوجهة الدلالية التعبيرية والدلالية الابلاغية " فهو مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض ممكنا، يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة والموحدة في العرض المسرحي، فهو

---

(1) - Voir: Patrice Pavis, dictionnaire de théâtre, édition sociale, Paris, 1978, P:120

(2)- إدريس بلمليح: نماذج بين الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية الفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2005، ص79.

(3)- رولان بارث: نظرية النص، تر: منذر عياش، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانتماء القومي، عدد 15، بيروت، 1995، ص93.

خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي ودلالي ومرجعي يحمل آثار خطـابات سـابقة أو مـتزامنة معها أو متولدة عنها"[1]، ولكي يحقق الخطاب المسرحي هدفه يتوجب على الفاعل المسرحي الكاتب، الممثل، المخرج أن يأخذ بعين الاعتبار كل العناصر السياقية التي تحيط بالأداء المسرحي، والتي تؤهل المرسل أن يختار الطريقة المناسبة التي يستطيع بها أن يعبر عن هدفه.

وهذا بالاستناد على عدة مقومات أهمها الوقوف على علامات الخطاب المصاحبة، فيلجأ المخاطب إلى استثمار أكثر علامة من خلال مزجها وتنسيقها في الخطاب؛ كتوظيف بعض الإشارات الجسدية والعلامات الأخرى كاللباس، والماكياج والأصوات، والألوان... فهي جمع قنوات التواصل " يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"[2]، فلا مجال للغة الرومنتبيكية الحالمة للتعبير عن زمن ومكان الأحداث، حيث يمكن الاكتفاء بخلفية أو بمناظر تدل على هذا بعيدا عن الوصف ما لم يكن له وظيفة في بنية الخطاب تسوغه وتحتم وجوده .

ثالثا: مناهج تحليل الخطاب

1- خطاب/مقاربة تحليل المحادثة:

تشكلت هذه المقاربة في تحليل الخطاب في نهاية الثمانينيات في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تعتبر اللغة نشاطا اجتماعيا تفاعليا، وجاء معجم (تحليل الخطاب):" أنه ليس من السهل بمكان الحديث عن تحديد مصطلح المحادثة، فهو يستخدم بالمعنى العام ليقصد به التبادلات الكلامية الحقيقية (***Authentique***) في المجتمع، وبمعنى أخص أنماط معينة من الأحداث بغض النظر عن المقاربات والأزمنة التي صدرت عنها"[3]. وهذه المقاربة كانت حصيلة لمجموعة من الأعمال نذكر منها:

أ- **إثنوميثودولوجيا المحادثة اليومية**: يشمل أساس هذه المقاربة الذات الاجتماعية المنشأة للفعل التواصلي للحقيقة الاجتماعية اليومية، عن طريق معارفه وتمثلاته وإستراتيجياته الخطابية لغرض بلوغ غايات محددة، " يتأسس البحث لا على فعل كلامي منعزل بل يشمل سلسلة التفاعلات عن طريق الملكات والقدرات في سبيل تحقيق نشاطات المحادثات التي تجري بين أعضاء المجتمع الواحد ضمن الحياة اليومية، ومن بين روّاد هذه المقاربة شغلوف وساكس اللذان يفترضان أن التنظيم والفعل الاجتماعيين قابلان للتحليل باعتبارهما تنظيمات منظمة ومحددة بأعراف مؤسسات، فالتفاعل هو تمشهد للمتخاطبين"[4]، يتم وفق النمط التالي: بتأثر سلوكات أحدهما في

---

[1]- علي عواد: تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، العدد 01، عمان، الأردن، 1996، ص35.

[2]- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل- أكاديمية فنون المسرح-، مطابع الأهرام تجارية فيليب، مصر، 2006، ص25.

[3]– عمر بلخير: الخطاب وبعض مناهج تليلية، http://www.omarbelkheir.wordpress.com

[4]– عمر بلخير: المرجع نقسه.

الآخر بأسلوب متبادل، وفي إطار هذه العلاقة المنسقة لقطبي المحادثة يضع المتكلم إجراء تفاعليا ضمن اللعبة التخاطبية تحدده أدوار محددة مسبقا وقواعد دقيقة مصدرها الملكة التبليغية.

ب- **إثنوغرافيا التواصل**: تنطلق هذه المقاربة من اعتبار موضوع اللغة ظاهرة ثقافية اجتماعية، تتحكم فيها مجموعة من الوظائف، وأي تحليل ينطلق من هذه المقاربة لابد أن يخضع للمعطيات التالية:

- الإطار التفاعلي والتواصل الذي تندرج فيه الأبعاد الزمنية والمكانية، أي الجو النفسي للمحادثة والمشاركين فيها، إضافة إلى العلاقات الرابطة بينهم.
- الغاية من النشاط الكلامي والقناة التي تسمح بهذه العملية وهي القناة مكتوبة أو منطوقة، مباشرة أو غير مباشرة.
- معايير التفاعل التي تسمح بسير التفاعل، وهي معايير غير لغوية[1].

ج- **التفاعلية الرمزية:** تشمل أعمال "غوفمان" (E. Goffman) التي تتناول بالدراسة المحادثات اليومية التي تخضع للاحترام المتبادل بين المتحادثين، مع الحفاظ على السير الحسن للمحادثة، " إذ ينطلق غوفمان من مبدأين تأسست عليهما مختلف المقامات والوضعيات التي يتم بها المحادثات: أولهما يحق لأي فرد في المجتمع أن يطالب الآخر وذلك من الناحية الأخلاقية معاملته بما يتناسب ومقامه، وهذا عملا بمبدأ المشاركة الذي يتحكم في كل تبادل كلامي ناجح"[2]. من هذا المبدأ يطالب المجتمع من ذلك الفرد أن يتحلى بالمكانة التي طالب بها الآخرين للاعتراف بها، أما ما أضافته "أوركيوني" (C.K. Orecchioni) في مجال تحليل المحادثة فهو إضافتها في التحليل " للمظاهر الأكوستيكية والحركية والإيمائية التي أهملتها المقاربات الآخر"[3].

د- **الحوارية تعدد الاصوات لدى باختين:** إن التفاعل الكلامي محور أي نظرية تناول اللغة كموضوع للدراسة، وتنظر إلى اللغة على أساس وظافها التواصلية، إذ رى باختين " أنّ التعبير ليس فعلا فرديا لكنه نشاط اجتماعي حددته مجموعة من العلاقات الحوارية، إذن فالحوار لا يمكن حصره فيما يجري بين شخصين في المحادثة اليومية، إنه يشمل كل إنتاج كلامي صادر عن الإنسان ويدخل المونولوج ضمن أنواع الحوار بكونه كلاما صادرا من شخص نحو شخص آخر ولو كان غائبا، ويخضع لنفس مكونات الحوار"[4]. وهو الأمر الذي جعل "باختين" يضفي عليه بعدا تفاعليا بنفس درجة الحوار، فهذا البعد التفاعلي للمونولوج أثبتته حوارية النشاط الكلامي.

---

[1]- عمر بلخير: الخطاب وبعض مناهج تحليل الخطاب، http://www.omarbelkheir.wordpress.com
[2]- جورج كارلوس: في الأداء المسرحي، منشورات الآفاق، 1990، ص55..
[3]- عمر بلخير: الخطاب وبعض مناهج تحليل الخطاب، http://www.omarbelkheir.wordpress.com
[4]- جورج كارلوس: المرجع السابق، ص75.

2- المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب:

ظهر هذا التوجه بفرنسا على أيدي مجموعة من اللسانيين والنقّاد والفلاسفة، تفرع عن هذه المدرسة توجهان: التوجه الأول يمثله "دومينيك مانغنو" وهو متأثر بالتيار النفساني، حيث يفكك مكونات اللغة للوصول إلى المعنى، " إذ يولي أهمية للمدونة التي تنم على قيمة تاريخية ثم الحرص على ألا ينصب الاهتمام على الوظيفة الخطابية للوحدات اللغوية، بل ينظر إليها كذلك باعتبارها وحدات لغوية بحتة، ثم إقامة علاقات هامة مع نظريات التلفظ اللسانية والاهتمام بما هو خطابي متعدد، وأخيرا التفكير في الأنماط التي يثبت فيها المتكلم في الخطاب"[1]، يدعى هذا التوجه بـالتوجه التحليلي. " أما التوجه الثاني فهو المقاربة الإدماجية التي تسعى إلى مفصلة الخطاب على شكل شبكة من السلاسل ما بين النصية كالمشاركة في تنظيم الكلام المندرج ضمن مكان محدد"[2].

وما دام الخطاب يطرح مسألة علاقته بالتواصل وبالتلفظ يتعين على كل المقاربات التداولية أن تحيط بأطره المرجعية، مثل الإيحاء الاجتماعي وعلاقته بالسياق الثقافي الذي ينجم عنه انتقال الدلالة من المعنى الحرفي إلى المعنى التواصلي والسياقي، " ولقد تطرق التداوليون إلى الخطاب باعتباره موضوعا خارجيا أو شيئا يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه"[3]. " فالتداولية وتحليل الخطاب يشتركان أساسا في تحليل الحوار ويقتسمان عددا من المفهومات الفلسفية واللغوية كتلك التي توزع بها المعلومات في الجمل أو النصوص، والعناصر الإشارية والمبادئ الحوارية وغيرها"[4]. ومن ثم فالخطاب المسرحي يتألف من الملفوظ وغير الملفوظ، والتداولية " تهتم بدراسة علاقة العلامات بمفسرها"[5]، فلها علاقة بعلم اللغة النفسي وتتمثل هذه العلاقة في الاهتمام بقدرات المشاركين التي لها أثر كبير في أدائهم مثل الانتباه، الذاكرة، ولها علاقة بعلم اللغة الاجتماعي والتي تتمثل في تبيين تأثير العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث.

والهدف المنشود هو الوصول إلى الملتقى وتذوقه لهذا العمل الفني واستخلاص المعنى المراد منه الطرح السياسي، أو اجتماعي، أو ثقافي، أو غير ذلك.

ومن هنا تظهر جليا قيمة العمل المسرحي الذي يتجاوب مع روح العصر ومتغيراته من خلال تشبثه بالحياة، هذه الخاصية التي أكسبته الديمومة والتأثير في المتلقي.

---

(1)– محمد عبد الصمد: الخطاب المسرحي، http://www.alalam.com

(2)- محمد عبد الصمد: المرجع نفسه.

(3)- ينظر: حفناوي بعلي، التداولية البراغماتية الجديدة، خطاب ما بعد الحداثة، مجلة اللغة والأدب، ص67.

(4)- ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2002، ص90.

(5) - Dominique Manguneau: pragmatique pour le discours littéraire, Narhano, Her Paris, 2001, Dunond Paris, 1997 et bordas Paris 1990, pour le 1er édition, P:3

فمفهوم الخطاب يستمد قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الحديث في نقطة تقاطع وتلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل، فمفهوم الخطاب هو أعم من مجرد اعتباره مفهوم إجرائي في تفكيك سنن النصوص ومرجعيتها، بل النظر في أنساق المعرفة النقدية التي وقفت على عتبة العلوم الإنسانية وطابعها التحولي.

المبحث الأول: خطاب الشخصية على مستوى النص المسرحي

ظهرت مع مطلع القرن العشرين دراسات جديدة تتناول الأدب بمفهوم جديد، تحاول عن طريقه إبعاد الأدب عن العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع، علم التاريخ وعلم النفس، حيث تجاوزت هذه الدراسات النقد السياقي الذي ظل معمول به لفترة طويلة، واعتمدت في دراسته على خصائصه الشكلية. لذلك نعت هذا المنهج بالشكلانية، وكانت روسيا موطنها الأول قبل أن تشيع في باقي دول العالم.

ولكي يتميز الشكلانيون بمقاربتهم للأعمال الأدبية؛ استعملوا مصطلح (الأدبية) كمفهوم جديد للنقد، مركزين على كشف العناصر الأدبية التي تجعل الأدب أدبا. فيقول جاكبسون " إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل الأدب أدبا"[1]، كذلك فعل التيار البنيوي جاعلين من الدراسة التزامنية للنص الأدبي مبدأ لهم مبعدين صاحبه، وبيئته التي نشأ فيها.

وهكذا مهد الشكلانيون والبنيويون طريقا جديدا للنقد الأدبي، فتوجهوا إلى دراسة القوانين الداخلية والوظائف التي تحكم نظام البناء النصي، فأهمية هذه الدراسات تكمن في أبحاثهم التي اكتشفوا بها أدوات أخرى تمكن الناقد والدارس معا لإدراك بنية النص الأدبي، خاصة تلك إلي اهتمت بالخطاب وأساليب تحوله. فكانت انطلاقتهم من الأعمال السردية " فاهتموا بمضمون الأفعال السردية دونما الاهتمام بالسرد الذي يكونها، وإنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال"[2]، وسننطلق من البنيويون وكيف انتقلوا من دراسة الحكاية إلى دراسة الخطاب؟

1- الوظيفة عند بروب:

اتخذ الشكلانيين الدروس الخرافة موضوعا لأبحاثهم ركزوا فيها على الحكاية، وبناء وحداتها الداخلية، ويعد "فلاديمير بروب" (Vladimir Proppe) من أبرز أعضاء مدرسة الشكلانيين الروس؛ إذ سار بالتحليل خطوة حاسمة تعد بداية مشجعة لمسار المنهج البنيوي الذي يتعامل مع الأشكال السردية، من خلال نموذج التحليل الشكلي والوظائفي، وقد أحدث كتاب (مرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية) الذي ظهر سنة 1929 تحولا كبيرا في تاريخ التحليل القصصي، وكان هدفه هو " وصف الحكاية حسب أجزاءها التي تتكون منها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالمجموع"[3].

---

(1) - سعيد يقطين: تحليل الخطب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/1، 1998، ص13

(2) – د/الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص4

(3) – Vladimir Proppe, MorPhologic de contre, seuil Paris, 1970, P:28

فاستخلص "بروب" من مائة حكاية شعبية روسية، ما سماه بـ"النموذج الوظائفي"؛ أي البنية الشكلية الوحيدة التي تتفرع منها عدد لا نهائي من الحكايات المختلفة الأشكال والتراكيب، فيقوم بتفكيكها وكشف وظائفها،" لأن المهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[1]. ثم وصف العلاقات التي تربط فيما بينها، ليصل في النهاية إلى وضع المثال الوظائفي، وقد عرّف الوظيفة على أنها " ما تفعله الشخصية من وجهه نظر أهميتها داخل مجرى حدث"[2]، فأبعد "بروب" الشخصيات ومبرراتها النفسانية بوصفها وحدات متغيرة؛ لا تسهم في إنتاج القيمة الوظيفية، بينما الوظائف التي تقوم بها ستبقى ثابتة وهي نفسها في جميع الحكايات.

استطاع "بروب" حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة؛ هذه الوظائف ترتبط معا بشكل منطقي لتؤلف مجالات معنية " هذه المجالات في مجمعها تنطبق على مؤديها إنها مجالات للفعل"[3]، تتفاوت في الأهمية، وليست مجتمعة في حكاية واحدة تحوم حول غاية واحدة هي الإصلاح، الإساءة، التعويض أو الافتقار، من خلال التتابع الفعلي والحتمي لعنصر الصراع الذي يفضي إلى نهاية سعيدة وإيجابية. وقام "بروب" بعد ذلك بتعريف سبعة مجالات للفعل كما يلي:

أ- "الشرير: يرتكب الفعل الشرير

ب- الواهب: يساهم في منح القيم والخير

ج- المساعد: يهرع لمساعدة البطل

د- الأمير (أو المبحوث عنها): وهي التي تشير على البطل أن يقوم بمآثر بطولية فتعده بالزواج .

ه- الراسل: من يرسل البطل في مهمة

و- البطل: يقوم بعدة مغامرات للحصول على الأميرة

ز- البطل المزيف: يحاول تقمص شخصية البطل في أية لحظة تتاح له"[4].

وبعد اختزال العناصر المتكررة؛ يضع سلسلة من المتتاليات تكون البنية الوظيفية العامة للحكايات من حيث خضوعها لقانون واحد، كما أن " الوظائف التي وصفها تتخذ مسارا واحدا لا يتغير بينما كان بإمكانها أن تسلك عدة اتجاهات وتخضع لاحتمالات مختلفة، مثلما لاحظ ذلك بريمون"[5].

---

(1) - ألين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح (12)، ص58

(2) – المرجع نفسه، ص58.

(3) – د/شريف حبيلة: المرجع السابق، ص8.

(4) - ألين أستون وجورج ساقونا: المرجع السابق، ص58.

(5) - د/شريف حبيلة: المرجع السابق، ص10.

في هذا الإطار يطور "بريمون" منهج "بروب" معتمدا على المنطق، حيث يُخضع تطور الحكاية لاتجاهات مختلفة تبعا لاختيارات الشخصيات، وتسلسل الأحداث. فنتيجة الانتصار ليست النتيجة الوحيدة الممكنة؛ إذ أن هناك نتيجة أخرى يقرها منطق السلوك البشري؛ وهي نتيجة الهزيمة والإخفاق، مما جعله يفرع الوظيفة الأساسية في السرد الحكائي إلى أنساق تتكون من الوظائف التالية[1]:

الوضع يفسح مجال
- **تحقق الإمكانية ← نجاح**
- **عدم تحقق الإمكانية ← فشل**

شكلت دراسة "بروب" و"بريمون" قاعدة أساسية في مجال التحليل البنيوي؛ إذ تزايد اهتمام النقاد والدارسين ببنية النص وعناصره المنسجمة، كما وقفوا على نواته ووحداته الوظيفية، ورموزه السيميائية، وشحناته الدلالية المتناسقة والمتكاملة، فتعددت الدراسات وتنوعت اتجاهاتها.

2- العلامة في المنهج السيميائي ودلالتها:

فتحت السيميائية أفاقا للأبحاث العلمية المتنوعة بفضل "دوسوسير"؛ حيث شاعت في الألسنة الأوروبية، ويعدها سوى فرع من علم العلامات، فدراسته البنيوية تتضمن الأبعاد اللغوية " التعاقبية (***Diachronie***)، والترامنية (***Synchronie***) في نفس الوقت. أما السمات البنيوية للغة حدد الفارق بين اللغة (***Langue***) والكلام (***Parole***)؛ وهي ثنائية ظلت محورية للمداخل البنيوية، وتم تبسيطها إلى فهم اللغة بوصفها نظاما أو نسقا (***System***)، والكلام بوصفة تلفظا محسوسا ماديا"[2]. واعتبر اللغة نظاما من العلامات، فكانت أبحاثه هذه متزامنة مع أبحاث الفيلسوف "تشارلز ساندرس بيرس" الرائد في مجال نظم العلامات التي يتواصل الناس بها، ويدركون الأشياء في العالم بواسطتها "فإن تصنيفه لوظائف العلامة هو أهم إرث في مجال سميوطيقا المسرح، والأكثر شيوعا"[3]. وتتكون ثلاثيته للعلامة من "الأيقونة"(***Icon***)، "المؤشر" (***Index***)، و"الرمز" (***Symbol***). وأسهم العلماء المحدثين في بلورة مفهوم الدلالة.

بغرض تحديد دور العلامة وخصوصا دور اللغة في المعرفة، فمنذ عقد الستينات ازدهر اتجاهين أحدهما لغوي يبحث في علاقة النص على مستوى (ما فوق الجملة الواحدة)، فيدرس مظاهر الإحالة النحوية، والبنية الدلالية الكلية للخطاب، ويمارسه اللغويون الأمريكيون في الدرجة الأولى.

---

(1) - د/شريف حبيلة: المرجع السابق، ص10.
(2) - ألين أستون وجورج ساقونا: المرجع السابق، ص16.
(3) – المرجع نفسه، ص17.

والآخر يتمثل في تحليلات المدرسة الفلكورية البنيوية التي ورثت مبادئ "بروب" في دراسة الحكاية الشعبية، وأخذت في إعادة صياغتها وتعديلها كما هو الحال عند "غريماس" و"بريمون" وغيرهما.

ويتجمع هذان الاتجاهان معا في البحث عن البنية الكلية الكامنة تحت النص، وعن مظاهره الخارجية، وإن كان الاتجاه الفلكلوري قد أولى عناية قليلة بالجانب اللغوي، فإن ذلك قد مكنه من العثور على وحدات غير لغوية هي المتعلقة " بالوظائف التي استطاع عن طريقها أن تمسك بالنص"[1].

فانتهى علم الألسنية الحديث منذ عقود إلى فرضية أن الدلالة مثلها مثل اللغة، شكل وليست مادة، لأن اللغة ليست انعكاسا آليا للواقع، مما مهد أمام البنيويون المحدثين اللذين طوروا هذه التصورات والمفاهيم الفكرية بشكل يتماشى وطموحاتهم التحليلية الصورية العميقة.

أما الدراسات السيمائية التي تأسست ردا على الألسنية استهدفت استقراء النظام الدلالي فوقا لوحدة أكبر من الجملة؛ وهي الخطاب الذي نستخلصه في كليته كوحدة كبرى، تتآلف من كلية الأنساق المختلفة القادرة على الوصف والتفسير والتحليل، فهي تصلح " لأن تكون وسيلة فعالة لاستقصاء أنماط متنوعة من عمليات الاتصال والتبليغ؛ إذ أنها أصبحت تمتلك عدة من المفاهيم المجردة تتيح لها استيعاب ما هو مشترك بين كثير من هذه العمليات"[2]. فساعدت منهجية السيمياء على ربط العلاقات بن العناصر، والانتقال بواسطتها من مستوى إلى آخر لإدراك النظام من خلال المستوى التجريدي الذي يعمل على كشف البنيات العميقة التي ينطوي عليها العمل الأدبي، الذي يتأسس بنظام العلامات من منظور لغوي، وكل متكامل قائم بذاته في نظر الدراسات البنيوية، ومفرغ من المحتوى النفسي وخارج عن إطار ذات الكاتب والتاريخ. ويحتوى على وحدات مختلفة تنسجم في مستويات متنوعة.

3- الشخصية في الحقل السميولوجي:

أما إذا رجعنا إلى الشخصيات؛ فهي تبقى وحدات أفعال ثابتة وإن تغيرت أسماءها وصفاتها يقسمها "بارث" إلى فئتين: " وحدات أصلية أو نواة وهي مركز الفعل المحوري الذي تتأسس على كاهله بنية النص. ووحدات ثانوية تكميلية وهي خاصة بالمؤشرات والحوافز غير مرتبطة بتطور الأحداث، وهي عوامل إخبارية، تتفاعل مع النواة ذات الوظائف المختلفة عالقة بين لخطتين للقصة كنقطة وصل بين وحدتين أصليتين"[3].

