أثر الخطاب التداولي في تكوين المسرح

م.د.حيدر كرم الله قاسم **م.د. فلاح كاظم حسين**

كلية الامام الكاظم ع / واسط المديرية العامة للتربية في محافظة واسط

الملخص:

إن تأسيس منجز فني قائم على تفاعلية (بنية النص/ بنية العرض) يمثل محور الاتجاه اللساني التداولي في تكوين المسرح حيث، يبقى تأّسِس البنية التكاملية مختلفاً من مخرج إلى آخر، إذ لم يعد معنى التكوين مجرد تحول نص مؤلف أو رؤية مخرج،الذي يتحكم بها الفعل الدرامي، بل تفاعلت مجموعة من التكوينات الفنية الإبداعية لتشكيل مركب فني يشترك فيه (الفعل الدرامي، عناصر بنية العرض . المخرج . المتلقي)،وهي تجد ذاتها عملية تفاعلية بمل بلثه الخطاب التداوليوالتكوين المسرحي، صحيح إن العرض المسرحي واحد من حيث التكوين الصوري (سمعي/ مرئي)، لكن من حيث المعنى فإنه يختلف حسب وعي المخرج وتفاعل المتلقي، لذلك النتيجة هي تكوين بنية عرض ذات دلالات قصدية، الغاية منها تأسيس فعلٍ عرضيٍّ انعكاسيٍّ تتحقق معه مقاصد العرض ومعانيه التي تتجلى بها تلك المكونات بصفتها الكاملة من خلال تأويل وتحويل تلك العناصر من وظيفتها المألوفة الى رموز ودلالات فنية، أن البحث عن معنى ذو دلالات جمالية وفكرية لا نجدها على السطح، بل هي عملية تفاعلية تؤول بواسطة الغوص في الطبقات الباطنية للفعل الدرامي وخلق قاسم مشترك بين (العرض/ المتلقي) و (المتلقي/ العرض) والغاية تشكيل نقاط التقاء متفاعلة في المعنى الجمالي/ الفكري للعملية الفنية التي تتبلور نتيجة التقارب الصوري للخطاب التداولي، أي إن مغادرة مألوفية مكونات بنية العرض من أولى خواص المخرج المبدع لصياغة عرض يرسخ في ذاكرة المتلقي لتأسيس معان وأفكار، ربما لم يتخيلها المخرج، ولكنها لا تنفلت من دائرة العرض، بل تختفي ضمن تأويلاته التفاعلية التي ربطت العرض ومتلقيه من خلال تعددية قراءاته وافتراضاته. وما يبثه من إشعاعات متفاعلة تختلف درجة استقبالها حسب وعي المتلقي وتفاعله.

فقد احتوى البحث في فصله المنهجي الاول على: مشكلة البحث، أهداف البحث، وأهمية البحث والحاجة اليه، وتحديد المصطلحات، المتمثلة بمصطلحات(أثر، الخطاب ،التداولية، تكوين).

اما في الفصل الثاني : فقد تميز بمطلبين فرزهما العنوان :

المطلب الاول : مرجعيات تكوين خطاب المسرح.

المطلب الثاني: تداولية الخطاب في المسرح .

اما في الفصل الثالث : تمثل بتحليل العينة حسب ماافرزته مؤشرات الاطار النظري وتطابق العينة مع محتوى هدف البحث وعنوانه .

اما الفصل الرابع: فقد تمثل بنتائج البحث واستنتاجاته، ومن ثم تدوين مصادر البحث ومراجعه .

الفصل الاول – الاطار المنهجي

مقدمة:

يمتاز المسرح كونه يقبل كل القراءات، ويتكيف مع كل الحقول المعرفية، والدليل أن كل المناهج النقدية التي وصلتنا عن طريق المثاقفة التي تجد ظالتها في الخطاب المسرحي، اذ عدت بحقها مادة غزيرة لا تبخل على أي ناقد أو منهج نقدي في تلبية إشباعها المعرفي، ففي هذا الصدد نبحث في واحدة من أهم النظريات التواصلية التي اشتغلت على الخطاب عامة والخطاب المسرحي خاصة، وجعلت السياق من أولى اهتماماتها، وتعلق الأمر باللسانيات الوظيفية في شقها التداولي، فالتداوليات بإمكانها أن تقنن الخطاب المسرحي، وتجعل العلامات الصادرة عن الخشبة قابلة لتأويلات محددة ومضبوطة، ومن ثم يصبح موضوع الخطاب المسرحي واضحا، وقراءة معانيه ستكون موحدة بين جميع المتلقين، وهي معطيات يمكن استخلاصها من خلال وظائف اللغة ومستوياتها، وقاعدة الحوار، إضافة إلى إيقاع اللغة اللفظي الذي يبدو من خلال العرض توكيدا مضاعفاً للكلمة التي ينطقها الممثل على خشبة المسرح، لأنها تفعل فعلها الراهن، في الشخصيات التي تستقبلها، تسمعها، إذ يكون موجها إليها التكوين المزدوج للمسرح، نص/عرض يجعل منه العرض المفتوح والموصوف بأنه آني وعابر فإنه لا يتكرر مرتين، لأنه أثناء السرد ينتج نظاما من العلاقات المؤتلفة مع العلاقات اللسانية المشكلة للحوار التي تعطي لخطابات الشخوص شروطها التلفظية التخيلية فيصبح من الصعب بعد ذلك أن نتصور عرضا بدون نص حتى عند غياب الكلام المنطوق .

اولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه :

لأن مكوِّن الخطاب التداولي المسرحي من (مؤلف النص ،مؤلف العرض ،الممثلون، التقنيات)، افترض ان المتلقي انه سيتوافق ويستجيب لأي شكل تداولي مؤدى من خلال وظيفته الاساسية في التعامل المستخدم بلغة النص وما ينتجه من مشروع يتفاعلي مع المتلقي، بهدف النظرعن الخلط بين مفاهيم الجمال والخطاب المسرحي، كما انه جزم بأن الاثر العشوائي بمفردات اللغة والعلامات الدلالية ضمن المتن الحكائي ،هي احد ممكنات الابداع التكويني للمسرح، الذي يحدد الحاجة بحسب فلسفة الشكل والمضمون للخطاب المسرحي، اذ لا يفرق بين نوع التعامل واخر المتفاعل، فتراه يقدم الوان غير نقية لا تمت بصلة الى الخيال او الواقع، مما يؤدي الى

النفور من الخطاب. او انه يضع متلقيه في دوامة اللافهم، فتجد الخطاب غير منسجم في تشكيل منظومته الفنية، وحتى نقترب من تأثير التداولية في تكوين المسرح معتمدا بالاساس على لغة تخاطب بها المتلقي، ومن ثم يسأل الباحث (هل في الخطاب التداولي أثر بتكوين المسرح).

ثانياً: امية البحث:

تكمن أهمية البحث من القيمة التعبيرية التداولية وفلسفتها لفن المسرح لتكوين مؤسسه ثقافيه لها القدرة على استقراء الواقع.

ثالثاً:هدف البحث :

محاولة الوصول الى نموذج تنظيري لاثر الخطاب المتداول في المسرح .

رابعاً: حدود البحث:

المكانية :النص المسرحي.

الزمانية : عشوائية.

الموضوعية :محاولة اكتشاف منطوق ابداعي مؤثر في تكوين تداولية المسرح.

خامساً: تحديد مصطلحات :

ظهر من خلال عنوان البحث المصطلحات التالية (أثر، الخطاب ،التداولي،تكوين).

1- :الأثر.Effects

أثر لغةً: الأَثَرُ مفردة، والجمع آثار، ويطلق على معان متعددة منها : بقية الشيء، وتقديم الشيء، وذكر الشيء، والخبر .قال ابن فارس: أثر ،(الهمزة، والثاء، والراء)، ثلاثة اصول : تقديم الشيء، وذكرالشيء، ورسم الشيء الباقي[1]. وقال ابن منظور: الأثر : بقية الشيء، والجمع آثار وأثور . وخرجت في إثره وفي أثره، أي : بعده . وأتثرته وتأثرته : تتبعت أثره عن الفارسي . ويقال : آثر كذا وكذا بكذا وكذا، أي : أتبعه إياه ؛ ومنه قول متمم بن نويرة يصف الغيث [2].