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة والخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط/1، 1996، ص134.
[2]- عادل فاخور: تيارات في السيمياء، دار الطبعة، بيروت، 1990، ص8.
[3]- د/طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، 2011 ص197.

تتفادى البنائية وصف الشخصيات " وتلجأ إلى استخدام مقولات سميولوجية مثل المرسل، المرسل إليه، المعاون، والمضاد، والمنتفع، والعائق وتحلل مراقبتهم في بنية القصة"[1]، فهي تبحث عن وسائل أخرى لتتبع مسار الحدث والفاعلين والمشاركين فيه.

ويعتبر غريماس أن بروب " بطريقته المزدوجة المتمثلة في تحديد الشخصيات واختزالها إلى سبعة أدوار قد حدد بالفعل العوامل دون أن يضع لها اسم أو مصطلح"[2]، وفي كتابه "الدلالة البنيوية" ينطلق فيه من اعتبار التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي متكاملين. ومن هنا يحلل العالم الصغير القصة الذي يوجد العوالم أو تمارس داخله وظائفها، وباستناده على مفهوم اللسانيات في تصوره للعوامل " وجد أن الوظائف في النحو التقليدي أدوار تمثلها كلمات ،فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل والموضوع هو الذي يتلقى الفعل والجملة تمثل المشهد، وهكذا فإن الأفعال والممثلين يتغيرون بينما لا يتغير المشهد ويحمل على شكل تقابلي: الفاعل مقابل الموضوع، المرسل مقابل المرسل إليه"[3].

لم يستطيع بروب الوصول إلى مصطلح العامل؛ رغم أن الشخوص حددها بدائرة نشاطها المتكونة من مجموعة من الوظائف الموزعة عليها، ما هي عوامل "واكتفى بتسميتها الشخصيات الدرامية"[4]. ونجد جريماس اشتق من بروب مقولته عن الذوات الفاعلة (***Actants***)التي كان لها " أثر مباشر على أساليب التي تقرأ/نرى الشخصية بها منذ تم تطبيقها في الدراسات السيموطيقية للنصوص الدرامية"[5].

4- النموذج العاملي عند غريماس:

استوعب غريماس منهج بروب بعد تعديله بعض المفاهيم الوظيفية للمنهج البنيوي القائم على الوظيفية " المركزية أو النواة يمثلها الشكل الثابت (***Schéma Fixe***)"[6]. كما استفاد من تصورات كلود "ليفي ستراوس" الذي يرى أن بروب قد أضاع المضمون (مضمون الحكاية) في رحلته من الملموس إلى المجرد، ويذهب إلى ما اعتبره بروب عنصرا ثانويا وغير وظيفي سيصبح أساس الحكاية، وأساس تلوينها الثقافي. بمعنى أن " المضمون هو الذي يؤسس خصوصيتها باعتبارها عنصرا يعود إلى ما يميز المجموعة البشرية عن تلك"[7]. مما جعل ستراوس يلاحظ أن مجموعة من الحكايات في الهند أو أمريكا تعتمد أفعالا متشابهة ومختلفة، ولا يمكن استبدال أنواع هذه الحكايات دون أن تخلق تغيرا بالمكون الدلالي الخاص بإحدى هذه الحكايات، لأن حضور هذا العنصر أو غيابه هو

---

(1)- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط/3، 1985، ص426.

(2) – A. J. Greinas: Sémantique structred, Recherched méthode, Larousse, 1966, P:175

(3) - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط/2، 1993، ص174.

(4) – د/ الشريف حبيبة: المرجع السابق، ص12.

(5) - إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص19.

(6)- نبيلة إبراهيم: البنيوية من أين وإلى أين؟، مجلة فصول، القاهرة، م1، ع2، يناير، ص174.

(7) – Levistrauss, Claude: anthropologie structural, 2ème, éd, Plon, Paris,1973, P:95.

الذي يحدد في النهاية البعد القيمي في حكاية معينة. وبهذا يتجاوز ستراوس فكرة الحديث عن العناصر المتحولة إلى الحديث عن مضمون الاستبدال، بمعنى الانتقال من مكون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق.

من خلال هاتين الدراستين تصور آلية منطقية لكشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النص للاستخراج المعنى، لأن جوهر الدلالة وعلاقتها بالخطاب الأدبي علاقة توليدية،فهذه الآلية تعمل على ربط النص بباطنه، من خلال مجموعة من الملفوظات المنسقة حسب وحدات بصيغة لغوية متماسكة مندمجة ضمن الخطاب.

فتحليل القصة حسب غريماس يعنى تحليل مستوياتها المختلفة بما فيها جميع مظاهر الخطاب وأبعاده الدلالية العميقة، حيث " تتم عملية استنباط الدلالة بتفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له التي تكشف بدورها عن حصيلة دلالية بإعادة بناءها وفق جهاز نظري متسق التأليف"[1].

فكانت البنية العاملية مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية؛ تقوم على أساس " النموذج العاملي الذي وضعه غريماس"[2]، الذي يعد تشخيصا غير تزامني واستبدالا لعالم الأفعال. ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن.

فـ"تودروف" (Todorov) يميز بين الحكي للقصة والخطاب؛ " ينظر للقصة على أنها مجموع الأحداث المرتبطة ببعضها البعض، والمتعلقة بشخصيات تتفاعل فيما بينها تُظهر ما يفترض أنها وقعت، والخطاب ما يظهر من خلال وجود روا يروي القصة، وقارئ يتلقاها فهو المظهر اللغوي للحكي، وفي هذا المستوى لا تعطى الأهمية للأحداث بل للصفة التي تعرض بها"[3]، فالأفعال تتابع في شكل تماثلي تربطها علاقات منطقية.

فمضمون الفعل يتغير بينما الملفوظ يبقى ثابتا، ويتشكل النظام العاملي على النحو التالي:

المرسل ⟵ الموضوع ⟶ المرسل إليه

المساعد ⟵ الفاعل ⟶ المعارض[4]

يتأسس الرسم العاملي على ثلاثة أزواج من العوامل هي: المرسل/المرسل إليه، الفاعل/الموضوع، المساعد/المعارض.

ينتج الفعل في البرنامج السردي من خلال تضافر العوامل هذا الفعل يمارسه المرسل على الفاعل لتحقيق عمله، من خلال جملة من العناصر التي تحاول إنجاح أو إفشال البرنامج تبعا للعلاقات التي تتجلى من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص السردي. وميز غريماس

---

(1) - A. J. Greinas:, Ibid, P:249.

(2) – د/الشريف حبيلة: المرجع السابق، ص15.

(3) - تزيفان تودوروف: مقولات الحكي، تر: عبد العزيز شلبي، مجلة الفكر العربي، ع10، 1990، ص104.

(4) - A. J. Greinas:, Ibid, P:249.

" بين الفاعل أي الشخصية الواحدة القائمة بالفعل ومجموعة الفاعلين الذي تربطهم وحدة التصرف الوظائفي"[1]. هذا التميز أهله إلى تميز المهمات والوظائف؛ وظيفة كل من (المساعد والمعارض) في تقديم المساعدة للفاعل الذي يراه غريماس "هو الرئيسي والمميز عن باقي الشخصيات الأخرى"[2].

أما المعارض مهمته الوقوف حائلا دون تحقيق الفاعل موضوعه في إطار وحدة سردية مشكلة من " مهمة تأهيلية المناورة: بين المرسل والمرسل إليه في إطار فعل إقناع (فعل الفعل)"[3]، ويتم في هذه المرحلة التعريف بموضوع المشروع الذي يود القيام به، وإبرام عقد بين المرسل والمرسل إليه في وجود الكفاءة المتمثلة في الرغبة في الفعل والمعرفة به والقدرة على الفعل.

"مهمة أساسية (الإنجاز) يسعى (الفاعل) إلى تحقيق موضوع القيمة منتقلا من حال إلى حال، وفق المنظور ألتلفظي الاتصالي أو الانفصالي"[4].

تبعا لانتقال الفاعل من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال بالموضوع في حالة النجاح أو العكس؛ أي انتقال الفاعل من وضع اتصال إلى وضع انفصال عن الموضوع في حالة إخفاق، وكلا الحالتين النتيجة مزدوجة ومتزامنة حتما.

" مهمة تمجيدية (الجزاء) بعد تقيم الأفعال المنجزة تأتي آخر مرحلة هي مرحلة الجزاء يتعلق الأمر أولا بتحديد المحور الأساسي الذي يترجم ديناميكية الأثر حرفيا محركة، بعزل الفاعل والموضوع عن الفعل وما يجمعهما، سهم البحث، الإرادة الرغبة"[5]، ففيها يتم الجزاء ،بعد تقيم الأفعال التي تم تحقيقها حسب الالتزام الذي أخذه البطل على نفسه.

ينبني تصور غريماس بالوقوف على المحاور الأساسية؛ من خلال السهم الجامع والذي يؤسس لحركية متنقلة بين الفاعل والموضوع الذي يأخذ أشكالا مختلفة كالحب، السلطة، القوة... في ستة فاعلين، وثلاث محاور مجتمعة هي ثلاث معارضات :

أ- محور الإرادة (الرغبة): فاعل/الموضوع العلاقة تتأرجح بين الوصل والفصل.

ب- محور السلطة المساعد/المعارض: يسعى المساعد إلى تحقيق الوصل بين الفاعل والموضوع، أما المعارض فيعمل على تفكيك هذا الوصل.

ج- محور التحويل (أو محور المعرفة): المرسل/المرسل إليه.

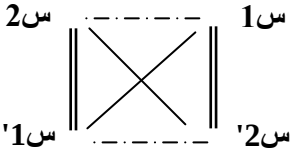
المرسل هو الذي يطلب تحقيق الوصل بين الفاعل والموضوع، أما المرسل إليه فهو الذي من أجله تتحقق الحاجة وهذه العناصر المرسلة قد تكون أيضا مرسل إليه.

---

(1) - سمير مرزقي: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د/س، ص117.
(2) – د/طامر أنوال: المرجع السابق، ص197.
(3) – المرجع نفسه، ص197.
(4) – المرجع نفسه، ص197.
(5) – المرجع نفسه، ص198.

5- المربع السميائي عند غريماس:

لا يحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية أو السميولوجية للنص أو للخطاب بحال من الأحوال إلا إذا اعتمدنا على المربع السميائي، ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه، فلا يمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولا يمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن، فالمربع السيميائي " طريقة في التحليل الدلالي اقترحه غريماس، وأريد منه إظهار التقابلات ونقاط التقاطع في النصوص، وتطور حركة عناصر السرد، وانتقالاتها من زاوية إلى أخرى"[1]، فالمربع السيميائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي.



——— علاقة التناقض

═══ علاقة التضمين

-·-·- علاقة التضاد[2]

" المربع السيميائي هو التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأي مقولة دلالية، وهو يستعمل لتمثيل نسق العلاقات القائمة بين الوحدات الدلالية لتوليد الدلالات، وتتجلى هذه العلاقات في التضادية والتناقض، والتضمن. وهذه العلاقات تحكمها قيم موقعية (***Les Valeurs Positionnelles***)"[3].

اعتمد غريماس على مفهوم الثنائية التي تساهم في تشييد البنية الأولية للدلالة، وحدد هذه الثنائية باعتبارها علاقة بين حدين، كما ميز بين مفهوم الثنائية العلمية الإجرائية والمنهاجية؛ تلك الثنائية التي تقر بوجود تقابل بين علاقتين علاقة التناقض، علاقة التضاد، علاقة حضور غياب؛ التي استلهمها من جاكبسون.

- " فالعلاقات القائمة على التضاد تشكل ما يمسى بالمحور المركب:
- علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى بالمحور المحايد.
- علاقة المتناقضات تسمى بالخطاطة أو الترسيمة(***Schema***).
- علاقة ما تحت التضاد تسمى الموجه (***Deixis***)
- العلاقة الدلالية القائمة بين دلالات التضمن تسمى بعلاقة الموافقة (Conformes)"[4].

---

(1) – محمد رفعت: مقاربة سيميائية للنصوص السردية، www.kitabat.com/ar23744

(2) – فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص الأقوال لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط/1، 2005، ص27.

(3)- منتدى التخاطب في النقد المسرحي: www.t05atub.cm/t5514.topic

(4) – د/جميل حمداوي: الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطاب: www.arabreneve ifo/11614

إن المربع السيميائي في أبعاده المنطقية والدلالية يتكون من ثنائيات التي تشكل قاعدة أساسية لبناء وحدات النص والخطاب والدلالة.

- فالسرد يتكون من لعبة العلاقات: التضاد، التضمن، التناقض.
- ولعبة العمليات: عملية النفي بالنسبة للتضاد، وعملية الانتقاء بالنسبة لشبه التضمن.

ومن ثمة فالمربع السيميائي نظام منطقي ودلالي وتصنيفي يحدد قيم المعنى، وشكل من أشكال النظام التركيبي.

حيث تساهم شبكة العمليات في تحويل قيما ما، ونقلها إلى أخرى وهنا يتأكد " المظهر التركيبي والديناميكي للمربع، وذلك من خلال عمليتي النفي (***Négation***) والانتقاء (***Sélection***)، ومن تم تحيل العمليات على الفعل. في حين تحيل العلاقات على الحالة أو الكينونة، ويعنى كل هذا أن المربع السيميائي يتكون من العلاقات المنطقية والدلالية، كما أنه نموذج لتمثيل كيفية توليد الدلالة لكونه يبين طرائف هندسة المعنى في النص، ويوضح كذلك طرائق تشكل الدلالة سطحا وعمقا"[1]، وبالتالي فالمربع يحقق الانسجام داخل النص أو الخطاب على حد سواء، ويساعد المحلل السيميائي على فهم العلاقات والعمليات، ويسعفه كذلك على استيعاب مختلف الانتقالات من قيمة إلى أخرى، وذلك عبر تعاريج النص أو الخطاب.

6- النموذج العاملي عند آن أبرسفيد:

يعتبر النموذج الفاعلي " في ذاته ليس شكلا وإنما هو نحو وتركيب"[2]، فهو يعمل كما تعمل الجملة في اللغة. إن تطبيقه على النصوص الدرامية يمدنا بمنهج مفيد لتعريف الأجرومية الكامنة لبنية المسرحية، وتطوير سلسلة من النماذج لفاعلين متعددين أو النظر إلى التغيرات الوظيفية التي تحدث للأدوار الفاعلية في إطار مسرحية ما، حيث تقترح جوليا كريستفا نموذجا " للشخصية الدرامية من خلال اعتبار الفاعلون شخصيات لغوية، تدخل في إطار المكون السردي؛ وهي وحدات تركيبية نحوية تتحرك على المستوى السطحي وتتحول إلى دلالة فاعلية مرتقية إلى مستوى العميق"[3]. يمكننا فهم حركة البنية الكامنة من خلال استخدام النموذج العاملي لـ"آن أو برسفيد"، نجدها ركزت على مفهوم البنية السطحية للنص للوصول إلى تحديد البنيات العميقة عن طريق توظيف النموذج، فحسب آن " يمكن أن يكون العامل فكرة مجردة (اسم مدينة، إيروس، حرية...الخ)، أو فعل جماعي (الكورس، جنود...الخ)، أو مجموعة متضافرة من الشخصيات"[4].

---

(1) – د/ جميل حمداوي: الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطاب: www.arabreneve ifo/11614

(2)- آن أبرسفيد: قراءة المسرح، تر: مي تلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي السادس التجريبي، 1994، ص75.

(3) – د/طامر أنوال: المرجع السابق، ص199.

(4) - voir: Anne Ubersfeld: lire le théâtre, 1ère éd, social, Paris, P:49

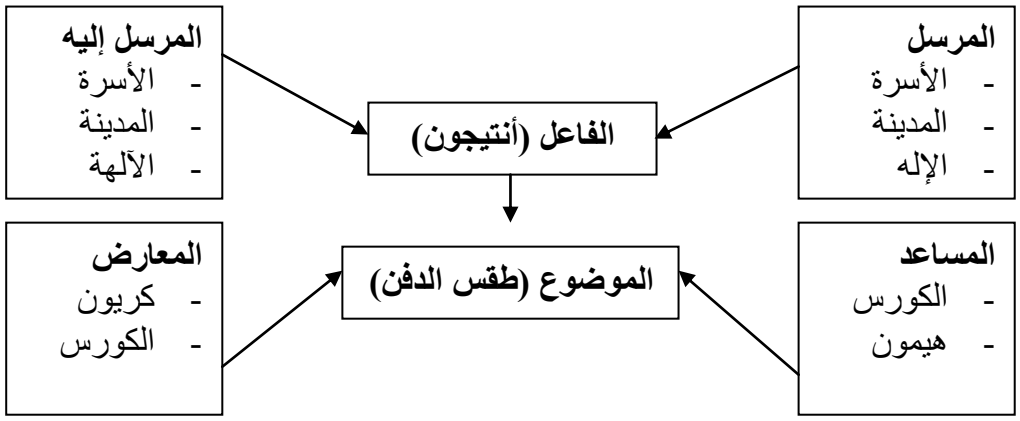
إن الشخصية ماهية إلا فاعل أو مفعول أو ظرف (***Circonstance***) في للأحداث، وليس له معنى في حد ذاته، وإنما له معنى فقط من الناحية الوظيفية. والوظائف ما هي إلا تجريد الأحداث والمواقف، وهي خيط يقودنا للحكاية أو هي البنية الأدبية للحكاية، ويمكن أن تقتصر على فعل أو اسم فعل في الدرجة النحوية؛ يحولهم الخطاب الدرامي إلى شخوص عبر ملامح الشخصية.

هذا النموذج الذي بدأه بروب، وانتهى في تعديله غريماس على نموذج "سوريو"، ثم "آن أبرسفيد" على جريماس يتحدد في ست (06) خانات؛ يعمل شاغلوها كقوى فاعلة في الدراما تكشف عن البنية العميقة للحدث، باعتبار أن الشخصية في صورها المختلفة التي طارحناها آنفا حاملة لفعل ما ومطورة له داخل الحدث الدرامي، وتعديل أوبرسفيد يتجلى في تعديل الثنائي فاعل/الموضوع صانعة من الفاعل الوظيفة التي يحركها الثنائي المرسل/المرسل إليه، أي أن المرسل في هذا المحور هو من أو ما يدفع بالفاعل نحو الهدف/الموضوع لصالح المرسل إليه سواء كان ماديا، أو مجردا.

والتعديل الثاني كان في موضوع الذي يتناوله كل من المساعد والمعارض فيما بينهما، تعمل هذه الثنائية على مساعدة، أو المعارضة الذات الفاعلة أو فعلها.

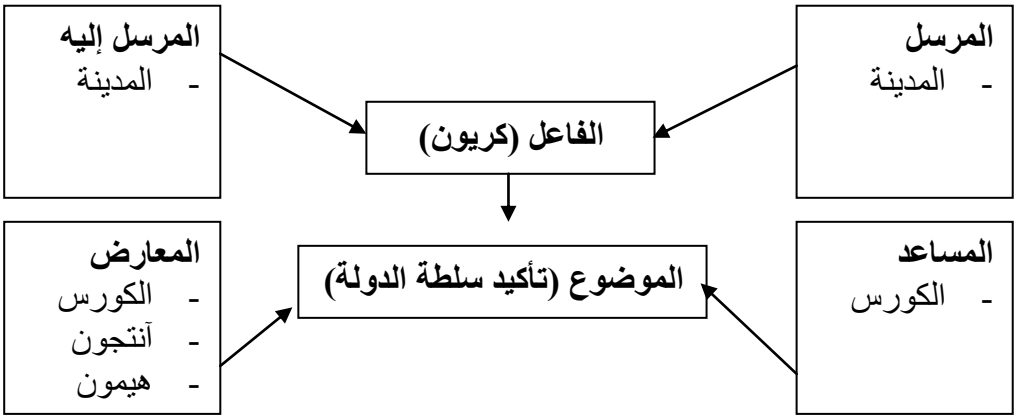
" هذه الثنائية شديدة الحركة حيث يتحول المساعد في بعض المراحل العملية الدرامية إلى معارض بشكل مفاجئ، أو يصبح في ذات الوقت مساعدا أو معارضا في حالة تعدد وظائفه"[1].

- النموذج الفاعلي لـ"أنتجون"[2].



[1] - رضا غالب: الممثل والدور المسرحي - دراسات ومراجع المسرح-، أكاديمية الفنون، 45، ص37.
[2] – المرجع نفسه، ص63.

- **النموذج الفاعلي لـ"كريون"**[1]:



إن منظومة القيم في مسرحية (أنتيجون) لـ"سوفكليس" تنتظم في الصراع ما بين السلطة الدينية والسلطة الدنيوية، فنجد البعض يحتم انتصار القيم الدينية متمثلة في (أنتجون) التي ترى في دفن أخيها تعضيدا لقيم الأسرة، والقيم الدينية التي ترسبت في ضمير الإنسان على مر الزمان. فترى أن إكرام الميت دفنه أيا كان موضعه وموقفه في الحياة، بينما البعض الآخر والذي يمثل السلطة المدنية في شخص "كريون" يرى أن من واجبه لتدعيم سلطته؛ السلطة المدنية وسلطة الدولة، أن يعاقب من يقف موقف المعادي من المدينة، ومن ثم يرفض دفن جثة "إيثوكليس". ومن هنا يتجلى الموقف المأسوي لكل من أنتيجون/كريون لعدم الحصول عن موقف بديل للتوفيق بينهما، باعتبار أن كيان المجتمع لا يمكن أن تقام له قائمة على أحد البعدين، البعد الديني وحده أو الدنيوي وحده. إن خطاب الشخصية. هنا يعلمنا عن السياسة والدين والفلسفة، إنه أداة معرفية بالنسبة للجمهور (المرسل المزدوج)، بل إنه يعبر عن أيديولوجية لذات متخيلة، بل وتمثل جزءا أساسيا للوظيفة المرجعية"[2].

فنجد كتاب الدراما يركزون على خطاب الشخصية ليس من أجل الكشف عن أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية والعقلية فقط، بل أيضا لتكون هذه الشخصيات محددة في فعلها الكلامي بما يتصل بالنص الدرامي ككل، فلا إطناب أو إيجاز مخل بصورة تؤثر سلبا على إيقاع الدراما.

وبما أن الشخصية الدرامية بناء متخيل في إطار لغوي فوظيفتها في النص تتوقف على تصور المؤلف لها، وعلى ظهورها في النص، وعلى تفسير القراء والمشاهدين لها، إن بعدها التداولي هو الذي يبرر اختلاف علاقاتها ومعناها مثلما يحدث لباقي الوحدات وتفسيرها في مجمل العمل، " إن الشخصية تتعقد وتتراكب وتتعقد في الخطاب الدرامي كما لو كانت صورة في معرض مرايا ولكن لا يمكننا أن نقول إنها اختفت، وذلك لأنها وحدة وظيفة (فاعلة) بالنسبة لوحدة الفعل وظيفة، ووحدة تمثيل

[1] - رضا غالب:: المرجع السابق، ص64.

[2]- Anne Ubersfeld: Ibid, P:244-245.

(في الممثل)، ووحدة لغوية كفاعل (مبتدأ) يقال عنه كل أنواع الأخبار والإحالات النصية، ويمكن أن نعرفه على أنه مكان تعبره إحالات ثبوتية، أو أنه عبارة عن اسم يتحول إلى نقطة عبور لكل الخطوط التي تمر بالخطاب"[1].

فنجده يعمل كبطاقة معنوية بيضاء يحوي بطريقة منفصلة ومتصلة، كل الأحداث والصفات والعلاقات التي تحولها في نهاية العمل إلى كائن خيالي يكونه القارئ عن طريق الدلائل التي يمده بها النص، استنادا إلى ثقافة القارئ عن الشخصية الإنسانية.

" وهذا الكائن الشخصية فاعل في حركة الدراما سواء كان الشخصية رئيسية، أو ثانوية، أو نكرة، أو حتى صامته، بحكم وظيفتها المحددة في فعل المسرحية"[2]، فالشخصيات نستدل عليها بتقدم الحوار عن طريق المعلومات التي يستقيها المتلقي من كلماتها وأفعالها، وما يقوله الآخرون عنها أو من خلال خطاب المؤلف الذي يكتبه عنها في مقدمة النص، أو في الإرشادات المسرحية، وليست هذه الرزنامة الوحيدة في تشكل الشخصية الدرامية.

7- تشكل الشخصية الدرامية:

على الرغم من الاختلافات الجوهرية في الأعمال المسرحية على مدى تاريخ المسرح، واختلاف التيارات الفكرية والمدارس المسرحية، إلا أنها تتلاقى في نموذج بناء الشخصية.

يتم بناء الشخصية الدرامية ودراستها عن طريق " رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية (***Sex***)، ونفسيتها ووضعها الاجتماعي وتكوينها الجسمي، وتتابع خطوط تكوين الشخصية، وتنفتح وتكتمل مما تفعله، ومما تقوله، ومما يقوله الآخرون عنها، ومما يفعلونه من أجلها"[3]، فالشخصية لها خصوصية ثقافية اجتماعية، لها إطار مادي وبناء سيكولوجي، ووظيفة أدائية ذات طبيعة أيديولوجية بنيوية تنحصر هذه الكلية للشخصية وفق مبدأين:" حيث يمكننا القول أن بناء الشخصية يأخذ بمبدأين عامين وأساسين مبدأ التقديرية (***Descercinalidad***) ومبدأ الوحدة"[4]، فالشخصية الدرامية تقدم مبدئيا تحت اسم؛ هذا الاسم هو بطاقة دلالية ووظيفية بيضاء، تكتمل هذه البطاقة عن طريق عدة مصادر منها:

أ- الإرشادات المسرحية: يعرفها فيلتروسكي:" أنها نابعة من نظرية مفادها أن المسرحية ما هي إلا المكونات الأدبية المسرح"[5].

---

(1) - كلرمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي، تر: د/خالد سليم مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط/1، 2003 القاهر ، ص416

(2) - رضا غالب المرجع السابق ص49.

(3) - د- ابرايم حماد ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب 1970ص102.

(4) - كارمن بوبيس، المرجع السابق، ص396

(5) – أنظر: إلين أستون وجورج سافونا، المرجع السابق، ص105

وهي الكلام المباشر للمؤلف؛ وهي صوت المؤلف الموجه للمخرج،وإلى الممثلين حاملا التعليمات الضرورية للتمثيل، وتقدم معلومات عن المظهر المادي، والحركات على المسرح والإيماءات، والحركات الجسدية لكل الشخصيات ،كما تشير إلى فضاء وزمان المسرحية، وبشكل خاص للعاملات غير اللفظية المصاحبة للممثل، وتسمح له كذلك بمعرفة أي نوع من الشخوص يجب أن يمثل فيرسم المؤلف الشخصية في صورتها الجسدية وفي صورتها المعنوية كطبعها، طريقة حياتها علاقاتها العائلية والاجتماعية والمهنية، ومشاركتها في مجمل لوحة التمثيل. وفي وظائفها الأدبية كفاعل،مفعول، مساعد، معارض، مرسل، مرسل إليه؛ حيث تسمح للقارئ أن يبنى مشهدا خياليا ويتمكن المشاهد من أن يحيل مرجعيتها إلى خارج النص والإرشادات. كذلك نص إخراج للفنيين الذين ينفذون سنوغرافيا ضرورية للتمثيل.

ونجد الإرشادات المسرحية استخدمت بصفة متنوعة حسب ميول المؤلفين والحقب التاريخية، ففي العصر الحديث لجأ كتاب المسرح غالبا إلى فقرات مطولة من الإرشادات المسرحية، من أجل تجسيد النص في حالة العرض وكل كاتب كانت له غاية من كتابتها بهذا الشكل، " فقد استعمل أداموف (Adamov) الإرشادات المسرحية بكثرة بغية تسهيل البناء الخيالي للقارئ أو الإخراج"[1].

ومسرحيات "صموائيل بيكت" (فصل بلا كلمات 1)، و(فصل بلا كلمات 2)؛ " والتي هي عبارة عن أداء إيمائي قصير، مكتوب للمسرح وللتلفزيون على التوالي يقدم حركات تفصيلية ودقيقة للمؤدى الذي يطلب منه ألا يفعل شيئا إلا أداءها بدقة أكثر ولا أقل"[2].

ونجد فيلتروسكي يلاحظ " أن تلك النصوص مثل سيناريوهات الكوميديا دي لارتي، لا يعتبرها القارئ أعمالا أدبية، وإنما مجرد نصوص أو بيرالية،أو مجرد مواد خام يمكن استخدامها في بناء عمل فني، إنها تصنع فقط من مكونات ثانوية لنوع أدبي ولا تحتوي على المكون الأساسي القادر على القيام بالوظيفة الجمالية"[3].

ب- <u>الحوار</u>: الحوار هو الصيغة الوحيدة والإخبارية للخطاب الدرامي، لأنه هو الطريقة التي يمكن أن يتدخل فيها الشخوص، ويتكلمون بطريقة مباشرة وهو شكل بديل للمونولوج.

يقول فيلتروسكي كذلك:" الإرشادات المسرحية تصنع الإطار لهذا الحوار؛ وهي توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية"[4].

إن دور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية، والمكان، والفعل، والشخصية ما هي إلا فاعل أو مفعول به أو ظرف في الأحداث، وليس له معنى في حد ذاته، وإنما له

---

(1) - كارمن بوبيس نابيس: المرجع السابق، ص255

(2) - إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص109.

(3) - المرجع نفسه، ص109

(4) – أنظر: المرجع نفسه، ص107.

معنى فقط من الناحية الوظيفية فالمهم في المسرح هو الحدث ووقوعه، وهذا ما أكدته نظريات "بروب" حول قيمة وأهمية الوظائف والشخصيات.

والحوار يخلق ويعرف الشخصية في تفردها اللغوي وفي كفاءتها الثقافية، وفي أفعالها سواء كانت صالحة، أم طالحة، وفي وظيفتها عندما تدخل في مشهد مع باقي الشخصيات الأخرى فهي وظيفة محددة كفاعل ومفعول به أو مساعد أو معارض.

ويبنى الحوار في شكله الأكثر شيوعا بنظام الدور؛ أي تتكلم الشخصية الأولى موجهة حديثها نحو الشخصية الثاني،ة فتنصت هذه الأخيرة ثم تحول كلامها نحو الشخصية المتكلمة الأولى. إن الثنائية المتحدث المستمع التفاعلية هي الطريقة الأساسية في الحوار درامي، وهي تؤلف بهذا الشكل على خشية المسرح " إن ما يسمح للحوار أن يخلق جد لا متبادلا ضمن زمن الخطاب ومكانه هو الإشارة (***Deiscis***) وهي الوسيلة تبنى بواسطتها التبادلات بين أنا وأنت... وظروف الإشارة هنا الآن... يستخدمها المتكلم لكي يشير إلى نفسه وإلى الآخرين والسياق الذي يضمهم معا في عملية التواصل"[1]. نتعرف على شخصيات العالم الدرامي في وضعية الآن وهنا؛ من خلال نظام العلامات اللغوي الذي يحيل على فضاء المكان والزمان، ونتعرف على الشخصية من خلال الكلام، فتتجلى لنا المعلومات الإخبارية بطريقة متقطعة على مدى النص المكتوب وبتزامنات في التمثيل.

ويتشكل الكلام من خلال ثلاث مستويات:

- " المستوى الكلامي: التلفظ بعبارة لها معنى
- المستوى غير الكلام: الفعل المؤدى أثناء نطق العبارة مثل التوسل والوعد أو إصدار أمر.
- مستوى الاستجابة للكلام: التأثير على المخاطب من خلال ما يقال: فعل الإقناع مثلا"[2].

من هذه المستويات الثلاثة للكلام يستقبل المتلقي سواء متلقي النص المقروء، أو النص الممثل كثافة من المعلومات التي تحيله على التحقق من السياق الدرامي في أبعاده الدلالية، وتوالي أجزاء الحكاية وتوزيعها في الترسيمة العامة ونظام العلامات " في تزامنها (***Parole/Synchronic***) أو تواليها (***La Langue/Diachronic***)"[3]، والأهم أن خطاب المتكلم مع الشخصية الأخرى في التفاعل الحواري يحدد صفة الشخصية ووظيفتها.

إن الشخصية المُكونة في بطاقتها الدلالية والوظيفية طبقا لمبدئي التوفيق والوحدة، تملأ عن طريق الأخبار والصفات والأفعال؛ فمبدأ الوحدة يقتض بناء شخصية متماسكة، فلا يمكن بناء شخصية

---

(1) - إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص80.

(2) – نفس المرجع، ص81

(3)- هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2006، ص9.

خيرة وشريرة في نفس الوقت، وأن لا يحدث رفض داخلي في بنية الصورة الجسدية والنفسية لها، مع الأخذ في الحساب كل التغيرات الداخلية للشخصية وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى.

تحقق الشخصية الدرامية لنفسها ماهيات متعددة على مر العصور بعد أن أوجدها المؤلف؛ تنبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينها، وبين المتلقي (قارئ، متفرج، ممثل، مخرج...) حسب كل عصر وثقافته وظروفه الاجتماعية، فطبيعتها المرنة والديناميكية تؤهلها للتأقلم مع كل زمان ومكان وأفكاره التي تعمل على تفتيح أفاق الشخصية، وعموما فالشخصية الدرامية تبقى كائنا ورقيا وهميا ينبغي تشكله فوق الخشبة.

8- أنماط الشخصية الدرامية:

تتشكل الشخصية الدرامية في عدة أنماط منها

- القول أو التعليق الضمني الذي يندرج ضمن الجهاز تقويمي، حيث يوظف على هذا المستوى أساليب تقويمية مثل أعرف أنه سافر، أظن أن فلان أخبره.
- وقد تكون الشخصية من التاريخ؛ فمجرد ذكر اسمها يستدعى القارئ/المتلقي ملامحها من مخزونه الثقافي والمعرفي " الأمر الذي يقر ب هذه الشخصية من الشخصيات الكودية التي تستمد خصائصها، بل واسمها من الشخصيات مسرحية معروفة سلفا"[1]، مثل: أوديب، هاملت، فاوست...الخ.
- وتقدم الشخصية نكرة في بعض المسرحيات لا تحمل اسم نستدل " عليها من خلال وظيفتها أو صفة ألصقت بها يحددها الكاتب عن طريق الوصف أو عن طريق حوار الشخصيات الأخرى ، أو من خلال لباسها يستخلصها القارئ أو المتلقي"[2]، فلفهم شخصية "أرلوكان" يجب العودة إلى الجذور الرومانية، وعاداتهم التي تتناول مفهوم الخادم متمثلا بصفته ولباسه.
- وتكون الشخصية جمعية كالكورس في المسرح اليوناني فتعبر عن الشعب أو المدنية، وذلك بتعدد صورها ،كما وجدناها في النموذج العاملي عند (أنتجون) و(كريون).
- وتكون الشخصية نمطا يفتقر إلى ما هو خاص أو فردي وتتمتع بصفات وملامح محددة لا تتغير مهما طرأ على الحدث من تغيرات؛ أي تبقى على مدى الفعل دون تغير أو تحول[3].

9- الشخصية في المنظومة السميولوجية:

(1) - رضا غالب: المرجع السابق، ص49.
(2) – د/طاهر أنوال: المرجع السابق، ص201.
(3) - رضا غالب: المرجع السابق، ص122.

من خلال دراسة النموذج العاملي وخطاب الشخصية؛ يمكننا الولوج إلى السمات الخاصة بالشخصية الدرامية باعتبارها كائن له وجوده الخاص والمتميز بعلاماته عن علامات النص الأخرى. إن الفاعل هو درجة مجردة ويربط بينه وبين الشخصية نفس العلاقة التي تربط الوظيفة بالحدث، أو بالموضع، وهي بالنسبة للشخصية بمثابة الوظيفة بالنسبة للحدث.

" فالشخصية هي مجمل الرموز المتراكمة على الاسم أو على البطاقة الفارغة، وهي وحدة إشارية، وهي أيضا وحدة لغوي في الخطاب، ولا يمكن أن تختلط الشخصية بالممثل الذي يمكن أن يتغير أو يمكن للممثل أن يقوم بأكثر من شخصية والعكس صحيح، فيمكن أن يقوم أكثر من ممثل بتقديم شخصية واحدة في نفس الوقت أو في أوقات متفرقة من الحكاية"[1].

فالشخصية وحدة أساسية في الخطاب والفاعل (***Actant***) وحدة أساسية في نحو العمل.

سمات الشخصية الفاعلة في دراما:

تأخذ الشخصية الفاعلة في الدراما عدة سمات، أما العلامات الخاصة بالتعريف بالشخصية فهي متنوعة كالشكل الفزيقي، طويل، قصر، نحيف، سمين،... المراحل العمرية على اختلافها...، جنس الشخصية.

- السمات السلوكية: متزن، توافق بين الفعل والقول، متهور، منبسط ،غير متزن...
- المبادئ الأخلاقية: شرير، خيّر...
- المكانة الاجتماعية: رئيس، مرؤس،غنى، فقير، والوضع الأسري بكل جوانبه: أب، ابن...
- المكانة اللغوية: ثقافة، الفصاحة، الشعر، النشر...

وإذا أخذنا تفاعل الشخصية مع شخصيات أخرى في القضاء الدرامي نأخذ:

- حركتها في المكان: دخول وخروج
- التعبير الجسدي: الإيماءة والوضع الجسمي
- الصوت: نبرته، إلقاءه، إيقاعه، حجمه، همس، خافت، مرتفع...
- الـزيّ: علامة خاصة بالمهنة أو الطبقة.

من هنا " يمكن استخراج الشخصية ودورها في حركة القوى الفاعلة، فالشخصية المسرحية وحدة سيموطيقية لها شكل ولها وظيفة في العمل، ولها معنى وقيمة تداولية تربطها بالحقائق وبالمفاهيم الموجودة خارج النص"[1]، وعند دراستنا لأي شخصية في مسرحية ما، فإننا نحتاج إلى أن نأخذ في الاعتبار علاقة الشخصية بباقي الشخصيات الأخرى، وعلاقتها بالوظائف والأساليب الدلالية المتعددة.

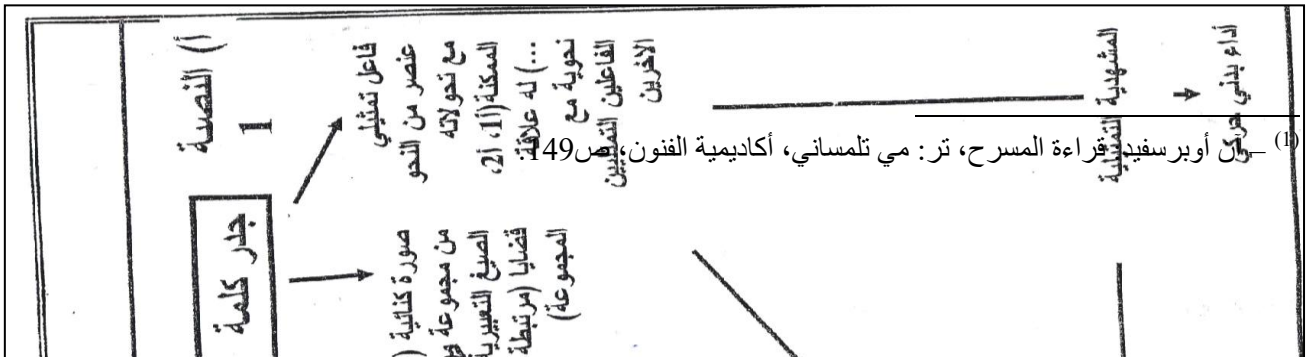
---

[1] - كارمن بوبيس نابيس: المرجع السابق، ص424.

[1] - كارمن بوبيس نابيس: المرجع السابق، ص425.

ولتجسيد الشخصية على خشبة المسرح يجب على المرء أن يبدأ من النص، ويضيف إلى معادلة الشخصية مستويات الأداء الدلالية والوظيفية، وتعطينا "آن أبرسفيد" شبكة الشخصية والوظائف المترابطة والمعقدة الخاصة بها، وعلاقتها بالأدوار الفاعلية (***Actantial***) والتمثيلية (***Actorial***)، وعندما نقوم بدراسة أي شخصية في مسرحية ما فإننا نحتاج إلى الأخذ بعين الاعتبار علاقة الشخصية بباقي الشخصيات الأخرى، وعلاقتها بالوظائف والأساليب الدلالية المتعددة.

شبكة الشخصية[1]:



(1) ـ آن أوبرسفيد، قراءة المسرح، تر: مي تلمساني، أكاديمية الفنون، ص149.

الشخصية كمفردة (*Lesceme*):

- " الفاعل (***Actant***): للشخصية وظيفة أجرومية في البنية الدرامية، وتتأسس صورتها الفاعلية في الاعتبار كذات (***Subject***).

- الكناية (***Metonymy***): تؤدي الشخصية وظيفة كجزء من كل أكبر، أو في علاقتها بشخصية أو بشخصيات أخرى، مثلا: برنا الخادمة ككناية منزل تيسمان في مسرحية هيبدراجابر.
- الاستعارة (***Métaphores***): قد تؤدي الشخصية على مستوى استعاري ومستوى الكناية أيضا.
- المرجع: يمكن قراءة الشخصية كمرجع تاريخي سوسيولوجي استعاري أو كنائي، مثلا: تيسمان هو علامة تشير إلى المجتمع البرجوازي في القرن 15.
- الإيحاء (***Connotation***): إن دلالة الشخصية تضع سلسلة من المستويات الإيحائية مثلا شخصية مستمدة من أسطورة، مثل: أوديب أو فيدرا، يمكن أن تعطى في مستوى إيحائي قد تستغل مستويات الإيحاء في الإخراج أو يتم تأكيدها"[1].

نجد الشخصية أيقونة لها ملامح ونماذج حقيقة وهي دليل شاهد على طبقة اجتماعية، وعلى نموذج نفسي نكتشفها من بطاقتها الدلالية التي يصفها النص الأدبي من خلال المظهر والأحداث، ووصف ذاتها الداخلية، وعن طريق ما تقوله الشخصيات عنها وعن طريق كل ما يقال عنها بشكل مباشر في الحوار أو الإرشادات المسرحية.

وهي دال في شكلها وفي معناها في إطار المصادر التي يندمج فيها.

وهي رمز لأنها مثل باقي الوحدات الأدبية لها مضمون دلالي، ويمكن أن يدخل في وظائف محددة في إطار العلاقات النحوية، وله قيم تداولية تحدد في النص الأدبي أو المسرحي عن طريق القراءة أو التمثيل، وذلك عبر الافتراضات والإطار المرجعي الثقافي التي يتطلبها.

وإذا استعملنا الاتجاه الاشاري كطريقة للتجزئة؛ فسوف يكون لها نفس الأهمية التي للدرجات النحوية، أنا/أنت (هو).

وتكون استعارة وكناية، وهو كل ما يمكن أن تعنيه وحدة سميوطيقية.

فالشخصية وحدة دلالية لأن لها معنى، وتشكل سلسلة مع شخصيات أخرى تقوم بنفس الوظيفة في أعمال أخرى، ولها بعد تداولي يربطها بالمؤلف وبالقراء، وبالأنظمة الثقافية التي تكتسب من خلالها معناها.

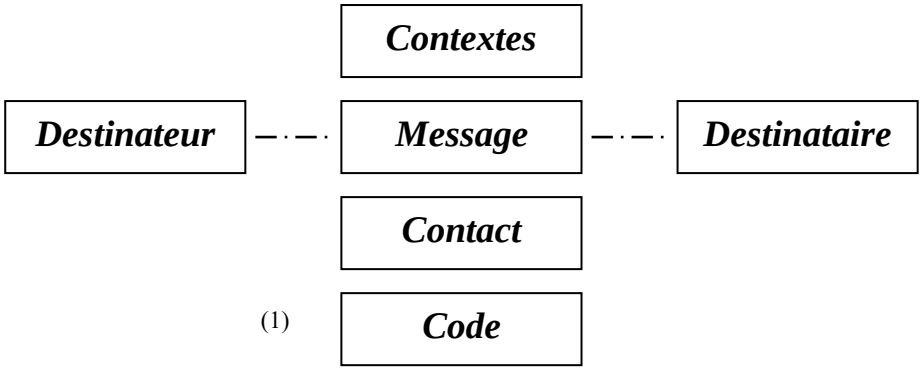
10- آلية التواصل المسرحي:

[1] – أنظر: إلين أستون وجورج سافونا، المرجع السابق، ص:64-65.