الأثر اصطلاحاً: لايخرج استعمال الفقهاء للفظ (أثر) عن المعاني اللغوية، وأكثر مايستعمله الفقهاء للدلالة على بقية الشيء، او مايترتب على الشيء، كقولهم في حكم بقية الشيء بعد الاستجمار : (وأثر الاستجمار معفو عنه بمحله)، وقولهم في حكم بقية الدم بعد غسله : ولايضر أثر الدم بعد زواله، ويطلقونه على مايترتب على الشيء، فيستعملون كلمة أثر مضافة، كقولهم : أثر عقد البيع، وأثر الفسخ، وأثر النكاح [3].

التعريف الاجرائي : هو تتبع اي أثر للتاثير في الزمان او المكان .

2- الخطاب (Discourse):

الخطاب لغةً: ان الاصل في الخطاب عند علماء العربية : الكلام الموجه، فقد جاء في لسان العرب " ان الخطاب مراجعة الكلام بين طرفين او اكثر في مقام الاتصال "[4].

الخطاب اصطلاحاً: يتضح إن الخطاب ينتمي إلى اللغة من حيث الاستخدام والاشتغال إذ عرف بتعريفات مختلفة في هذا المجال منها من يقارنه بالنص المكتوب والمنطوق، ومنها ما يقرنه بالنص بوصفه فعلاً ثقافيا يحمل داخله الثقافة اللغوية لمجتمع ما، حيث ان الخطاب مرتبط بشكل نسقي مع الفعل التواصلي، ولذا فان المكون التداولي يحدد ثلاث شروط لأنواع الخطاب "الجملة والخطاب والنص"[5]. اي ان للخطاب أنواعا متعددة بحسب فعل النص واللغة المكونة لذلك النص داخل فعل أكثر شمولية سمي بـ(الخطاب).

التعريف الاجرائي: هو العلامة او الاشارة الصوتية المؤسسة لفعل معين لتكون جملة معروفة ومفهومة.

3- التداولية: Pragmatique.

1- لغةً: تعد اللفظة الى جذورها اللغوية، وهي آتية من "دول يتداول، تداولا، ويقال تداولنا الأمر: أخذناه بالدّول، وقالوا دواليك: أي مداولة على الأمر، وتداولته الأيدي: أخذته هذه مرة وهذه مرة، وتداولنا العمل بيننا بمعنى تعاوناه، فعمل هذا مرة وهذا مرة"([6])، ولها معان مختلفة لكنها لاتخرج من معاني، فمعنى داول هو الأخذ مرة بمرة، وتارة بتارة، والتبادل، "وداول كذا بينهم، جعله متداولا تارة لهؤلاء، وتارة لهؤلاء، ويقال داول الله الأيام بين الناس، أدارها وصرفها"[7].

2- اصطلاحاً: لم يقف علماء اللغة عند تعريف محدد للمصطلح فهو مركب من مورفيمين، فقد اختلف العلماء في صياغة ثابتة لهذا الحقل اللساني الحديث فهو يمثل كيفية اكتشاف السامع مقاصد المخاطب اي بانه " علم جديد للتواصليدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ويدمج، من ثم مشاريع معرفية متعدد في دراسة ظاهرة التواصل اللغوية وتفسيره"[8].

التعريف الاجرائي:

التداول من تداول يتداول وجذره – دَولَ– وهو على صيغة التجاوز، وفيه الممارسة والتفاعل أيضا .

4- التكوين : Composition

1- التكوين لُغة: جاء في (لسان العرب):" كوّن: الكونُ: الحَدَث، وقد كان كَوْناً وكَيْنُونة"[9] . "والكينونة في مصدر كانَ يكونُ أحسن "[10] " وكوّنهُ فتكوّن: أحدَثَهُ فَحَدَث "[11] ." كوَّنَ الشيءَ : أحْدَثَهُ . والله مُكوّن الأشياء يُخرجُها من العَدمِ إلى الوجود " [12] .