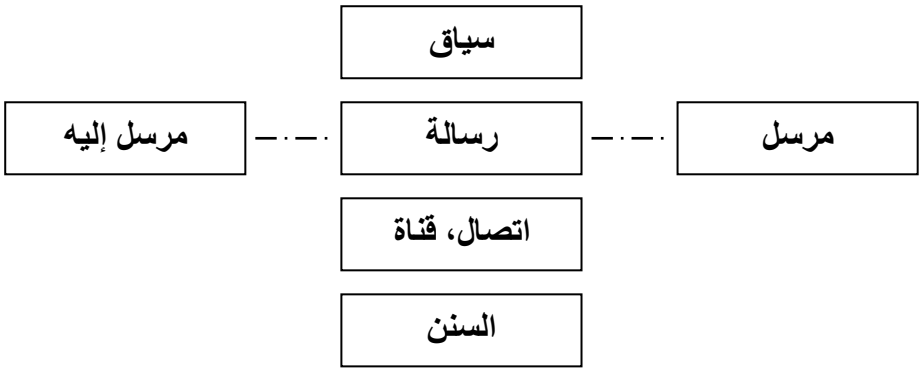
إن الخطاب يتأسس اعتمادا على عملية التلفظ التي تعتبر في حد ذاتها عملية تواصلية ،تستعمل اللغة وسيلة أولية في التعبير، ويرتبط تحقق عملية التواصل أساسا بالعناصر البنائية؛ التي من دون أي أحد منها لا يكون لعملية التواصل أي معنى، ذلك لأنها تحقق في اجتماعها هذه العملية.

فتتحول العلامة أثناء العملية التواصلية إلى كيان سلوكي ذي وجهين يستدعى أحدهما الآخر أثناء العملية التواصلية، والحال أن العلامة تصبح في هذه الحالة عبارة عن نتائج بين طرفي التواصل ويشمل الاتصال تبادلا لفظيا وغير لفظي في الخاصية الفاعلية في الخطاب، فكل من المرسل والمتلقي فاعلا، وكلاهما طرفا في العملية التواصلية ، ومن منطلق أهمية التواصل في الدراسات السميائية أبى رومان جاكسون، إلا أن يضع الخطاطة العامة للتواصل الإنساني في شتى النشاطات المختلفة التي يمارسها البشر فيما بينهم حددها "ياكبسون" في ستة عناصر هي كالتالي:

" *Ces différents facteurs inaliénables de la communication verbales peuvent être schématiquement représentes comme suit* :



(1)



حدد "رومان ياكسون" (R. Jakobson) هذه العناصر فيما يلي:

(1) – R. Jacobson: essais de linguistique générale, 1960 dans Bougnoux, D. Sciences de l'information et de la communication, paris, 1993, P:140.

أ- المرسل وهو الذي يقوم ببث الرسالة نحو متلق معين، ويكون المرسل فرد أو جماعة.

ب- المستقبل وهو الفرد المعين الذي يستقبل الرسالة حيثما يبثها المرسل بحيث توجه قصديا إليه دون غيره.

ج- الرسالة: إنها الملفوظ الذي يحول المعلومات التي قام المرسل ببثها وفيها تصنف المعلومة بحسب نوعها؛ إذ تكون شفوية أو كتابية أو مرئية.

د- السنن يخضع السنن الرسالة إلى الإطار الاتفاقى التواصلي الذي يجمع بين المرسل والمرسل إليه أو المستقبل، حيث إنهما متواطئان مسبقا على إدراكية الرسالة ومفهوميتها .

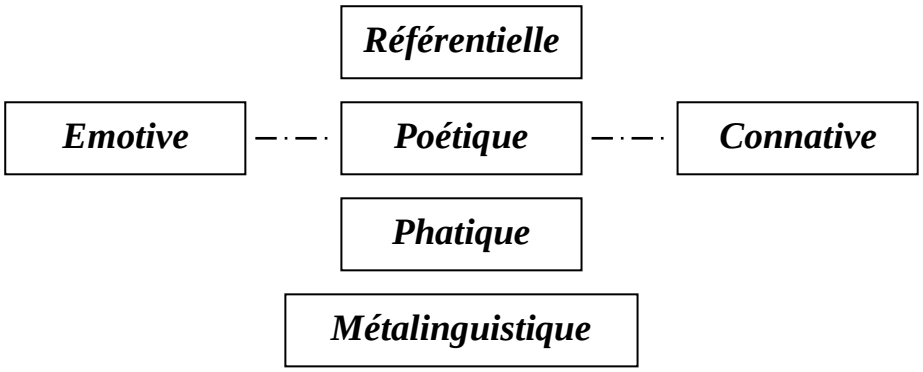
ه- المرجع: يتم الاعتماد على المرجع من قبل المرسل من أجل إعداد الرسالة أما المرسل إليه، فإنه يقوم بالرجوع إليه لفهم مضمون الرسالة، ومن هذا المنطق يكون المرجع هو العالم الذي يخضع معلومات الرسالة في تجليها الحقيقي.

و- القناة: تعتبر القناة الرابط المادي الذي يتكل عليه المرسل والمرسل إليه من أجل إنجاح العملية التواصلية وتأمينها.

11- وظائف الاتصال:

واعتمادا على العناصر التواصلية السابقة ألحق "ياكبسون" ستة (06) وظائف تواصلية أخرى؛ تعمل على إبراز وظيفة كل عنصر من هذه العناصر، حسب الغرض الخطابي الذي أسست عليه العملية التواصلية وهذه الوظائف " مناسبة ليس فقط لعلامات النص، بل أيضا للعرض المسرحي"[1]، نعرضها وفق للخطاطة التي مثلها ياكبسون.

Schéma correspondant de fonctions[2]



[1]- د/طامر أنوال: المرجع السابق، ص187.

[2]- P. Larochette, Ibid, P.144.

أ- الوظيفة المرجعية (***La fonction Référentielle***): أو الإحالية أو السياقية؛ وهي لا تترك أبدا المتفرج ينسى سياق التواصل تتأكد الوظيفة المرجعية في ملفوظ ما، عندما تكون المعلومات التي يدل عليها هذا الملفوظ لا تحمل أي معنى إلا بوجود حالة معطاة تشير إليها، وتكون هذه الأخيرة مدلولا لهذه المعلومة المتلفظة.

" فهذه الوظيفة تمنح المتفرج أو القارئ من نسيان السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للعملية التواصلية كما تجعل هذه الوظيفة المتفرج يعيش واقعا محسوسا"[1].

ب- الوظيفة التعبيرية (***La Fonction Expressive***): أو الانفعالية وترتكز على المرسل بحيث يحاول "الممثل أن يفرضها بكل إمكاناته الجسدية والصوتية على المتلقي ويتم ترتيب عناصرها الركحية في المسرح بشكل درامي بمساهمة كل من المخرج والسنوغرافي"[2]، تعمل هذه الوظيفة على تبين شخصية المرسل وترتكز على ضمان المتكلم وعلى تنبيهه ليكشف عن حالة النفس أو تنغيم مميز، وبما أن المرسل محور هذه الوظيفة فإنه يعتبر ضمير المتكلم الذي هو ارتكازها الخطابي ،لغلبة الطابع الإنشائي على ملفوظا ته، وعليه تمثل هذه الوظيفة في حد ذاتها بيانا مؤكدا لذاتية المرسل، وذلك حين يصدر من خلال ملفوظاته أحكاما، أو يعبر عن أحاسيسه، وتتأكد هذه الوظيفة في النصوص التي تلعب ذاتية المرسل دورا هاما في بلورة الخطاب.

ج- الوظيفة المعجمية ما وراء اللغوية (***La Fonction Métalinguistique***): وهي وظيفة تفسر اللغة أي تتكلم عن اللغة نفسها، تتولد هذه الوظيفة عن السنن. بمعنى أن هذه اللغة تكون هي العامل المشترك بين المرسل والمستقبل أثناء العملية التواصلية، ومهمتها تمكن في إعطاء توضيحات ومعلومات دقيقة عن السند اللغوي واستعامله، فتعدد القنوات في التواصل المسرحي يمكننا " من فهم الرسالة فمتفرج غربي أو عربي مثلا لا يفهم عموما حوارات بكين، ولكن بإمكانه معرفة

(1) - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط/1، 2003، ص45.
(2) - آن أبرسفيد: قراءة المسرح، المرجع السابق، ص44.

السنن التي يسجل تحرك الممثلين أو رمزية ألوان الأقمشة"[1]، فهي بذلك تستند على باقي الإشارات.

د- الوظيفة الشعرية (***La Fonction Poétique***): تهتم بالرسالة المرسلة في حد ذاتها، وتظهر وظيفتها عندما يحاول المرسل جذب المتلقي من خلال بثه للرسالة، أو تحليل مضمون الرسالة أو مفاجأته، أو إظهار المحاسن البديعية والبيانية للملفوظات " حيث إن العمل الشعري كما أراده ياكبسون هو إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي ، أي انعكاس العلامات النصية ،العرضية على تعاقبيةdiachronie العرض في مجملها"[2]، فيمكنها أن تبين العلاقات بين مختلف القنوات الدلالية سواء كانت خاصة بالنص، أو بالعرض.

ه- الوظيفة الافهامية (***La Fonction Conative***): تتجه نحو المرسل إليه، وتفرض عل المستقبل المزدوج أي الممثل (الشخصية)، والجمهور بأن يعي إجابة ذاتية ومؤقتة. " في أن يتخذ قرارا أويجيب إجابة ما حتى وان كانت مؤقتة وذاتية"[3]، فهذه الوظيفة تترجم إرادة التأثير التي أحدثها المرسل في المتلقي، وتعمل على إشراكه في العملية التخاطبية ذات البعد التواصلي .

و- الوظيفة الانتباهية (***La Fonction Phatique***): هي وظيفة إقامة الاتصال؛ تتولد عن القناة،وهي تذكر المتفرج في كل لحظة بشروط التواصل والحرص على إبقاء هذا الأخير بين طرفي الجهاز أثناء عملية التخاطب بينهما، وتعمل كذلك على قطع الاتصال أو ربطه أو إطالته بين المرسل والمتلقي حيث توجد " رسائل تعمل بشكل ضروري على إقامة أو تمديد أو قطع التواصل ومراقبة إذا كانت الدائرة تعمل مثل لفظة ألو (***ALLO***) هل تسمعني لشدة الانتباه المتكلمين والتوكيد على عدم قطع الاتصال (قل لي هل تسمعني)"[4]، فهي تعمل على مراقبة عملية الإبداع، بينما تعمل داخل الحوارات على تأمين الاتصال بين الشخوص .

فخطاب الشخصية المسرحية هو المرتكز الذي وحد الخطابات على خشبة المسرح، محققة خطابها على الخشبة من طرف الممثل عبر الوظائف التي حددها "ياكبسون".

---

(1)- الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، رسالة ماجستير، من إعداد الطالب عزوز بن أعمر، ص57.
(2) - آن أبرسفيد: قراءة المسرح، المرجع السابق، ص45.
(3) – المرجع نفسه، ص44.
(4) - الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، المرجع السابق، ص57.

المبحث الثاني: خطاب الشخصية على مستوى العرض المسرحي

1- ثالوث الإبداع الفني المسرحي:

تعد الكتابة الحقيقة للمسرح تلك التي تتنامى في فضاء الخشبة، وتحت ظروف ممارسة الخطاب، وكيفية تكوين رسالته وتمظهرها حتى لحظة اتصالها بالمتلقي، وهذه الكتابة ما هي إلا الخلاصة الجمالية للعمل الفني المسرحي الذي يتجدد معناه مع كل عرض، يتحقق تذوق هذا العمل بعد جهد كل من المؤلف، المخرج والجمهور الذين يمثلون ثالوث الإبداع الفني، فيحدد ألفريد فرج " أن لعبة المسرح تشترك فيها ثلاثة عناصر يمثل كل منها ضلعا من أضلاع مثلث يقوم عليه الفن المسرحي هم المؤلف والعرض الذي يحققه المخرج والجمهور"[1]، ومن خلاله هذه العناصر تتبلور الشخصية وخطابها "لأن حرفة الكاتب تتسع لتشمل المعرفة بالبيئة التي تسكنها الشخصيات، وتفاعل الشخصيات الجسماني في إطار هذا الفضاء"[2]، وإذا سلمنا بأن الكودات اللغوية المكتوبة أو المنطوقة قد تظل ثابتة، لكن معانيها تتعرض إلى التحول أو التبدل من حقبة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر، بحيث تحقق الغنى الدلالي وجمال التنوع وحسن الاستعارة، فإن المعنى العام يشهد هو الآخر هذا الاختلاف، وهذا التنوع من منطلق كونه ركاما من الكودات اللغوية والسمعية والبصرية، والتي تتمظهر في شكل حوار وإرشادات مسرحية، ومن هذا المنطلق تصبح طرائق تحول النص الدرامي متعددة ومتنوعة.

يتبلور خطاب الشخصية في العرض ويتبدل مع كل عرض بمعية الإرشادات المسرحية، لأن " إيزكاروف يوافق أن العرض يهدم فكرة النص باعتباره مستودعا لمعان ثابتة، لأنه يعتبر الإرشادات المسرحية أفعال كلام ممكنة أي ما وراء خطاب غير لفظي عندما تترجم إلى ميزا نيس، يؤدي وظيفة تمكين الخطاب اللفظي (الحوار) **من** الكلام"[3].

والمهمة الأساسية والهدف الأسمى للمخرج هو السعي إلى التكامل والشمولية، إلى إضفاء الانسجام والتناسق على كافة أجزاء العرض، وذلك باستخدام كل المكونات الظاهرة وغير الظاهرة على للعرض المسرحي فوق الخشبة. تقول أبر سفيد " أن المخرجين اللذين يعرفون أجرومية التراجيديا البنيوية يمكنهم أن يتخذوا قرارات تخص العناصر البنيوية التي يبرزونها في عرض ما"[3]. وبهذا التوجه يبلغ عمق وتألق جميع الشخصيات فالمخرج بالنسبة للممثلين كقائد أركسترا الذي يضبط طبقات صوتهم، ودرجات انفعالاتهم وخطواتهم مقتربين أومبتعدين، حيث يعبرون جماعة عن النص

---

[1]- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص98.
[2]- إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص174.
[3] – المرجع نفسه، ص174.
[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص142.

المسرحي. لكن هذا المسعى ليس بالسهولة التي نتصورها؛ فهي طريقة صعبة ومعقدة تسترعي كشف النص المسرحي المأخوذ للإخراج وتبيان غناه الفكري والعاطفي العميقين، ومنح الحياة للشخصيات التي ابتدعتها موهبة الكاتب بالكشف عن رموزها وإيحاءاتها وتضمينها، رموزا إشارية مادية جديدة، فالمخرج "مسؤول عن إبلاغ المتفرج هذا الفهم والتفسير مستخدما في ذلك إمكاناته من ممثلين وديكور وحركة وصوت وإضاءة، إنه هو الذي يعد ويرتب جميع العناصر المادية للمسرحية على نسق يحقق فهمه وتفسيره للنص وجهده هذا مصدره فكري وأدواته مادية"[1].

ذلك أن خطة المخرج تبرز على أساس المسرحية المكتوبة ومستواها الفكري والفني والعاطفي، مع إضافة لمسته الجمالية، لأنه يتحكم في الشكل المسرحي مقابل الشكل الدرامي ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في تناول يده، مثل: الإضاءة المناظر، الإكسسوار، ثم " يترجمها إلى لغة المسرح الصرف، وهي لغة أداتها أشياء ملموسة وحركة محسوبة ودرجة في الإضاءة وإيقاع في الحركة"[2]، وهكذا في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص.

وخير مثال على ذلك "أرتونان أرتو" الذي يعتمد في مسرحه للتعبير عن خلجات الروح بتركيبة متداخلة من حركات الجسد، وصراخه، وتأوهاته وصمته، وسكونه حيث " يفضي تداخل الحركات والصور إلى خلق لغة مادية حقه أساسها الإشارات لا الكلمات، وذلك بالصدام بين الأشياء ولحظات الصمت والصراخات والايقاعات"[3]، ليصبح بذلك العمل الدرامي تركيبا لغويا سمعيا مرئيا يسعى إلى ابتداع نظام دلالي وبدائل إشارية، وإيمائية تحقق عملية التواصل التي أساسها الشخصية، التي تدلي بخطابها للجمهور الذي يشارك في إنتاج المعنى.

ومما سبق نستخلص أن الشخصية وحدة أساسية في الخطاب والفاعل وحدة أساسية في نحو العمل والممثل وحدة تتمثل أساسية، فما هو عمل الممثل على خشبة المسرح؟

" إن عمل الممثل هو أن يوهمك بأن ما يجرى أمامك حقيقي، وعمل المتفرج هو أن يوهم نفسه بأن مما يجرى أمامه حقيقي، وكلا العملين لذيذ وممتع، ويصبح أمتع وألذ كلما كان الإيهام حبوكا"[4]، يتحقق هذا الإيهام وهذا الخطاب، وهذه اللذة من خلال الممثل لأن وظيفته هي تمثيل الشخصية والمعلومات الخاصة بالمظهر والسلوك، من خلال تفاعل الشخصية في النص ضمنا أو صراحة فمن تكون هذه الشخصية؟

---

[1] - جمعة أحمد قاجة: المرجع السابق، ص182.
[2] – المرجع نفسه، ص182.
[3] - كارمن بوبيس نلبيس: المرجع السابق، ص424.
[4] - ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة لمصرية العامة للكتاب القاهرة، 1966، ص:9-10.

2- مفهوم الشخصية:

إن مفهم الشخصية حظي كثيرا باهتمامات العلوم الإنسانية إلى الحد الذي يمكننا من القول؛ بأن هدف العلوم الإنسانية في نهاية المطاف هو دراسة الشخصية.

وأبسط تعريف للشخصية: هي جميع الصفات النفسية والعقلية والسلوكيات والأفكار والمعتقدات والدوافع، ومن هنا فالمعنى لا يمكن تحديده بشكل دقيق، أما " في الحقل المعجمي الفرنسي فإنه يلاحظ أن المعنى الإيتمولوجي للكلمة يرتبط بكلمة (***Persona***) اللآتينية التي تعنى القناع الذي يصنعه الممثل على وجهه حتى يتقمص الدور المسند إليه، وهذه بدورها مركبة من لفظتين بير سوناري (***Per/Sonar***)؛ ومعناها عبر أو عن طريق الصوت واللفظة بكاملها، يعود استخدامها إلى العصور القديمة، وهي القناع الذي يصنعه الممثل الإغريقي"[1]، حيث يضع القناع على وجه لغرض أداء الدور الذي يقوم به الممثل، ويظهر الصفات الواضحة والمعبرة في شخصية الفرد أو البطل الذي يقوم بتمثيل دوره على المسرح. ويتحدد مفهوم الشخصية في العلوم الإنسانية انطلاقا من ثلاث منظومات:

أ- " منظومة الشخص: ويقصد بها السمات المميزة للإنسان كعضوية بيولوجية وككينونة مسؤولة أخلاقيا وقانونيا واجتماعيا.

ب- المنظومة السيكولوجية : ويقصد بها النظر إلى الإنسان كحياة نفسية تنمو، وتتغير بناءا على معطيات ذاتية وموضوعية وما يترتب عن تراكم تجارب وخبرات.

ج- تنعكس على سلوكيات الإنسان وحياته الفردية.

د- المنظومة السوسيو ثقافية: ويقصد بها النظر إلى الفرد في تفاعله مع محيطه الاجتماعي، المؤسسات والآليات والأنظمة الاجتماعية"[2].

والشخصية الدرامية في عمومها حاملة لمجموعة من الرغبات والتوجهات التي تود تحقيقها، وهذا لا يتأتى إلا بمجموعة من الأفعال الإرادية تتواجد في مجموعة من سلوكيات في صورة أخبار قولية أو أفعال مادية أو عقلية، تتفاعل سلبا أو إيجابا مع أفعال وشخصيات أخرى، الأمر الذي يجعل من الشخصية حاملة لدور وظيفي في الدراما يتجلى في القيام بمجموعة مترابطة من المحدثات لتحقيق رغبتها المبتغاة في الخطاب المسرحي.

3- فما هو دور هذه الشخصية في العرض المسرحي وما هي مادة تشكلها؟:

إن للحدس دورا محوريا في عملية إدراكنا لعالم العرض المسرحي، وتتشكل العلامات بمختلف أنماطها سواء كانت لغوية، أو لفظية، أو سمعية، أو صامته، أو متحركة، أو ساكنة وغيرها

(1) – د/مأمون صالح: الشخصية، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط/1، 2011، ص7.
(2) – المرجع نفسه، ص10.

اللبنة الأساسية للوصول إلى المعنى، وتسهم جميعها بوصفها مفردات للصور الصوتية، والمرئية على الخشبة في خلق التعبير والمعنى الممتع والمقنع. فالمؤثر الذي يتجسد في صورة الممثل (الشخصية)؛ باعتباره حامل للعلامات وناقل الخطاب في صورة جمالية لإمتاع المتلقي.

ويقول "أجين فيرون" على إثرها " إن تأثير شخصية الإنسان في عمله هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله"[1]، فمن هنا تكمن لذة المتلقي في معايشته لذاته لهذا العرض وبطريقة مباشرة، من خلال إدراكه الحسي الذي تشتغل فيه كل طاقاته السمعية والبصرية وحتى الشمية في بعض الحالات، ولعل أبرز هذه الخصائص كونها لذة غير أحادية، يعيشها المتفرج بمعية بقية المتفرجين؛ أي أنها تتحول من خلال علاماتها (التصفيق، الضحك) إلى عدوى تنتشر بسرعة " فالمتفرج يرسل علامات لذة جد خفيفة إلى جانب الضحك الصاخب، والدموع الأكثر سرية التي تعد عدواها ضرورية للذة كل واحد، فإننا لا نذهب وحدين إلى المسرح، وإذا كنا وحدين نكون أقل سعادة"[2].

وعندما تعرض المسرحية يتحول النص الدرامي " إلى كلمات منطوقة وأصوات وحركات نجد أنفسنا أمام نص ثالث إذا جاز القول، تتسع أحيانا المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير"[3].

والعرض المسرحي في حد ذاته ما هو إلا حدث اتصالي تام يستوعب كل عناصر العرض والإخراج، وتتفاعل فيه مستويات الخطاب؛ منها: التعبيري، الأدائي، الصوتي، الحركي، والتشكيلي مع جمهور مشارك بالحضور في عملية اتصال وجداني وإدراكي في إطار مبادئ ثلاث هي:" القصد، التنظيم، الانجاز بمعنى قصدية الإرسال الإبداعي المتوافق مع قصدية الاستقبال المنصت المشاهد في آن واحد مع انتظام تتابع عرض الرسالة الإبداعية أداء واستقبالا"[4]، والشيء الذي يميز المسرح عن غيره من وسائل الاتصال الأخرى في عرضه لموضوع الإنساني بواسطة تواصل إنساني، وترى " مارجوري بلوتون أن المسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وأنها مسرحية ذات ثلاث أبعاد أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا"[5]. لهذا تعمل كل عناصر العرض لخدمة الممثل ليؤدي خطابة وفق السياق الدرامي الذي حدده المخرج من أجل توصيل رسالته للمتلقي، " فمادة التشكيل لدى

---

(1) - أفداء حسين أبودبسة، خلود بدر غيث، محمد علي العمادي: فلسفة الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، الأردن، ط/1، 2010، ص154.

(2) - الشيخ كامل محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ص182.

(3) - هاني أبو الحسن سلام: سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط/1، 2006، ص17.

(4) – أ.د/ أبو الحسن سلام،جمالية الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1،2001، ص243

(5) - محمد يوسف نصار، قاسم محمد كوفجي: تذوق الفنون الدرامية، عالم الكتب الحديث، أربد، ط/1، 2005، ص25.

الممثل تتكون من الكلمة (نص الدور)، الصوت البشري، الحركة الجسمية، الخيال،الفهم، الشعور أي الخبرة التعبيرية"[1].

ويشكل كل عنصر علامة في إطار العرض المسرحي،تعمل مجتمعة في شخص الممثل؛ لتشكيل المعنى العام " فالفن عموما والأدب على نحو خاص هو تشكيل قبل أن يكون جمالا"[2].

بعدما رأينا أن دور الشخصية في العرض هي ناقلة للخطاب المسرحي بكل مستوياته، وتعمل عناصر العرض لخدمته وفق السياق المقترح من قبل المخرج لخلق صورة جمالية تحقق لذة لدى المتفرج نمر إلى:

مادة تشكيل الشخصية على المسرح:

الممثل فنان معبر ومبدع، مادته الكلمة في حوار الشخصية المكتوب أو المعد، وصوته وجسمه وخبرته وفهمه ومشاعره، وتشكيله قائم على نسج هذه المادة لتكون مادة الشخصية التي يجسدها بالمعايشة الكاملة، ثم بالتجسيد أو بالتشخيص بما يتواءم مع زملائه المعا يشين للشخصيات الأخرى في الحدث نفسه الذي يجمعهم. وتكون قدرته على التعبير أو اجتياز الشخصية التي يؤديها لحدود الإقناع بما تقول، وبما تفعل مع الإمتاع نابعة من حساسيته في انتقاء طريقة التعامل مع الكلمة المكتوبة للدور الذي يؤديه، باعتباره شخصية بشرية لها إرادة وقدرة ومشاعر " حتى يستطيع أن يضلع للدور إلى جانب تهيئه له، مع أهمية أن يكون في مقابل ذلك أمام الجمهور المتهيئ للاستقبال"[3].

بمعنى توحد التهيؤ لدى الممثل كمؤد لدور ما انتقاه أو انتقي له، وأرتضى كل منهما الممثل والدور أن يذوب كل منهما في الآخر مع جمهور المشاهد المتلقي، هذا ما يجعل الممثل يطوع إمكاناته الجسمية والصوتية لتقمص دوره وفق نمط الشخصية المختار، وما من "ممثل يستطيع الظهور على خشبة المسرح دون أن يكون متنكرا باللباس ومغيرا سحنته، وحتى لو كان الأمر يتعلق بمسرحية ذات موضوع عصري، فإن الممثل لا يمثل بملابسه التي يرتديها في المدينة حتى لو كانت هذه الملابس تلائم دوره مبدئيا. إنه يرتدي ملابس مصنوعة وفقا لتعليمات المزخرف"[4]، ويرتكز الممثل في أداته لهذه الشخصية على ثلاث فنون:

- "فن الإلقاء: وهو فن سمعي (تشكيل زمني جمالي ويتخذ وسيلة للتأثير القولي في السامعين).
- فن الإشارة والإيماءة: (هو تعبير عن حركة داخلية نفسية ملحة، أو مساعدة للتعبير الصوتي ومؤكدة للتعبير الحركي.

---

(1)- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص317.

(2) - صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر: ديوان عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969، ص563.

(3) – د/أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص317.

(4) - فليب فانتيم: تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/1، 1985، ص29.

- فن الحركة: وهو فن التمثيل المكاني، تعبر عن معنى وإحساس بشكل مباشر وهي تعبير عن الظاهر من الدوافع، وهي وسيلة فحسب"[1].

فن التمثيل فن مرسل بشخصية الدور الذي يجسده الممثل أو يعرضه، فالإلقاء يتعلق بالممثل كممثل للنص، أما الحركات وتعبيرات الوجه تمثل جميع أنواع الانفعالات التي ينقلها الممثل إلى المشاهدين " فإن نوعية الصوت ومسلكه، والفروق الدقيقة في الأداء،وإيقاع اللقط (اللقطات) والنبرات الخاصة بالانفعال، والخوف والحنو والتأثير هي الأمور الجوهرية في التمثيل، وغني عن القول أن الحركات والهيئة يجب أن تتلاءم مع فروق الأداء،مع الاسترخاء أو التشدد"[2]. فالتمثيل يجب أن يرتكز على التأثيرات الدقيقة؛ الخاصة بالهيئة والحركة وألعاب السحنة.

4- الممثل والدور المسرحي:

الخطاب المسرحي هو نتيجة لتفاعل وجدليات الأدوار المسرحية المتعددة، ومن الوحدات البنائية التي تصنع الدور المسرحي، الشخصية الدرامية والممثل يتفاعلان معا لتجسيد المسرحية **(الدور)** من خلال التطور التاريخي لكل منهما.

إن هدف الممثل أن يحقق النجاح في تمثيل دور معين بواسطة التمارين التي يطور بها معيناته الجسمية والبيولوجية، ويعتمد على قدراته الإبداعية على تخليق الدور المسرحي في صورة جمالية متناسقة قلبا وقالبا بالاستناد على ركائز فن الممثل، وقد يساعده مدرب تكون وظيفته تقديم المساندة الاجتماعية إضافة إلى العديد من العناصر الخارجة عن معيناته الجسمية لتصنع الدور مثل الملابس، الإكسسوار، الديكور، الإضاءة، الموسيقي، والمؤثر الصوتي.

والسلوك هو لغة الدراما؛ وعندما عرف "أرسطو" الدراما في كتابه (فن الشعر) " نص على أن الأصل فيها هو الحدث وليست القصة، وحتى كلمة دراما نفسها اشتقت من الكلمة دراميون باليونانية، ومعناها عمل الشيء ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما"[3]. فالحدث وطبيعته هو المدخل الأول لدراسة هذا الشكل الفني، حيث يقول الناقد إلود:" الحبكة هي الشخصية تقوم بفعل، وهنا لا ينفع الفصل بينهما لترجيح الأفضلية فالشخصية هي المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكيات"[4]، فمحاولة اصطناع شخصية شخص آخر يعتبر مثالا لنوع خاص من السلوك الإنساني، يعرفه "رتشارد شيشنر"(Richard Chechner):" بأنه السلوك المستعاد، وهو يضع تحت هذا التعريف مجموعة الأشياء المنفصلة بطريقة واعية من الشخص الذي يفلعها مثل المسرح وأنواع الأدوار الأخرى التي تلعب]...[، فمفهوم ششنر عن سلوك المعاد يشير إلى

(1) – د/أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص335.
(2) - فليب فانتيم: المرجع السابق، ص34.
(3) - محمد يوسف نصار، قاسم كوفجي: المرجع السابق، ص3.
(4) – د/إبراهيم حماد: طبيعة الدراما، دار المعارف، كتابك 26، ص22.

صفة في الأداء، لا تشتمل على استعراض المهارات ولكنها تعتمد بدلا من ذلك على مسافة تباعد بين النفس والسلوك وهي مسافة تماثل تلك التي بين الممثل والدور الذي يلعبه على المسرح]...[فإنه على المسرح يعتبر مؤدي]"[1].

أما "أرفنج جوفما" ((Evring Goffman) يعرف الأداء بأنه:" كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة تتميز بوجود هذا الفرد أمام مجموعة من المشاهدين، وأنه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"[2]. ولكي تحقق الشخصية المسرحية خطابها بشكل جيد؛ يجب أن تراعي عدة جوانب أهمها الإحساس والعقل، فهما سمتان متلازمتان لأداء الشخصية أداء جيدا.

فالإحساس لازم للممثل لأنه وسيلته لصدق التعبير، والفهم الذي مصدره العقل هو أساس كشف جوانب الشخصية وأبعادها، وبدون الفهم لا يستطيع الممثل أن يعبر بصورة صحيحة عن عواطف وانفعالات وأحاسيس الشخصية. وهذا ما أكده "جوردن كريج"، حيث يقول:" إن الممثل الكامل هو الذي يوازي بين الأحاسيس والعقل"[3].

وعموما فإن طبيعة التوجه الإخراجي مع الخطاب المسرحي الذي يريد المخرج تحقيقه، من خلال جماليات تلقي محددة يحدد المنهج الذي يطرحه على ممثليه لتحقيق الأداء الملائم لعرضه.

" فالممثل والدور يتناسبان من الناحية الإنسانية بواسطة خطوط متصلة، فإذا توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة لذا يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل غير منقطع"[4].

يعمل الممثل على تجسيد دوره للشخصية بصورة حية عندما يتمتع بمجموعة من القدرات تؤهله إلى هذا الدور، وتتبلور قدرته على القراءة والتحليل لمعرفة عالم الشخصية الدرامي الذي رسمه المؤلف؛ من حيث الظرف التاريخي للشخصية في بيئتها وعصرها، وكيف تقيم علاقتها مع الشخصيات الأخرى ومعرفه سيرتها الذاتية وعلى الممثل بعد قراءته للخطاب الدرامي الذي يحمله المؤلف في ثنايا نصه:

- أن يستنتج النوايا التي سوف يفضي بها على الخشبة، والتي لا تخرج عن النص وإن كانت من المسكوت عنها، وعليه أن يملأ الفراغات في التاريخ الشخصية وتجاربها.
- وعلى الممثل أن يعرف كيف يطرح تفسيرا في أدائه للشخصية فيجعل لها وشائج ترتبط بالواقع الآني لشخصيات لها علاقة بالمتلقي.

---

(1) – ينظر: مارفن كارلسون، فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمته، هلا للنشر والتوزيع، ط/1، 2000، ص10.
(2) – المرجع نفسه، ص63.
(3) - رضا غالب: المرجع السابق، ص119.
(4)- قسطنطين سنسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، مجمد مرسي، مراجعة دريني خشبة، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د/س، ص30.

- وعليه أن يعي أنه داخل معزوفة من التمثيل لا يعزفها وحده، فهو أحد أفرادها حتى لو كان بطلها أو محورها.
- وأن يضع في اعتباره أن الشخصية التي يجسدها في دوره التمثيلي كائن له حالات متغيرة تتمثل في عواطفه وأحاسيسه.

فمن خلال هذه الإجراءات يتمكن الممثل من عرض دور الشخصية والموقف عرضا يؤدي إلى إصابة المشاهدة بالدهشة، من خلال عنصرين.

أ- استمتاع الممثل بما يصنع أو يؤدي ومن تم صدقه واقتناعه.

ب- استمتاع المشاهد بما يشاهد ويسمع ومن تم اقتناعه بصدق الأداء، ولهذا وجب على المخرج ضبط إيقاع الممثل مع إيقاع المشاهد.

5- الاتصال في المسرح:

لا يتحقق الاتصال في المسرح إلا حالة تلقى الرسالة شكلا ومحتوى، إدراكا وتفسيرا بتفاعل الحاضرين بين الإرسال والتلقي " وأي محاولة للتمييز بين الشخصية (***Character***) أي السيكولوجية المبنية ووظائف الشخصية (البنيوية والإيديولوجية والمسرحية، وهكذا) في الدراما لابد أن تأخذ الممثل في اعتبارها. إن الممثل في السياق المسرحي يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره إلى المتفرج، ويمكننا أن نؤكد على أن أسلوب الأداء والعلاقات بين خشبة المسرح والمتفرج تتم بخصوصية تاريخية وثقافية"[1]. إن الشخصية باعتبارها تقدم إلى المتفرج عن طريق الممثل الذي يلعب دوره تتضمن ثلاث مستويات من الأداء تبعا للوظائف التالية:

- "كبناء سيكولوجي.
- كرمز موضوعي (***Thematic***) أو مفتاح أيديولوجي أو الاثنين معا.
- كصورة في مرآة للمتفرج الفرد"[2]. فلغة المسرح لا تقتصر على الوحدات اللغوية الصوتية المنطوقة فحسب، بل تهتم بالإشارات وفترات الصمت والحركات المصاحبة المنطوقة المنتظمة ضمن سياق عام تتم فيه مراعاة وجود شفرة بين المرسل والمتلقي لا تحجب العملية التواصلية، لأن المسرح يقوم بشكل أساسي على هذه العملية فهو ليس عملية عبثية، وإنما خطاب يقوم على وظيفة " فوظيفة التواصل في المسرح معقدة للغاية وذلك لأن التبادلات بشخصية (***D'échange Interpersonnel***)، تتم بين الشخصيات الدرامية الذي يعد تبادلا مزدوجا بحيث يوجد متكلم (1) مع متكلم (2) أو الآخرون، وفي الآن نفسه يوجد مستقبل المتفرج"[1].

---

[1] - إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص71.

[2] – المرجع نفسه، ص72.

[1] - Anne Ubersfeld: L'Ecole du spectateur, social, Paris, 1981, P:12.

فالخطاب المسرحي هو خطاب الشخصية الموجه نحو شخصية أخرى، وخطاب المؤلف الموجه إلى المشاهد في الوقت نفسه.

وقد تقتصر دينامية التفاعل الاتصالي على ذات فردية مع نفسها في المسرح، وتتضح صورة ذلك في فن المناجاة حيث تعبر الشخصية في موقف إنفرادي عن شعورها مسترسلة في التعبير حتى يصل الصراع بداخلها إلى منتهاه؛ قبل ظهورها في المشهد المسرحي منفردة التعبير " حيث يكون خطابها إعلانا وجدانيا عن النتيجة التي تمخضت عن صراع ذاتها مع ذاتها خارج الصورة المسرحية المجسدة في المنظر المسرحي بسبب حدوتها في الماضي"[2]. كما تتضح صورة ذلك التفاعل الاتصالي الدينامي أيضا في فن المونولوج، حيث يتجسد تعبير الشخصية عن صراع مشاعرها مع إرادتها تجسيديا حاضرا (صوتا وحركة) أمام الجمهور، وصولا إلى انتصار مشاعرها على إرادتها.

فهذا الوسيط يمثل القاسم المشترك بين الذات الباثة المختلفة عبر النصوص المشهدية، ودلالاتها، ونسقها الرمزي والاستعاري والجمالي، وبين ذات المتلقي التي ينبغي أن تكون حاضرة في راهنية العرض وضمن المعادلة التواصلية لاستقبال الرسائل في مختلف صورها، ثم تفكيك شفرتها للفهم والتأويل والارتقاء إلى امتلاك الدلالة وإنتاج المعنى.

إن ميزة الخطاة المسرحي تمكن في الحضور الآني واللقاء المباشر بين الممثل والجمهور؛ أي خصوصيته تتأتى من تحقيق الزمكانية المشتركة للتلقي بين منتجيه.

" واللذة المسرحية تمكن خلال معايشة عالمين في لحظة واحدة عالم حاضر، وهو عالم الفرجة الآنية المعيشة كنشاط ملموس حي يشارك فيه المتفرج نفسه بقسط مهم وعالم غائب، وهو ما تشير إليه العلامات المكونة للعرض وما ترمز إليه وما تحيل عليه من عوالم ومرجعيات وفضاءات فيها الواقعي والخيالي"[3].

وكفاءة التلقي تساهم في تكاملية العرض وبما يجعل من علاماته الداخلية امتدادا للعلامات الاجتماعية، حيث أن المتلقي يشكل عالما خياليا دلالته من المضمرات النصية، فيحيل علاقاتها بالمرجع، باعتبار أن فعل المسرحة هو تسجيل ما هو مدهش للمتلقي، وإقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية أو فعلا تشخيصيا وإنباءا خياليا،" ويكشف ألفريد فرج عن وجود عقد مبرم بين المسرحي والمتفرج على قبول الإيهام على أساس من الاحتمال، وجود الحدث والشخصيات على الشكل الذي رسمه فنان المسرح"[1]. فعالم المسرح هو عالم متماثل مع عالمنا وهو غير متماثل معه في آن واحد، والمتفرج المسرحي يدرك ذلك تمام الإدراك. إن تلقي العرض المسرحي هو نوع الأثر الكلي " لأن

---

[2] – د/أبو الحسن سلام: جماليا ت الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، المرجع السابق، ص132.
[3] - بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2009، ص264.
[1] – ينظر: ألفريد فرج، المرجع السابق، ص26.

الواقعية الافتراضية للعرض تتم من خلال الإطار المكاني (هنا)، والإطار الزماني (الآن)، والإطار الحواري (أنا وأنت)"[2]. يتجلى هذا الأثر من خلال الصورة أو التعبير المسرحي الذي يتشكل من عناصر متباينة منها الكلمة، الحركة، الصمت، السكون، الصوت، الفراغ، الكتل، الظل، الضوء.

وما هي في الأصل إلا علامات؛ وهي لغات للاتصال " لأن اللغة وسيط بين الصوت والفكرة كما يقول (بارث) إلى جانب كونها وسيطا بين الحركة أو الصورة والفكرة"[3]، تتحول هذه العلامات عن طريق التلقي إلى صور صوتية ومرئية بواسطة أداء تمثيلي يجسد صورا يتضافر فيها الحوار المؤدى مع حركة الممثل في إنتاج المعنى الذي ينتج من خلال عملية التجسيد الأدائي وتلقيه في زمن الحضور المؤدى والمتلقي في آن واحد، وهو زمن العرض المسرحي.

فنجد المخرج يهتم بإيقاع العرض من خلال اهتمامه بالإيقاعين الصوتي والحركي، وذلك في سبيل تحقيق المتعة والحيوية من خلال حالتي الاتزان والتناغم اللتين يقوم عليهما الإيقاع وهذا الأخير، ها هو إلا " التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة"[4]، وبذلك فإن دور الإيقاع في المسرح يمكن في أنه يمارس دور الرقيب الضابط لعناصر العرض المسرحي السميعة والبصرية منها، وذلك حتى لا تدخل الرتابة إلى نفس المتلقي.

6- الشخصية بوصفها صورة سمعية:

إن اللغة المسرحية في عمومها رمز وإشارة ودلالة تجسيدية لأحاسيس الشخصية وانفعالاته،ا وعلائقها في مكان وزمان دراميين، وهي رمز وإشارة لمكان وزمان أو لكيفية أداء في حالة من الوصف الاشاري، وهي رموز دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدث أو ما سوف يحدث وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، أو كان حادثا أو مازال خارج جدول التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع في آن واحد معا.

ودور الكلمة في المسرح يستدعي الكلام عن اللفظ فالبناء فالمعنى، ومادة اللفظ في المسرح مرتبطة بالسمع أي أنها تكتب بالأذن للأذن، وهي تأسيسا على ذلك خاضعة لعوامل اختيارها، من حيث زمنها وعلائقها وإنسيا بيتها وسلاستها وزينتها وموسيقيتها، ومن حيث ملائمة مادتها للموقف الدرامي الذي ضم شخصية قائلها، ومن حيث مناسبة مادتها لطبيعة هذه الشخصية المتلفظة بها من حيث تكوينها الثقافي الاجتماعي، النفسي، والجسمي ،ليس هذا فحسب بل من حيث مناسبة مادتها لطبيعة الشخصية المسرحية المنصتة لها في حيز الموقف الدرامي المعروض، ومن حيث مناسبتها كأداة إمتاع وإقناع في آن واحد، وذلك كله لا يأتي إلا بمعرفة الكاتب التامة لقيمة الألفاظ ومعانيها وكيفية إنشائها،

---

[2] – ينظر: أبو الحسن سلام، سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، المرجع السابق، ص62.
[3] – المرجع نفسه، ص43.
[4] – د/يحي البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، منشورات أمانة، عمان، 2007، ص140.

بما هو صالح لتلقيها سماعا " إذ أن قيمة الكلمة في المسرح تقاس منهجيا بما تحمله مادتها وبما يحمله تشكيلها وما يشي به تعبيرها من حضور دراميات التأثير والتأثر في آن واحد"[1].

فيرتكز الممثل في أدائه على فن الإلقاء (عرفناه سابقا)، ويعمل الممثل على التحكم في جهازه الصوتي في ارتفاعه وانخفاضه؛ بما يتطلبه الموقف، ولا يخرج عن حدود التشكيل الجمالي في الزمن مثل: دفئ النبرة، تسلسل النغمات مع درجة الانفعال. وبخصوص الصوت نجد "جورن كريج" يقول في كتابه (فن **المسرح *The Art of Théâtre***):" فإنني أعطي الكلمة الملحنة والملقاة غناءا، وكذا الكلمة المقروءة بكل الفروق بينهما"[2].

ويستعين الممثل بعنصر الإشارة، ويعتمد كذلك على سلامة مخارج الحروف، ويعتني بحروف المد، وبدايات الجمل بما يسمى بحسن الاستهلال، ويقسم الجمل تقسيما صوتيا معنويا تعبيريا مع احترام لحظات الصمت التي لها عدة دوافع وهي كالآتي: إما أن تكون " لزيادة في العلم، في مواجهة جاهل، أو لزيادة في العلم في مجلس عالم، أو هو صمت جاهل خجل، أو لستر شيء خاف، أو صمت لضجر أو لعجز عن تخير ملائم، أو لإعجاب أو لعدم رغبة في التسرع أو لاستغناء"[3]. وللصمت تأثير كبير في الملتقى أكثر من اللفظ.

7- الشخصية صورة مرئية:

يقف الممثل من الكلمة موقفا تعبيريا وموسيقيا؛ يختار الكلمات التي تحرك أحاسيسه ومشاعره وتكون منشطة لدوافع فعله، وهذا هو مدخله لتجسيده لها ، حيث تجلب له وللمتلقي المتعة المتجددة. يدركها المتلقي " بحاسة النظر لأنها الأكثر أهمية في اتصال الإنسان بعالم الموجودات، والأداة الأكثر دقة في المدركات من خلال تأثيرها في العين والانبهار بالجمال"[4]، يجسدها الممثل من خلال عامل الخبرة أو الحرفة حينما يرينا مشاعره ترقص وتتحرك وتسير وتقفز، بحيث تحفزه على فعل ما يفعل ولكن من الداخل، وذلك لتحقيق الإيقاع الحركي على المسرح " لأن تحقيق الإيقاع مرتبط بالتقسيم الديناميكي للحركة؛ إذ يمكن للمتلقي أن يحس بحالة التوتر القائمة بين الشخوص والأحداث في العرض المسرحي"[5]. لهذا تعد الحركة عنصرا مهما من العناصر الأساسية للإخراج المسرحي بسبب ما تقدمه من وظائف فنية، ومزاجية تأتي كخلاصة للشغل المسرحي الذي يقوم به الممثل على الخشبة والحركة يقصد بها حركة الجسم الظاهرية وهي تعبير عن النشاط الجسمي الكامل الظاهر، المؤدي إلى تأكيد المعنى، أو مغزى فطري، أو مدى ارتباط، أو انفصال الشخصية بغيرها، أو عن غيرها من قوى

---

(1) – أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص323.
(2) – د/كمال الدين عيد: مناهج عالمية في الإخراج العالمي، سان بيتر للطباعة، القاهرة، ط/1، 2003، ص315.
(3) – د/أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص322.
(4) – ينظر: بشير خلف، المرجع السابق، ص125.
(5) – د/يحيى البشتاوي: المرجع السابق، ص140.

الصراع في الحدث المسرحي المجسد بها " فالحركة هي صورة المسرح في حالة الفعل"[1]، فكونه يوجد على الخشبة فعل، فهذا يعني أنه توجد حركة وهذا الفعل قد يكون فرديا أو جماعيا.

مما يجعل المخرج يعمل على التكوين الجمالي، فالتكوين لا يكون بأجساد الممثلين فقط، وإنما قد يأتي أيضا باستخدام قطع الإكسسوار والمناظر " فالتكوين هو الترتب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح، من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للمشاهد"[2]. فعند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر نحصل على أفضل تأثير لدى المشاهد مع ضرورة أن يتناسب التكوين المسرحي مع آلية الفعل لتحقيق التوافق والانسجام في بنية الصورة المسرحية، فتكون بذلك لغة التكوين قادرة على ترجمة الأسلوب الجو النفسي العام، حيث نجد المسرح عند كريج " هو حدث وصورة وصوت وإيقاع، وهو يفهم الحدث على أنه (الحركة والرقص والنثر والشعر)، ويفهم صورة خشبة المسرح كل ما يقع على العين في المسرح (الإضاءة الأزياء والديكور المسرحي)"[3]، فعلى المخرج إدراك عناصر التكوين ووظائفها طبقا لأثرها الفني، لأنها تسهم في تفجير الاستجابات فكرية وعاطفية لدى المتلقي.

8- أما اللغة الصامتة:

فهي تتضمن معان مستقاة من ملفوظ الحوار؛ أي من نص سبقت دراسة إمكاناته التعبيرية والإيحائية والإيمائية، أو تلغي اللفظ أحيانا لتحل محله، فالتعبير بالإيماءات تعبير مادي بصري عن مضمون معرفي، عاطفي أو سلوكي (إحساس، فكرة، ذكرى، حالة سيكولوجية...)، يقوم الجسد بتوصيلها إلى الآخر.

ويعرف "باتريس بافيس" الإيماءة:" بأنها حركة جسدية إدارية ومراقبة من طرف الممثل مؤادة لإدلاء معنى مرهون بالنص المنطوق إلى حد ما أو مستقل عنه تماما"[4]، كالإشارة المعبرة عن الموقف المراد التعبير عنه، والمتصل أو الموجز كالإيماءة بالرأس أو الغمر بالعين أو بالحاجب أو حركة امتعاض بالشفة السفلى، أو الابتسامة دون صوت أو باليد أو بما يفيد أو يؤدي في إيجاز شديد إلى مغزى مطلوب التعبير عنه بما يتناسب مع الشخصية المؤادة (المجسدة) والموقف الذي هي جزء منه.

"أما الإيماء الاشاري الذي يدل على الممثل وعلاقته بخشبة المسرح ذو أهمية حاسمة بالنسبة للعرض المسرحي، كونه الوسيلة الأولى التي يتحدد بها مظهر الجسد واتجاهاته المكانية في هذا

---

(1) - دين إلكسندر: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص27.
(2) – د/يحي البشتاوي: المرجع السابق، ص135.
(3) – د/كمال الدين عيد: المرجع السابق، ص60.
(4) – Patris Pavis: dictionnaire de Theater, édition, social, Paris,1978, P:191

العرض، يتم تحقيق هذا التحديد لأنا /الآن/هنا في هذا المكان، من خلال الإشارة الإيمائية واللفظية في نفس الوقت"[1]، فهي تعبير بليغ عن معنى داخلي وهي لغة رؤية تتشكل في المكان.

ونستنتج من كل هذا أن تتابع لحظات الصمت، والسكون، والحركة، والصوت مهم جدا في الإيقاع العام للعمل المسرحي.

9- خطاب الشخصية للجمهور (الحوار):

من أهم خصوصيات المسرح التراتبية لمستويات الإرسال تسميه أوركيوني " شكل الصورة التواصلية، حيث يتحول المرسل إليه المباشر إلى المرسل إليه غير مباشر، خصوصا أن الخطاب المسرحي يتميز بكونه يوحي بأنه موجه نحو شخصيات معينة في حين يكون موجه نحو الجمهور"[2]. لهذا يجب أن يكون الحوار المسرحي الذي ينطق به المتمثل ذا خصوصية متميزة، لأنه موجه للشخصية والجمهور في آن واحد " وترى أوركيوني أن يكون الحوار أكثر انسجاما من الحوار العادي، وتسمى قواعد الخطاب المنظمة للحوار المسرحي بالمبادئ التحاورية، وهي عبارة عن سنن تضبط المتحاورين وتحدد اللعبة اللغوية وترتبط هذه القواعد بالأصل الجغرافي والبيئة وما هو سيكولوجي للمتحاورين"[3]. والممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد أيضا للإشارة إلى علاقته بالعالم الدرامي فوق الخشبة والذي يتم فعله الدرامي في إطاره.

فالنطق بالنص يتضمن النطق بالجسد، فعندما نبدأ بالمحادثة تدخل تعبيرات الوجه والإيماءات باليد، وهكذا فإن استخدام لغة الجسد يساعد على تثبيت معنى اللفظ.

ويمتلك الحوار في المسرح وضعيتين تلفظيتين في آن واحد: " الأولى يتجه فيها المؤلف إلى الجمهور عبر العرض باعتباره فعلا تلفظيا، والثانية هي الوضعية المعروضة تتبادل فيها الشخصيات أقوالا في إطار تلفظي يتميز باستقلالية بالنسبة للعرض"[4]. لهذا فالإخراج ليس مجرد نطق النص من طرف الشخصية بطريقة مادية وإسباغها بتلوين صوتي ملائم حتى يتمكن الجمهور من فهم المعنى، وعلى إثرها تقول أبر سفيد:" الحوار في المسرح ليس سلسلة من الملفوظات المتناوبة ينطق بها مختلف المتكلمين داخل الملفوظ الشامل الذي يعود إلى المؤلف فحسب، ولكن كل ملفوظ من هذه الملفوظات لا يكتسب معناه إلا في السياق. وبعبارة أخرى من وضعية التلفظ ، فالسياق هو الذي يعطي معنى لكل ملفوظ من الملفوظات التي تنتجها الشخصيات، وميزة غير المقول في المسرح هي أن يكون

---

(1) - إلين أستون وجورج سافونا: المرجع السابق، ص164.

(2) – د/طامر أنوال: المرجع السابق، ص348.

(3) – المرجع نفسه، ص349.

(4)-voir: Dominique Maingueneau,: pratique pour le discours littéraire, Dunod, Paris, 1997, P:141.

مقولا، لكنه ضمني أو مضمر"[1]. لذا يتوجب على المخرج أن يخلق سياقات للتلفظ يمكن أن يحدث فيها التفاعل بين العناصر اللفظية وغير لفظية للإنتاج المعنى. لهذا نجد الميزانيس يعمل دون إغفال المتفرج الذي يساهم بطريقة فنية في بلورته.

وتتحقق الحيوية في الحوار بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، وإشارية ولمسات، وإيماءات تحقق المصداقية وجمالية الأداء " لهذا يجب أن يكون الأداء واضحا وصادقا، ومقابل ذلك فإن مرونة الجسد، واستقلال حركات أجزائة المختلفة، وسرعة الحركة ،وغزارة تعبيرها وحركية الوجه وتحريك القسمات ،تصبح الوسائل الجوهرية للتعبير عن الإنسانية الخاصة بالشخص في طبعه وأهوائه أو تأثيراته"[2]، فهذا التجسيد يصاغ من خلاله الخطاب للتأثير في المتلقي.

10- نسق العلامات عند الممثل:

إن نسق العلامات جلها مرتبطة بالعضوية الإنسانية ،فجسد الممثل يعتبر بؤرة مركزية تنبعث منه رؤية المخرج، ومتخيل الكاتب الدرامي، وتتكئ على تعبيراته التي صارت دالا متكاملا " ومكتفيا بذاته، واعتبر وسيطا بصريا يجسد كل رؤى العرض"[3]. ومن هذه العلامات ما هي خارج عن نطاق الممثل، إلا أننا نجدها في إطار العرض تعمل على نحو متزامن في نفس النسق أم مع أحد علامات نسق مغاير، أو تعمل أنساق العلامات على نحو متتالي، وتعمل علامات هذه الأنساق في شكل تقابلي كذلك.

وعندما تندمج دوال كل نظام علاماتي مع دوال نظام علاماتي جديد؛ والتي تتمظهر في شخص الممثل، فأثناء " التطور الخطي للمثل في دوره في متتالية زمن العرض لبناء وحدات معنى للصور المسرحية، يؤديها الممثل أثناء تتابعها للخروج منها بمعنى"[4]. والمعنى العام للعمل المسرحي ينبعث من جدليات وحدات المعنى لهذه العلامات المتزامنة، والمتعاقبة، والمتقابلة لهذه الصورة في إطار سياقها الثقافي والاجتماعي التي ينتجها المبدعون ويفك شفرتها المتفرجون.

فكانت محاولة "تاديوز كوفزان" (Tadioz Kowzan) لتصنيف نظم علامات المسرح، ليؤكد من خلالها على مركزية الممثل، فحددها في ثلاثة عشر نظاما يبينها الجدول التالي:

---

(1) – Anne Ubersfeld, Ibid, P:49.

(2) - فليب فايتغيم: المرجع السابق، ص34.

(3)- وطفاء حمدي: الخطاب المسرحي في العالم العربي، إشكاليات وقضايا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2007، ص17.

(4) - رضا غالب: المرجع السابق، ص211.

1. الكلمة 2. النغمة	النـــــص المنـــطوق	المـمـــــثـــل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3. المحاكاة 4. الإيماء 5. الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المـــكان والزمـــان	علامات بصرية (الممثل)
6. الماكياج 7. تصفيف الشعر 8. الملابس	مظهر الممثل الخارجي			المـــكان	علامات بصرية (خارج الممثل)
9. الإكسسوار 10. المناظرة 11. الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		الـمـــكان والزمـــان	علامات سمعية (خارج الممثل)
12. الموسيقى 13. المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظيـــة		عـلامـــات سمـــعيـــة	الزمـــان	

كون العرض المسرحي لا يدرك إلا بحدوده الفضائية، ووجود نسق علاماتي موزع وفق دستورين، كما حددهما "كوفزان" (ميكروكود، وماكوكود).

والمجموعات الثماني التي تتصدر أجرومية "كوفزان" ترتبط مباشرة بالممثل بخلاف المجموعات الخمس التي صنفها على أنها خارج الممثل، وباستخدام التمييز بين العلامات السمعية والبصرية يقوم بوضع مجموعات أربع كبيرة من العلامات مميزا بين العلامات السمعية والبصرية التي ينتجها الممثل، والعلامات السمعية والبصرية التي تنتجها أنظمة أخرى خلاف الممثل، إلا أن الممثل يبقى صاحب الصدارة في إنتاج العلامات السمعية والبصرية.

11- خطاب الشخصية بين جدلية النص/العرض:

إن خطاب الشخصية مرهون بمستوى العلاقة بين النص والعرض (***La performance***)[*] تتحدد بوجهة نظر متعارضتين:

أ- أن العرض تعبير عن النص المكتوب وهو نتاج له، وقيمة العرض تستمد من درجة أمانته للنص. فعبر تاريخ المسرح ظل النص المكتوب بمثابة رسالة تتألف من مجموعة من الكلمات، وبما تحمله من رموز لمفهوم الكلام الملفوظ المتضمن اللغة كخطاب للتواصل المتبادل بين البشر.

[*] – la performance: هي الأداء. ينظر: مارفن كريلسن، المرجع السابق.

فالنص هو المادة الأولية التي في ضوئها يتم تشكل العلاقات، والبني التكوينية للفضاء المسرحي، ويعتبر رموزا بصرية وسمعية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي فوق الخشبة، وهذا من خلال الممثل (المؤدي) الذي يعمل على تغيير طريقة اللفظ والنبر والتنغيم، إلى جانب الإحساس والتلوين والقوة الشعورية التي يتمتع بها. ومثال على ذلك الممثل الإلزابيتي " وهو ما جاء على لسان هاملت لشكسبير، فيقول: أرجو أن تلقي العبارة كما قرأتها لك، كأنها تقفز بخفة على لسانك، أما كنت ستتشدق بها كما يفعل معظم الممثلين، فيحز لي أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه ولا تنتشر في الهواء نشرا، بل ترفق بالقول لأن عليك حتى في دفق العاطفة وعصفها بل وإعصارها، أن تدرك وتولد اعتدالا يصفي عليها النعومة والسلامة"[1]، فإن النصوص المكتوبة بل عباراتها وكلماتها أصبحت تشكل أفكارا أساسية في بنية هذه النصوص العالمية لـ"شكسبير وإبسن وتشكوف" وغيرهم.
نجد أن هذه الكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين تتحول إلى النص المسرحي المعروض؛ إذ توظف في معالجات إخراجية متنوعة. الأمر الذي يغير من دلالتها تبعا لخصوصية الخطاب الجديد الذي يهدف إليه المرسل الجديد.

وفي صيرورة البني المشهدية تكون الدوال اللغوية جزءا من نسق النص العام، ويكون النص المكتوب أحد النصوص التي يحتويا البناء المسرحي؛ والذي يكون في علاقة مع نصوص أخرى سابقة أو متزامنة معه. تؤكد ذلك "جوليا كريستفا " إن النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2]. ويتم تجسيد النص من خلال الممثل الذي يعمل على تفجير مكوناته واستعراض محمولاته الدلالية " لأن وحدات النص المكتوب التي يمكن تحويلها للمسرح لا ينبغي أن ينظر إليها كوحدات نص لساني فقط، بل إنها قوة كامنة في النص المكتوب"[3].
ويبقى النص فكر يحمل بعده التخيلي الرمزي، يرتقي بمعطياته ويتحول عن طريق الشخصية من ثبوثيته إلى أنساق متنوعة عبر الإنجاز المشهدي الجمالي المحمل بالرموز والدلالات والإحالات التأويلية المفتوحة.

ب- العرض متحرر من النص؛ أي النص ممهد أو قبلي (***Prétexte***) وقيمته تستمد من قدرته على أن يصبح واقعا جمالي بذاته.

إن تجارب المسرح الحديث غيرت أسس العلاقة بين أطراف الإنتاج المسرحي، حيث أنهم قللوا من شأن النص المكتوب، ولم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائدا من قبل بوصفه مادة العرض الأساسية التي ينبني عليها هيكل العرض، وانحرفت توجهات المخرجين المحدثين إلى هيمنة

(1) - عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو حتى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009، ص88.
(2) - محمد رفعت: في النقد المسرحي. wwwkitabat.com /ar23744.
(3) - كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، المرجع السابق، ص244.

الجانب البصري على المجال الأدبي أمثال: أرتونان أرتو، قروتوفسكي. ومن المخرجين الأمريكان أمثال: روبرت ويلسون، ورتشا ردفورمان وتجاربهم في ما يسمى "المارينكا" أو مسرح الصورة، متجاوزين بذلك البناء التقليدي للمسرح الذي يعتمد على النص في وحدته وانسجام أجزائه ووحداته اللغوية والصوتية، والشخصية (الكائن الورقي) الحاملة للحدث في تسلسله المنطقي التي يتم تجسيدها على الخشبة.

" حتى الممثل صار ينظر له لا باعتباره العنصر الرئيسي في الأداء الذي تتمركز حوله الدراما، بل إنه أداة من أدوات التشكيل الحركي للعرض المسرحي بمجمله، واقتصرت مهمة الممثل في ملء الصورة البصرية داخل الإطار المسرحي"[1].

وأصحاب مسرح ما بعد الحداثة يروا أن النص المسرحي لم يعد قادرا على مسرحانية الخشبة، وأصبح مجرد مرجع تستلم منه الصيغ والأفكار الجديدة، لكن تكيفه ضمن نص العرض يحوله إلى بؤرة من التوقعات والاحتمالات لا محدودة، حيث أن الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونهما علاقة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية ومركز من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض. وبما أن المسرحة تعني التجسيد وتحويل القولي إلى مرئي، فإن الممثل هنا يتصدر عناصر التكييف " لأن جسد الممثل لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول ما يحيل به إلى فعل المسرح"[2]، لأنه هو المنتج وحامل المسرحة بوصفه جزءا مهما في بنية الخطاب المسرحي الكلي، فهو يترحم فهمه وتأويلاته للنص عبر أفعاله الجسدية ودفقاته الشعورية.

وفي ظل هذا التناقض والتعارض تبقى الشخصية ناقلة للخطاب المسرحي في صورته الكلية أو الجزئية، وهذا حسب توجه المخرج؛ وهي الجامعة بين النص والعرض سواء حافظ على الكلمات المكتوبة (علامات النص) في النص، أم أخضعها للتبدل والتحول الذي يكسبها أثناء التحويل رموزا جديدة، والتي بدورها تؤدي إلى إثراء بنية الخطاب لمسرحي.

---

[1] - محمد رفعت: دراسة سيميائية للنصوص السردية:.wwwkitabatcom/ar23744

[2] - جوزيت فيرال: المسرحانية وخصوصية اللغة لمسرحية، تر: صالح رشيد، مجلة فصول، ع1، القاهرة، 1995

تمهيد:

إنّ التداولية حقل لساني يهتم بالبعد الإستعمالي أو الإنجازي للكلام، ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم، والسياق، وتخوض التداولية في بعض القضايا اللغوية التي تشكل موضوعا لها؛ فهي تجيب عن أسئلة من مثل: ماذا نفعل عندما نتكلم؟ ماذا نقول عندما نتكلم؟ من يتكلم؟ ومع من يتكلم؟ ولماذا نتكلم بهذا الشكل وليس بذاك؟ كيف يمكن أن نقول شيئا مغايرا لما كنا نقصده؟ هل يمكن الاطمئنان إلى المعنى الحرفي لكلام ما؟ ما هي الاستعمالات الممكنة للغة؟

كل هذه الأسئلة التي تثير قضايا لغوية متعددة الأبعاد؛ يتم الإجابة عنها في التداولية بشكل يتلاءم، والطابع المتجدد والجدالي لهذا الحقل اللساني، وإنّ دراسة هذا الحقل في علاقته بالمسرح باعتباره نصا أدبيا وفرجة في آن واحد؛ يطرح إشكالات لا تقل عن سابقاتها، ويمكن حصر الإشكالات التي أفرزها الاهتمام الحديث بالتداولية المسرحية في ثلاث هي:

- الإشكال الإبستيمولوجي
- الإشكال النظري
- الإشكال الإجرائي

ونجد الإشكال الإجرائي يطرح نفسه بإلحاح من جانب محدد هو علاقة التداولية؛ كجهاز مفاهيمي إجرائي بالمسرح كفن يقوم على ثنائية النص/العرض.

ولأن جل المقاربات التداولية اهتمت بالنص دون العرض ارتأيت أن أسلك مقاربة التداولية التي طرحتها أوبرسفيد 1982، بخصوص أفعال اللغة في المسرح، انسجاما مع منطلقاتها النظرية التي تعلن عنها في مقدمة كتابها قراءة المسرح (***Lire Le Théâtre***)، وفي فصل منه بعنوان نحو تداولية للحوار المسرحي حاولت من خلاله صياغة تصور حول البعد التداولي للخطاب المسرحي، انطلاقا من خلفية نظرية تجد مرجعيتها في إحدى أهم النظريات التداولية هي نظرية أفعال اللغة التي يُعد "أوستن" منظرا رئيسيا لها من خلال كتابه (***How to do Things with Words***) في إطار هذا التصور تصوغ، "أوبرسفيد" مجموعة من المنطلقات النظرية نلخصها فيما يلي:

- الكلام لا يعبر عن شيء فقط، وإنما يفعل أيضا فالكلام فعل.
- لا يمكن فهم أي ملفوظ إلا بمعرفة وضعية تلفظه التي تتضمن المتخاطبين والسياق.
- لا يشتغل التبادل الكلامي بين المتخاطبين إلا إذا اتفقنا ضمنيا على عدد من المفترضات.
- يعد الفعل الذي يحققه الكلام جزء من المعنى المعبر عنه.
- معرفة العلاقات المتبادلة بين الشخصيات أساسية لفهم وتأويل ملفوظاتها، علاوة عن هذا تتبنى "أوبرسفيد" تصور أوستن عن أفعال الكلام التي يتم انجازها من خلال ملفوظ معين وهي:

- الفعل التعبيري (***Locutoire***) المتمثل في المحتوى الدلالي المعبر عنه في الملفوظ.
- الفعل التأثيري (***Perlocutoire***) المتمثل في القدرة على التعبيرية والانفعالية للملفوظ .
- الفعل التخاطبي (***Illocutoire***) المتمثل في تأسيس ميثاق أو اتفاق مع الآخرين خلال الملفوظ.
- وهذا التصور يركز على قصدية (***Intentionnalité***) المتكلم التي هي إشكالية ذات طابع سيكولوجي وليس لساني.

فهذا التصور يعتبر متكامل لأنه يعالج كل الأشكال الخطابية للشخصية المسرحية، حيث تقول أوبرسفيد:" إنّ نظريات أفعال اللغة أتت بإضافات جديدة لتحليل الخطاب المسرحي"[1].

ويصاغ كل هذا من خلال اللغة التي لها شموليتها في مجمل أداءات الوجود اليومي للأفراد داخل منظوماتهم الاجتماعية، وتسترجع الأفعال الأدائية في الثقافة والفن من وقائع لغوية، فالتشكل الحياتي راشح لغوي لأنساق وأفعال لها بعدها اللغوي والسمة اللغوية. هنا تتخطى مقررات اللغة كونها وسيلة تواصل حسب، لينفتح على أداءات وأفعال ناجزة وممسرحة داخل فضاءات الذات وخارجها في فضاء التراسل بين المتكلم والمخاطب.

واللغة وفق آليات التواصل تلك التي لها محمولاتها في الشأن الإنساني في إقناع، ونهين وعُرف، وتنفيذ لميولات ذات حقيقية لها اشتراطاتها وتوسلاتها بين طرفي الكلام، وهو ما أخذت به التداولية كونها نظرية تستقصي أداء اللغة، وما يرشح منها من أفعال أثرى حوار لفظي بين طرفي الكلام.

إنّ عرض العمل الفني المسرحي بصورة جمالية يخلق نفس الأثر الذي تتركه قطعة موسيقية رائعة؛ لا يهم إن كان طويلا أو قصيرا، ولكن له بداية ووسط ونهاية ويحوي مجموعة من الأفكار بعضها تأملي واضح، والبعض الآخر ضمني تحملها الشخصيات التي تكون سوية أو مخادعة، وهذه الشخصيات تشترك في أنّ لكل منها عاطفة، ونسبة ذكاء تجعلها تترك أثر في المتلقي الذي يتولد لديه إحساس بالارتياح والانبساط، وحتى وهو في أعمق أحزانه.

(1) – Anne Ubersfeld: lire le théâtre messidor, édition sociales, paris, 1982, P:282.

تبدأ المسرحية بدندنة شخصية، نجد المخرج استغنى عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية، للوصول إلى الصورة الجمالية للنفس البشرية، حتى وهي في أعماق أحزانها. ثم نشاهد بقعة ضوء تظهر من خلالها شخصية تحمل أوراقا و تقرأ مضمونها.

" القطار عاود قلع بنفس البطئ اللي وصل، مخيلة ثم واقف بلا حركة على رصيف خال تلعب فيه ريح حامية ...عاطية للمنظر صورة ميدان حرب وقعت ما قبل التاريخ اشحال تغيرت الأشياء ومع هذا تعمل غير ثلاثين سنة فقط".

خطاب الشخصية يندرج ضمن الخطاب الوصفي، لأنه يصف سرعة القطار ووصوله إلى المحطة وهي خاوية من الشعب، يصف حالة الطقس الساخنة والرياح التي تحمل معها حبات الرمل؛ هذا الجو الذي لا يحبذه أي إنسان وهو في منتصف النهار أين تتوسط الشمس السماء، أبن تتوقف الحركة حتى زقزقة العصافير، وحتى الطريق التي تؤدي غالى القرية نجدها تغطت بالرمال. نستنتج من كل هذا أن هذه القرية نائية وبعيدة.

ثم في المقطع الثاني بعد تتبعه للضوء يصف شساعة المكان، وهو يتجه إلى القرية حاملا مظله على رأسه، فيخبرنا عن الناس الذين يسكنون القرية والحِرف التي يزاولونها وصولا غالى خالتي "حورية" التي كانت تضع العلم الوطني... ثم ينهي المقطع بجملة كانت سنوات الاستقلال الأولى ثلاثين سنة بعد الاستقلال.

هذا الوصف الذي تحمله الشخصية في خطابها المقروء نجده:

- يصف فترة زمنية بعد الاستقلال.
- ومر على هذا الوصف ثلاثين سنة بعده.
- نجد سكان القرية منهم خالتي حورية متشبثين بالروح الوطنية لأنها تعمل على صناعة العلم الوطني.
- يصف البيئة الجغرافية لهذا المكان.

هذا الوصف ما هو إلا مجموعة المعارف التي تخزن في الذاكرة (التمثل)، استرجعتها الشخصية عند الحاجة وهو الشوق، الشوق للقرية ولسكانها لأنه يذكر ثلاثين سنة بعد.

وعالجها معالجة ذهنية عن طريق تدوينها وتمثيلها، لأنه كان يتصور صورة القرية وهو يقرأ خطابه، ويصفها ويصف أصحابها ومهنتهم، فكان يضحك لما يثير الضحك ويهجع ويثور.

تدخل الشخصية الثانية وتحمل معها مشتريات يسلط الضوء على الشخصيتين، ونرى أن كلاهما لباسهما لونه أزرق، ومن خلال التحية بينهما يتبين لنا أسماءهما.

فالشخصية الأولى تسمى "عبد القادر"، والشخصية الثانية تسمى "مسعود"، ومن خلال حركتهما على خشبة المشرح نكتشف العلاقات البونية (***Proxemic***) بينهما فنستنتج أن الشخصيتين متقاربتين، لأنهما يلعبان في فضاء واحد.

أما اللون الأزرق يُعتبر علامة سيميائية ملازمة للخطاب الشخصية، فلباس "عبد القادر" الأزرق يوحي لنا أنه شخصية من عامة الناس؛ ليس له مكانة مرموقة في المجتمع.

ولباس "مسعود" يُمثل بذلة العمل الرسمية في إطار الهيئة المستخدمة، واللون الأزرق في حد ذاته من الألوان النقية لأننا لا نستطيع الحصول عليه بتمازج الألوان، فهو يعبر عن السماء والماء من خلال انعكاس أشعة الشمس على ماء البحر.

اختار المخرج اللون الأزرق لطبيعته الخالصة النقية، وغرضه من ذلك إبراز شخصية "عبد القادر" في صورة نقية حتى يتمكن المشاهد من الولوج إلى روحها، ويتسنى له الحكم عليها.

تدخل الشخصيات في حوارية؛ وهي من أهم مستويات تجلي التداولي للخطاب التي تظهر فيه العلاقة التخاطبية بين المخاطب والمخاطب، والتي تكون مصاحبة لتنوع و تغير الأداءات.

فمن خلال هذا الحوار تنكشف لنا معالم المكان، وهوية الشخصيات:

- يقول عبد القادر: آوه ما شيء على جال الطبيعة اللي نتوقف هنا ساعة على ساعة.
- //

- مسعود: بلا سياسة علينا سي عبد القادر قلتلك شحال من مرة ماذابيى نوصل للتقاعد اللي ماهوش بعيد بلا مشاكل.

استعملت شخصية عبد القادر التأشير(هنا) التي تدل على مكان وزمان الخطاب.

ومن خلال مقاطعة "مسعود" لـ"عبد القادر" في كلامه عن السياسة، حتى يتمكن له الحصول على التقاعد تستخلص أن مسعود رجل عامل وهذا ما يبرزه لباسه.

و"عبد القادر" لا يبارح هذا المكان، لأنه قال ساعة على ساعة يقف عند النفاذة، مما يجعله يسأل بقصدية عن أحوال الناس والبلاد خارج هذه الحجرة بغية التطلع على العالم الخارجي.

ونجده يثور لعدم جلب "مسعود" للممحاة، لأنه يقول أنها ملازمة للقلم الرصاص، فـ"عبد القادر" يقضي وقته في الكتابة وبما أنه في مقام لا يتواصل فيه مع المجتمع، فإن كتاباته تكون محل القبول والرفض من جانبه فقط. لهذا يكتب بقلم الرصاص ويمحي بسهولة.

العلاقة بين "عبد القادر" ومسعود علاقة محترمة، لأن مسعود يناديه بـ"سي عبد القادر"، وهي وطيدة كذلك لأنه جلب له المستلزمات التي يريدها، وإن نسي الممحاة التي استعملها "عبد القادر" كاستعارة، فهي تحمي الأخطاء من حياته ولا يشطب عليها.

فشخصية "عبد القادر" رغم انعزالها في هذا المكان، غير أنّ لها قدرة توصلية مع "مسعود" من خلال الملكة اللغوية التي يكتسبها من خلال الكتابة، والملكة الاجتماعية في إدراكه لحالته الاجتماعية.

ثم يسترسل الحوار بينهما حول الدواء والصحة والكتابة، من خلال الفعل التأثيري الذي يمارسه "مسعود" على "عبد القادر"، مستهدفا مشاعره وأفكاره وسلوكه من خلال اعتراضه على مجمل أفعاله.

حيث نجد "عبد القادر" لا يشرب دواءه لأنه نفذ، و"مسعود" يرغمه على تناول دوائه محافظة على صحته لأنها كل ما يملك، ويطلب منه أن يكف عن الكتابة في كل وقت.

- مسعود: كان لازم تطلب آخرين سي عبد القادر راهي صحتك في اللعب.
- مسعود: وعلى هذا اللي حقك ترقد شوي... وتحبس من الكتابة شوي.

ويستجيب عبد القادر لمسعود بقوله لا أكيد عند الحق...

ونجد "مسعود" بتلفظه يكشف لنا شخصية "عبد القادر"، وهذا الأخير يكشف لنا شخصية "مسعود" من خلال فعل قولي له مستوى صوتي وتركيبي ودلالي، استخلصنا منه المستوى الاجتماعي لكلا الشخصيتين.

فـ"عبد القادر" هو السجين في غرفة والتي يعبر عنها فضاء العرض المسرحي، من خلال الظلام و"مسعود" يمارس مهنة السجّان.

وتوجد اللون الأزرق بينهما كانت له علامة سيميائية في توحد المقام، بينهما (السجين والسجّان) متواجدان في مؤسسة واحدة مع اختلاف عضويتهما.

- مسعود: الحرية بين ربعة حيوط يا وحتى وتكتب تبقى دايما سجين
- عبد القادر: وأنت دايما الحارس انتاعي

إنّ المخرج استخدم رصيد محدود من العلامات في العرض المسرحي؛ الذي يحمل على توليد سلسلة واسعة من الوحدات الثقافية.

ثم يتواصل الحوار بينهما حول لعبة الشطرنج بخصوص من يربح ومن يخسر.

- عبد القادر: سبقلك وربحتني.
- مسعود: أنا نخليك تربح يتواصل الحوار يخرج مسعود ثم يعود.
- مسعود: ياك على بالك ممنوع الصحافة ما تدخلش للحبس.

توظيف المخرج لهذه اللعبة بالذات، وهي لعبة على أعلى مستوى من الذكاء، لتكون لنا مفتاح نكتشف من خلالها شخصية "عبد القادر" شخصية السجينة هي الشخصية الهرمية في العرض المسرحي، وحاول المخرج من خلال هذه اللعبة الولوج إلى أعماق الشخصية وحسها الفكري والإدراكي، فهي على أعلى مستوى من الذكاء فبرغبة منه يربح "عبد القادر"، والسجين شخصية حيوية متطلعة تريد التواصل مع العالم الخارجي الذي تتطوق إليه بكل إمكانياتها الفكرية التي تجسدها في الكتابة، ومن خلال قراءتها للجرائد الممنوعة والأسئلة التي تطرحها على "مسعود".

نجد هذا الجو المظلم المحدود بالجدران؛ والذي جسده المخرج من خلال الإضاءة لم يعمل على تحطيم الطاقة الإبداعية للسجين، حيث نجده يكتب باستمرار ويعمل على تنشيط ذكاءه من خلال هذه اللعبة، وعزّفه على قراءة الجرائد.

ثم نسمع دندنة الشخصية الثانوية مرة أخرى المتواجدة في نفس السجن؛ وظفها المخرج لتخلق إيقاع في الإخراج بين الصمت والسكون بين الحركة والكلمة.

يضرب "عبد القادر" بلعبة الشطرنج ثم يتذكر أمه التي لم تبعث له بمرسال هذا العام، فيفتقد هذا المكتوب الذي كان له تأثير على حياته؛ بالرغم من أنه يتسم بالطابع الروتيني في فحواه.

يخبرنا عبد القادر عن محتوى الرسالة؛ وذلك بمصاحبة حركات جسدية مختلفة التي توحي لنا بمعنى عميق جدا، وبأن هذه الرسائل رغم روتينيتها وبساطة فحواها إلا أنّ لها صدى كبير في نفسيته، لأنه يحيا بها ويتجدد أمله في رؤية بيته وقريته بها، وكانت بمثابة العطر الذي يشم منه ريحة أمه وقريته.

يدخل "مسعود" ويجمع البايدق مع "عبد القادر" الذي كان متوسط المسرح على ركبتيه، ويخبره بأن "محمد" أُخذ إلى المستشفى عندما كان يغني أغنية الحروف الأبجدية.

يُغنيان الأغنية في جو مرح؛ يُشكلان بها دائرة، وهي في مضمونها عبارة عن حِكم ومعاني عن الإنسان المُقيدالذي لا حول له ولا قوة.

يُعبران عن الأغنية بمُصاحبة العلامات الكنزية التي تعمل على تأكيد المعنى، لأن لغة الدراما تستدعي تدخل جسد الممثل، ثم يدخلان في حوارية حول شخصية "محمد"، وهو شخصية ثانوية متواجدة في السجن.

نستنتج أنّ خطاب الشخصيتين تميز ببنيته الفونيمية والنحوية، وتنوع العلامات الكنزية التي تعمل على علو درجة الصوت وسرعته وجرسه. بالإضافة إلى الأصوات غير االفظية التي تُعرف بـ"المقومات الشبه لسانية"، التي تعمل أساسا على إعلام حالة المتكلم.

- مسعود: بالمقلوب؟ هكذا
- عبد القادر: اه هكذا راني نشوف فيك طبيعي نورمال.

فعبد القادر يعبر بصورة مأساوية متشنجة عن طبيعة الإنسان الخلقية، والناس لم تعد ترى ببصيرتها؛ فالإنسان الذي يعمي الله بصيرته لا يرى الأشياء كما هي.

يستمر الحوار حول الوقوف؛ تستعمل الشخصيتين التأشير الذي يضبط أفعال الكلام في قول "مسعود" (أنا المتكلم): رانا في زوج واقفين والله اعلم.

(أنت المستمع) في قول عبد القادر: انت بلاك.

يعمل "عبد القادر" من خلال خطابه على خلق عوالم غير حقيقية التي تعبر عن مجموع الرغبات والتمنيات والافتراضات والمعتقدات، والتخيلات المزعومة في قوله:

- عبد القادر: ايه هناك تنويع كبير في الكرعين ما تغلطش كاين اللي واقف على كرعين اعطاهم له المال كاين اللي واقف على كرعين اعطاهم له الجاه... كرعين اعطاتهم له الدولة.
- وفي قول مسعود: قلنا السياسة والو سي عبد القادر يرحم والديك...

هو فعل انجازي اتجاه "عبد القادر" ليكف عن الكلام المتعلق بالسياسة، لأنه في اعتبار القانون مجرم، ويلتمس من عبد القادر الاستحسان بأن لا يرضى له الحبس لأنه مشرف على التقاعد.

ويُصرح كل واحد منهما بوضعه الاجتماعي؛ فـ"عبد القادر" هو المسجون الرسمي لمسعود، و"مسعود" هو العساس الرسمي لعبد القادر. فتصدر منهما اتفاقية على احترام هذه العلاقة الاجتماعية والأخوية باحترام قواعد اللعبة.

يبدأ "عبد القادر" و"مسعود" اللعبة من جديد في جو من التركيز والمتعة، ويقوم "عبد القادر" يتوظأ، يتحرك وفق خطوط مستقيمة التي توحي باستقامته، ثم يُزاول اللعبة من جديد التي تؤكد استقامته في عدم ممارسته الغش في اللعب.

- مسعود: ...انا ما نيش حاب روحي الربحة اليوم الثاني.
- عبد القادر: وانا ما نيش حاب تروح لي صلاتي اليوم الثاني... اما خوك رايه يتوضى.

فـ"عبد القادر" كما ذكرنا سابقا شخصية حيوية من خلال تكرارها باللعبة وتمتعها بها، ومستقيمة وذلك في حفاظها على صلاتها في وقتها.

يستمر الحوار بينهما حول صناعة البيدق؛ وهو يشرع في الصلاة.

- عبد القادر: ...الحطب ينتفخ دائما اذا اقامه الماء بزاف مسعود.
- مسعود: ولو كان نصنعوا واحدا خرين بمادة اخرى؟
- عبد القادر: حتى بالذهب البيدق يبقى بيدق كليب..

يتخلل الحوار الجمل الاستفهامية والتعجبية من كلا الشخصيتين، لإخبارنا بهدف واصل البيدق الذي استعمله "عبد القادر" ككناية عن أصل الإنسان، فالإنسان أصله هو أصله حتى ولو لُبّس بالذهب.

ثم يستخدم المخرج المؤثر الصوتي الخاص بصوت الرصاص الذي يلفت سماع الشخصيتين، ويتساءلان فيما بينهما إذا كان هاذ الصوت داخل السجن أم خارجه؟ إذا كان هذا الصوت دليل على ثورة أخرى؟ أم شبيهة بها أم ماذا؟

- مسعود: بلا تخلاط سي عبد القادر الثورة راهي موضوع جدي.
- عبد القادر: تقول عاصفة اتقلع في سقوف الديس.
- عبد القادر: اشت اسمع.
- مسعود: لا ما ني نشم في حتى شيء.

يتنوع الحوار بينهما بين الفعل التأثيري بغية التأثير في صاحبه لسماعه، والتهدئة من روعه، وبين الفعل الانجازي الذي يُمارسه على الآخر بهدف انجاز فعل الصمت، وبين فعل القول الذي كان

من وراءه الوصول إلى دلالة هذه الأصوات التي تسمع في قول مسعود : واش جابني نسمع اش؟ بلاك متفرجين في كرة القدم دايرين شوي فوضى.

تُشكل هذه الصورة قمّة التوتر النفسي والفكري، وهذا في ذهاب وإياب الشخصية محاولة منها الوصول إلى ما هو خارج السجن أو داخله.

يخرج "مسعود" خوفا على تقاعده مع انسحاب الإضاءة، ونرى "عبد القادر" يرتب اللعبة. ثم يظهر في صورة متوترة متفاعلة يحاول معرفة ماذا جرى، فكل شيء من حوله غامض.

حاول المخرج الكشف عن العرض المسرحي الموازي للنص، والمستمد منه باعتبار أنه النظام الذي يحاول أن يقدم موضوعيا فكرة معينة موصلة بمعنى فردي أساسي؛ يعتمد على الإقناع بوسائل فنية التي تكرس مشاعر وانفعالات، إلى جانب إشارة العقل في ذاته، لكن الصراع الذي جسّده والذي كان حسب رأيه يُعبر عن مرحلة انتقالية لم تتوضح معانيه بصورة حسنة.

فيلقي "عبد القادر" على مسامعنا خطابا خبريا عن حالة السجن وموظفيه التي تغيرت، عن صاحبه الذي كان لا يفارقه وأصبح يزوره فقط عندما يكون بحوزته برنامجا جديدا لإعلامه به، عن الزنزانة التي سوف يذهب إليها مع تقديمه لنا وصفا لها.

ثم تُكمل الشخصية خطابها الوصفي منذ كان عمرها عشر (10) سنوات، فيصف الأجواء العائلية التي ترعرع فيها، وخروج أبيه للدفاع عن الوطن تاركا وراءه عائلته التي عاشت سنين الثورة ومعاناتها، تلتها بعد ذلك فرحة ملونة بالأحمر، الأخضر، الأبيض؛ رمز العلم الوطني المعبر عن الهوية الجزائرية.

وكان "عبد القادر" ملزم بأن يترك أي شيء وراءه، فيتساءل:

... وين راح المصحف نتاعي؟ ما تخلي حتى شيء وراك... لا نقطة.. لا حرف...لا رحية صباط احنا هنا لما يامروك ترحل، حتى الذاكرة انتاعك يلزمها ترزم قشها...؟

يُسقط "عبد القادر" بهذا الوصف حالة لم أغراضه في بيته أثناء الثورة مثل لم أغراضه وهو في السجن، فهو عاش حالة الاختناق النفسي وهو صغير أثناء الثورة ويعيشها وهو كبير في السجن.

هنا تبرز لنا العلاقة السوسيوثقافية للشخصية من خطابها؛ اسمها مشتق من أسماء الله الحسنى نظرا لطابع الأسرة المتدين، لأن "عبد القادر" في أصعب فترات حياته لا ينسى كتاب الله، وهذا الاسم متداول بكثرة في كامل القطر الجزائري، ويستخدم لدلالة بمقامات أولياء الله الصالحين.

يتمتع بالكتابة والقراءة وهو شخصية سوية محافظة على صلاته دخل السجن وهو طفل يتعدى عشر (10) سنوات، ومرت عليه ثلاثين سنة في السجن

يُشكل الحوار سُبل متنوعة في إنتاج فعل ما، وتباين في مستويات أداء الفعلي في حوار الذات مع الذات؛ حيث تتمارى الذات بمرآة ذاتها.

وتتوحد ثنائية المتكلم والمخاطب في شقي الذات في فضاء له دلالاته الثقافية والبيئية، فشخصية "عبد القادر" متنوعة بين قوتين عاطفيتين متعارضتين، وتدخلان في صراع: عاطفة الاشتياق للماضي البعيد وهذا ما تحمله الذاكرة، وعاطفة النفور من الوضع الذي هو فيه، لأنه سوف يرتحل إلى سجن آخر، والذي يولد في نفسه مأساة التي عاناها منذ الصغر وهي ما زلت تتبعه.

يحضر "مسعود" وهو منفعل في يده البرنامج الجديد، يُقبل "عبد القادر"، ويكرر ذلك في جو حيوي.

- مسعود: اه يا سي عبد القادر خليني نسلم عليك دابور.
- //
- مسعود: هذه خلاص "اخوى" خليني نزيد نسلم عليك خليني.

الحوار بينهما ذو فعل تأثيري ومصاحب لحركات جسدية؛ بغية لمس أفكار "عبد القادر" ومداعبة مشاعره لتحقيق الفرحة، يُخبره رسميا بأنه حر وقد انتهت مجدة سجنه.

- عبد القادر:... الإدارة العليا سرحتني؟
- مسعود:... انجي بلك كاس ما ؟
- عبد القادر: ..إيه
- مسعود: كنت عارف توقعلك صدمة على هذا الي قتلك "اقعدوتنفس مليح".

يتراوح الحوار بين الفعل التأثيري والانجازي؛ بمصاحبة الحركات الجسدية التي تدعم الملفوظ، وهذا لغاية تهدئة عبد القادر الذي لم يستوعب قرار نهاية سجنه، فاستلقاؤه على الأرض نتيجة نفاذ طاقته الجسمية والفكرية.

وفي الحوار التالي:

- عبد القادر: املا هكذا ..ادارة العليا سرحتني؟
- مسعود: نعم ايه هناك واش وليتلك
- عبد القادر: وانا هذا واش فهمت... انقلاب وكما جرات العادة الخطوة الاولى امتاع السلطة الجديدة وهو العفو على المساجين القدم...كاش واحد وكاش حاجة.

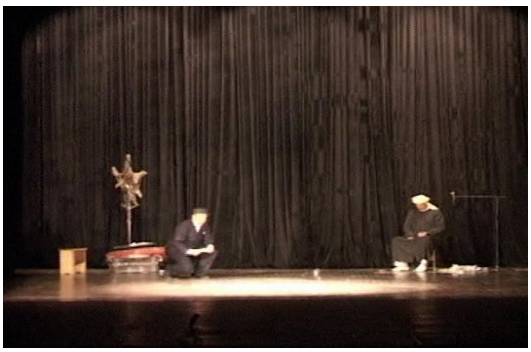
هذا الحوار الذي جله استفهامي لا يصف شيئا، ولا يمكن الحكم عليه بمعيار الصدق أو الكذب، فهذه الجمل أو الملفوظات لا تقول شيء عن حالة الكون، وإنما تسعى إلى تغييره، فـ"عبد القادر" يذكر أن السلطة الجديدة إذا أرادت أن توطد دعائمها يجب أن تغير النظام السابق.

يعارض مسعود عبد القادر حتى يكمل قراءة رسالته التي تحمل العفو دون أي سياسة متبعة، وفي نوع من الأسى والبكاء حتى يصل إلى أن إدارة السجون تمنح له لباس رسمي للخروج به (كوستيم).

- مسعود: وين راك تشوف في نبكي ...تخشة برك دخلتلي في العين.... هاروح ذرك...
- عبد القادر: وهذا الكوستيم اجباري؟
- مسعود: نعم خويا على جميع الناس ..قماش واحد لون واحد فصالة واحدة

نستنتج أنّ شخصية "مسعود" تسوغ أداءها اللغوي وأفعالها التأثيرية على "عبد القادر"؛ من خلال واجبه المهني الذي يفرض عليه ذلك، فمهنته الاجتماعية هي التي تخول له ذلك، فكان دائما يتحرى الصدق في قوله، غير أننا لمسنا البعد العاطفي من خلال بكاءه على الفرقة والمحبة التي جمعتهما، فعلاقتهما كانت علاقة أخوية، لأن "مسعود" كان ينادي صاحبه بكلمة "خويا" والتي أسهمت في توحيد المقام بينهما.

يخرج "عبد القادر" ويذهب عند الخياط، أما "مسعود" فيرتب حاجات عبد القادر.



يعثر "مسعود" على أوراق عبد القادر فيبدأ في قراءتها.

- مسعود: كان مازال متذكر هاذوك النسا المحيكات بالابيض اللي كانو يتلاقو عند عتبات البواب يسلمو على بعضاهم يتبسمو لبعضاهم.

من خلال هذا الخطاب المقروء يصف "عبد القادر" نساء القرية ولباسهم وسلوكاتهم وعلاقاتهم مع بعضهم، وصولا إلى حدّة المهبولة التي كانت تغني أغنية فقدان زوجها التي تدعوه خويا.

والأغنية نسمعها بصوت الشخصية الثانيةالمتواجد في السجن؛ والتي بصوتها تضفي جمالية على الحس التعبيري لملامسة مشاعر المتلقي.

ثم يواصل "مسعود" القراءة عن حدّة وأولادها، عن حب عبد القادر لـ"الضاوية" وطفولته، فكل هذا أصبح من الماضي المخزن في ذاكرته، ويسترجعه بالتذكر والكتابة.

يدخل "عبد القادر" وهو يلبس لباس رسمي أسود في مشية تماثل مشية رجل آلي (الروبو)، لأنه منذ ثلاثين سنة لم يلبس لباس بهذه الفخامة، لهذا وجد صعوبة في المشي.

- مسعود:... خارق للعادة امانيش مصدق عينية؟
- مسعود: سبحان الله؟ شحال نتبدلو كينولو احارا
- مسعود:.. ثم ذيك الخطة ذيك الشدة ذيك لاكلاص

يظهر عبد القادر ببذلة سوداء يندهش مسعود لرؤيته.

فاللون الأسود بمتمثلاته الشاسعة الحضور، والقيمة، والتلقي، والتداول، والاستخدام فإنه اللون الأكثر هيمنة على حياة البشر، والأكثر تدخلا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة، وفي معظم الثقافات على مر العصور، والأكثر تشكلا لتقاليدهم وحساسية تعالمهم مع الأشياء في الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم، والتفافهم حول ذواتهم وتشبثهم بالمكان، لهذا عمد المخرج على استعماله.

فهو يرمز عادة إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، وفي طبقة أخرى مواجهة ومناوئة ومختلفة من طبقاته الرمزية، والسيميائية إلى الحكمة والرزانة.

ويدل أيضا على المستوى الشخصاني البروتوكولي والدبلوماسي، وعلى قيمة صاحبه ومركزه الاجتماعي والرسمي. فاللون الأسود يحمل دلالة الحاضر والمستقبل.

فالشخصية عندما تخرج من السجن تصبح حرة سيدة نفسها، ولها مكانتها في المجتمع، لكن ينتظرها واقعا مجهولا.

ثم يخبر عبد القادر مسعود؛ كيف تم تفصيل البذلة (كوستيم) الحرية بكل دقة متناهية من طرف خياط السجن، وفي ظرف قياسي، وكيف تم استقباله من طرف مدير السجن حتى تم توديعه.

- مسعود:... ما تقدرش تخرج الا بعدما يطيح الليل.
- عبد القادر: لكن علاش بعدما يطيح الليل؟ في العادة الليل مجهول للدخول ماشي للخروج.

من خلال هذا الحوار المتواصل نجد أن "عبد القادر" يعاني من النفور والاستياء لهذا التسريح، حيث خروجه يتم ليلا في بذلة الحرية التي تعيق حركيته، والقرية بعيدة مسافة (10) أيام، وهو في غضون هذا اللباس لا يصل اليها الا بعد عشر سنين.

يخرج "عبد القادر" من السجن بعدما يوصيه المدير بأن لا يذهب إلى المدينة عريان أو حافيا.

أما الشخصية التي رفقته في الزنزانة نجدها في خضم هذا التوتر والصراع الذي بدر على شخصية "عبد القادر"، أنها شخصية نمطية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات وملامح محددة لا تتغير مهما طرأ على الحدث من تطورات أو تغيرات، فلاحظنا أنها منذ بداية الفعل حتى ذروة الصراع تدخلها كان لإحداث إيقاع في الصوت بصورة سمعية موسيقية، وعلى مدى الحدث بقيت دون تغير أو تحول.

تبدأ مرحلة جديدة من حياة "عبد القادر".

تسلط على الخشبة إضاءة خفيفة نلمح من خلالها صورة "عبد القادر" وهو يحاول شرب الماء، وإشعال إضاءة مع سماعنا لصوت مرور الحافلات والشاحنات، يظهر "عبد القادر" بقميص أبيض، فللأبيض تقاليد رمزيو عالية التدول في صنع الدلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي والسيميائي، فهو في السياق الدلالي العام (رمز الطهارة والنور والفرح والنصر والسلام)، كما انه في السياق ذاته رمز للصفاء ونقاء السريرة، والهدوء والأمل، فهو محب للخير والبساطة في الحياة وعدم التقيد والتكلف. ترتكز الدلالة العامة في هذا الفضاء المشترك (مقبرة، مكب النفايات، والموقف الإجباري ***Arrêt fixe***)، والمتداخل المعاني والمتوحد المرجعية الشعبية، والاجتماعية دور مهم في تحديد الدلالة وتوسيع حدود تداوليتها.

يبقى "عبد القادر" رمز الطهارة والصفاء ونقاء السريرة، محب للخير، جسّد المخرج قميصه باللون الأبيض حتى يحيلنا إلى دخيلته الطاهرة، بالرغم من تواجده في هذا المكان غير المرغوب فيه من قبل الإنسان، ورغم هذا المحيط يبقى محافظا على صلاته، ويحاول إيقاف الحافلات دون جدوى، ونجده مسترسلا للصبر حتى تتوقف حافلة لتنقله إلى قريته.

يسمع "عبد القادر" صوت، يصل مسعود إلى الموقف ويسال: كاين واحد؟

يجيب عبد القادر: كاين واحد

يتعرف "عبد القادر" على صوت صديقه "مسعود"، وهو يحاول ربط قنديل الإضاءة، فمازال يعاني من قلة الإضاءة بعد خروجه من السجن، والتحق به مسعود بعدما حصل على التقاعد.

يعاد ترتيب المكان، مثل الزنزانة، ويحاولان إيقاف أي سيارة أو شاحنة تمر لكن دون جدوى، ثم يتناوبان في حراسة الطريق، فيرجع مسعود للحراسة ويبقى عبد القدر كما هو.

حاول الكاتب إبراز معاناة الوجود الإنساني من خلال شخصية دخلت السجن وهي طفل، وبقيت فيه مدة ثلاثين (30) سنة، أي ما يعادل جيل بأكمله، وعندما خرجت من السجن وجدت سجن مماثل له الأمر الذي لم ينه مأساتها أو معاناتها.

دخل "عبد القادر" السجن؛ وهو يحمل ذكريات طفولته وعائلته وقريته التي نشأ فيها، وكانت هذه الذكريات بمثابة المرجع الذي يستقي منها حياته، وأحلامه من خلال الكتابة عنها باستمرار.

حول المخرج أن يجسد هذه الشخصية وفقا لمعطيات الكاتب عنها، فمن خلال خطاب الشخصية على طول العرض بأكمله لم نعرف لماذا دخلت السجن؟ وأي ذنب اقترفته في حق نفسها أو في حق غيرها أو في حق المجتمع؟

الشخصية مر عليها ثلاثين سنة تأثرت صحيا، حيث أصبحت تتناول الدواء، تأثرت نفسيا من خلال الصراع النفسي بين شوقها للقرية وتطلعها إلى العالم الخارجي، من خلال صراع فكري جسّده المخرج في الكتابة، وفي قراءة الجرائد، وفي استرساله في الأسئلة إلى صديقه سعود.

لكن عند خروجه لمسنا الأثر الجسدي في أن قواها ضعفت، فلا يستطيع المشي إلى القرية، ورغم هذا لم نرى ترسبات وأعراض المرض على الشخصية.

معاناته النفسية وشوقه إلى بلده انطفئ في أولى محاولاته لتوقيف السيارة، بالرغم من أن المكان الذي لجأ إليه هو موقف إجباري، ونجده عاود الكرة بان يصبح صديقه هو حارسه.

نجد الشخصية في السجن كانت متواصلة مع العالم الخارجي بذكرياتها، تتجلى هذا في خطابها عن القرية، وعمالها، ونساءها، وفي رسالة أمه، وقراءة الجرائد لمعرفة الجو العام المحيط به. وعند خروجها من السجن انطفأت شعلة التواصل.

نجد أن المخرج لم يجسد ترسبات السجن النفسية والفكرية والحركية على الشخصية المسرحية، واكتفى بوضعها في مكان معزول يشبه انعزاله في السجن.

خاتمة:

إن الخطاب المسرحي هو إدراك ذلك العرض الذي تم إنجازه؛ بهدف الإقناع بأفكاره عبر أسلوب وقيمته الفنية وعمق دلالته، ويحقق هذا العرض وسيلته الإبلاغية بعد أن يكون صورة لمتغيرات لا تنتهي، فيحقق الشيوع الواسع بتوليده في كل الأزمنة.

يتجسد الخطاب من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي تشكل هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط باعتباره حدثا لسانيا، فهو نظام من العلامات يتضمن نية الدلالة والإبانة، ويعتمد الصيغة اللغوية في التعبير؛ كونه يتضمن الأجزاء الصوتية والأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، ونجده يساهم في تجسيد جزء من البنية التكوينية للفضاء المسرحي.

فالعبارات، والكلمات، والحروف تأخذ معاني مختلفة حين توضع في مجالات إخراجية متنوعة، الأمر الذي من شأنه أن يغير في وظيفتها ويبدل من دلالتها الأولى، نتيجة للتغير الذي يطرأ في كيفية استخدامها لفظا وحركة، وعلاقتها بما ينسجم مع فلسفة، أو إيديولوجية، وأسلوبية الخطاب المراد بثه.

فالشخصية هي الوحدة الفاعلة في النص، وناقلة للخطاب في العرض.

والخطاب بطبيعته الدينامية؛ يخضع لشروط التغير والتحول التي فرضتها حيثيات وتجليات " ما بعد الحداثة" على مفهوم العرض المسرحي، لكن الشخصية بقيت المرتكز الذي وحّد الخطابات على خشبة المسرح.

وتحقق هذه الشخصية في لحظات الخلق والابتكار، القيم الفنية والجمالية في التناسب والتناغم بين الشكل والمضمون؛ التي هي غذاء الروح، ونعني بهذه الأخيرة كل ما يُبقي عالمنا جميلا يسر العين والروح.

وفي عملية التذوق الفني وهي عملية اتصال أو ملائمة بين طرفين؛ تكون الشخصية متمثلة بأداء ها صوتا وحركة، وهي الطرف الأول في عملية الاتصال، والطرف الثاني هو المتلقي؛ يتحقق التذوق الجمالي في الترابط المحكم. فما ندركه في اللحظة الحاضرة يكون مرتبطا بما سبقه ويثير توقعا لما سيتلوه، ونستمتع بهذا العرض عندما ندرك المعنى، ومعنى المعنى للوصول إلى مقاصد الخطاب.

الخطاب المسرحي خطاب مزدوج؛ وعلى إثره يتشكل التلفظ المزدوج، والحوار المزدوج، وهذا عبر الوسيط. (الشخصية) تجسد الوسيط بين العرض والمتلقي؛ أي تحمل أفكار المؤلف وتجسدها بتلفظها، وبجسدها الذي يعتبر البؤرة المركزية لمخيلة الكاتب وإبداع المخرج.

ومن خلال هذه الوساطة (للشخصية) نجدها تعمل على بعث التكوين الفني لملكة التخيل عند المتلقي، من خلال ما يلامس مشاعره باعتبارها أسبق من العقل. فيتجلى جمال العرض في خلق أفق التوقع، الوحدة العضوية، التوازن من خلال عمل المخرج.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**
2. المسرحية أمحمد بن قطاف: موقف إجباري.

ب- المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم ايراش: حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية - ملاحظات منهجية في مجلة المستقبل العربي، بيروت، ع/19944،180.
2. ابن هشام الأنصاري: معنى اللبيب عن كتب الأعاريب، المكتبة المصرية، ج1، ط/1، 1999.
3. أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
4. أبو الحسن سلام،جمالية الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/2001،1.
5. أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط/2007،1.
6. إدريس بلمليح: نماذج بين الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية الفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2005.
7. أفداء حسين أبودبسة، خلود بدر غيث، محمد علي العمادي: فلسفة الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، الأردن، ط/1، 2010.
8. ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة لمصرية العامة للكتاب القاهرة، 1966.
9. الآمدي سيف الدين: الأحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط/1985،1.
10. براهيم حماد: طبيعة الدراما، دار المعارف، كتابك 26.
11. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2009.
12. جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
13. جورج كارلوس: في الأداء المسرحي، منشورات الآفاق، 1990.

14.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط/2، 1993.
15.رضا غالب: الممثل والدور المسرحي - دراسات ومراجع المسرح-، أكاديمية الفنون، 45.
16.السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة، الجزائر، 1997، ص20.
17.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التئبير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط/1، 1997.
18.سعيد يقطين: تحليل الخطب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/1، 1998.
19.سمير مرزقي: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د/س، ص117.
20.الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
21.الشيخ كامل محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت.
22.صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر: ديوان عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969.
23.صلاح فضل: بلاغة والخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط/1، 1996.
24.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط/3، 1985.
25.طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، 2011.
26.عادل فاخور: تيارات في السيمياء، دار الطبعة، بيروت، 1990.
27.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط/2، 1988.
28.عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط/1، 2009.
29.عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، الجزائر، ط/1، 2009.
30.عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو حتى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009.
31.عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط/1، 2003.
32.فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص الأقوال لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط/1، 2005.
33.كمال الدين عيد: مناهج عالمية في الإخراج العالمي، سان بيتر للطباعة، القاهرة، ط/1، 2003.
34.مأمون صالح: الشخصية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط/1، 2011.
35.محمد يوسف نصار، قاسم محمد كوفجي: تذوق الفنون الدرامية، عالم الكتب الحديث، أربد، ط/1، 2005.

36.محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2002.

37.مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل- أكاديمية فنون المسرح-، مطابع الأهرام تجارية فيليب، مصر، 2006.

38.موسى عمايرة، محمد العناني، شحدة فارع، جهاد حمدان: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل النشر، الأردن، ط/3، 2006.

39.هاني أبو الحسن سلام: سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط/1، 2006.

40.هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2006.

41.وطفاء حمدي: الخطاب المسرحي في العالم العربي، إشكاليات وقضايا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2007.

42.يحي البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، منشورات أمانة، عمان، 2007.

ب- المراجع المترجمة:

1. ألين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح (12).

2. آن أبرسفيد: قراءة المسرح، تر: مي تلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي السادس التجريبي، 1994.

3. آن وبول جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: د/سيف الدين دغمزس، ود/محمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط/1، يوليو 2003.

4. تزيفان تودوروف: مقولات الحكي، تر: عبد العزيز شلبي، مجلة الفكر العربي، ع10، 1990.

5. جوزيت فيرال: المسرحانية وخصوصية اللغة لمسرحية، تر: صالح رشيد، مجلة فصول، ع1، القاهرة، 1995

6. دليلة مرسي، فرانسوا خالدون: مدخل إلى سميلوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، (1971-1985)

7. دين إلكسندر: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

8. رولان بارث: نظرية النص، تر: منذر عياش، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانتماء القومي، عدد 15، بيروت، 1995.

9. سارة مليز، الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004.

10. فرديناند دوسوسير: دروس في اللسانية العامة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1985.

11. فرديناند دوسوسير: محاصرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصرة، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، الجزائر، 1986.

12. فليب فانتيم: تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/1، 1985.

13. قسطنطين سنسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، مجمد مرسي، مراجعة دريني خشبة، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د/س.

14. كلرمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي، تر: د/خالد سليم مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط/1، 2003 القاهرة.

15. مارفن كارلسون، فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمته، هلا للنشر والتوزيع، ط/1، 2000.

ج- المراجع باللغة الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld: L'Ecole du spectateur, social, Paris, 1981.

2. Anne Ubersfeld: lire le théâtre, 1ère éd, social, Paris.

3. Dominique Maingueneau,: pratique pour le discours littéraire, Dunod, Paris, 1997.

4. Dominique Manguneau: pragmatique pour le discours littéraire, Narhano, Her Paris, 2001, Dunond Paris, 1997 et bordas Paris 1990, pour le 1er édition.

5. Emile Benveniste: problèmes de linguistique générale, édition Gallimard, 1966, Tome 01.

6. Ferdinand De Saussure: cours de linguistique générale, ENAG-édition, Alger, 1990.

7. Grand dictionnaire encyclopédique, La Rousse, T/10, libraire la Rousse, Paris,1984.

8. J. Greinas: Sémantique structred, Recherched méthode, Larousse, 1966.

9. Jean dubois et autre, dictionnaire de linguistique (discours, texte), 1973, Paris, La Rousse.

10. Levistrauss, Claude: anthropologie structural, 2ème, éd, Plon, Paris,1973.

11. Patris Pavis: dictionnaire de Theater, édition, social, Paris,1978.

12. R. Jacobson: essais de linguistique générale, 1960 dans Bougnoux, D. Sciences de l'information et de la communication, paris, 1993.

13. Vladimir Proppe, MorPhologic de contre, seuil Paris, 1970.

د- معاجم وقواميس:

1. إبراهيم حماد: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب 1970.

2. أبي الفضل جمال الدين ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد5، ط/5.

3. ماري الياس، حسان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1.

هـ- المجلات والدورات:

1. أحمد يوسف: الخطاب والملفوظ - مطارحة في المفاهيم-، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، ع/1، ديسمبر (2001-2002).

2. حاكم عمارية: المدلول الاصطلاحي للخطاب، مجلة متون، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة د/مولاي طاهر، سعيدة، عدد 04، ديسمبر 2010.

3. حفناوي بعلي، التداولية البراغماتية الجديدة، خطاب ما بعد الحداثة، مجلة اللغة والأدب.

4. علي عواد: تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، العدد 01، عمان، الأردن، 1996.

5. نبيلة إبراهيم: البنيوية من أين وإلى أين؟، مجلة فصول، القاهرة، م1، ع2، يناير.

و- رسائل ومذكرات:

- الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، رسالة ماجستير، من إعداد الطالب عزوز بن أعمر.

د- المواقع الإلكترونية:

1. جميل حمداوي: الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطاب:

www.arabreneve ifo/11614

2. عمر بلخير: الخطاب وبعض مناهج تحليله:

http://www.omarbelkheir.wordpress.com

3. غسان (سوريا) الخطاب المسرحي: http://afakmasrahia.com
4. محمد رفعت: في النقد المسرحي. wwwkitabat.com /ar23744.
5. محمد رفعت: مقاربة سيميائية للنصوص السردية، www.kitabat.com/ar2374
6. محمد عبد الصمد: الخطاب المسرحي، http://www.alalam.com
7. منتدى التخاطب في النقد المسرحي: www.t05atub.cm/t5514.topic

مقدمة

الفصل الأول

تجليات وظيفة الشخصية وخطابها

المبحث الأول: خطاب الشخصية على مستوى النص
المبحث الثاني: خطاب الشخصية على مستوى العرض

الفصل الثاني

تحليل مسرحية (موقف إجباري)

مدخل
ماهية الخطاب

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

ملاحق