2- التكوين اصطلاحاً :

وهو عند (أرسطو) " تعاقُب الصور على شيء حتى يصل إلى مرحلةٍ مُعيَّنة من مراحل نموّهِ"[13]. ويُعرّفه (نيلمز) على أنه " كل شيء يُنسّق طِبقاً لمبدأ أو نمط خاص، يَسهل على المخرج إدراكه، ويَسهل على الممثّل تَذكّره وتَنفيذه، ويَسهل على النظّارة استيعابه"[14] . أما (

الكساندر دين) فيرى أن التكوين هو " التنظيم المعقول للأشخاص في مجموعة مسرحية باستخدام التأكيد والاستقرار والتتابع والتوازن لتحقيق وضوح غريزي وجمالي مُرضي"[15]. والتكوين لدى (ماتيس) هو " فن التنظيم بطريقة زُخرفية للعناصر المختلفة التي تَكون مُتاحة للمصوّر للتعبير عن مشاعره . " [16] .

ويُمكن تعريف التكوين إجرائياً: يتبنى الباحث تعريف (ماتيس)، لقربه من هدف عنوان البحث، وهو: (فن التنظيم ((اللغوي والحركي)) بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة ((على خشبة المسرح)) ،التي تكون متاحة للمصور للتعبير عن مشاعره).

الفصل الثاني– الاطار النظري

المطلب الاول :مرجعيات تكوين خطاب المسرح.

لعملية المسرح ومكوناته الكامن من انزياحات الفعل الوجودي داخل جدلية الذات والمعنى حيث يعد كل مذهب مسرحي نظاماً متكاملاً يستمد مضمونه المتمثل في العنصر الفكري من فعل الضرورة التاريخية، وشكله الظاهري التداولي في العنصر المادي لمادة الخطاب المسرحي، فيما تتحكم السببية في إبراز العلتين الضرورية والوظيفية، لتركيب الصورة الفنية اللغوية، عليه وبهدف الوقوف على أهم آثار وظيفة تكوين لغة الخطاب المسرحي كما في الشكل التخطيطي التالي:

عوامل تكوين الخطاب التداولي	
العنصر الفكري	العنصر المادي
الشفرة	المتكلم
الاتصال	المخاطب
الرسالة	السياق
التداولية اللغوية = صوت + معنى = لغة تواصل	

شكل رقم (1)

اذ تصنف استراتيجية تداولية الخطاب وفقا لاهتمام وظيفة الدارسين بشكلها العام، وبالخصوص ضرورة الهدف المقصود المبثوث الى المتلقي، وخاصة الوظيفة التعاملية والوظيفة التفاعلية :

فالتعاملية وهي ماتقوم به اللغة من نقل للمعلومات عبر وسيلة المرسل بجهده نحوالمخطاب او المرسل اليه، لتكون اللغة الطبيعية، في حين تكمن التفاعلية الغاية في تقييم سياق التعاملات اليومية لتكون علاقات اجتماعية ،لتكون في النهاية عنصر متشكل ضمن مساق متسلسل لاجراءات ذهنية مترجمه الى لغة، وعلى الرغم من تلك الاستراتيجيات الدلالية في انتاج الخطاب

لابد من الكشف عن ضرورات مثيلاتها في العصور الغابرة وخاصة المذاهب المسرحية ،(الكلاسيكية، الواقعية ،الرمزية).

1- الكلاسيكية classicisme :

ظهرت كأول مذهب أدبي، نشأ في أوروبا بعد الحركة العلمية والنهضة الأدبية التي سادت أوروبا إبان القرن الخامس عشر من الميلاد،نتيجة للضرورات الاجتماعية والدينية وما ورثوه من المجتمع الاغريقي حول الخطب الحكائية للاسطورة الألاهية بوصفها حالة متقدمة في نسق الفكرالبدائي وربطها بالفعل الميتافيزيقي في اشكال الألاه لتحديد أثر الفعل الاخلاقي للمجتمع انذاك بلغته اللاتينية ، فقد تمثل النص المسرحي الاغريقي بوصفه اولى مراكزالتاسيس للتكوين المسرحي للنص التراجيدي او المأساة في لغتها المادية ومنطلقاتها الفكرية،عن طريق انشاء مساحة حوارية بين خطاب الوعي المسرحي وبين مكونات الوعي التركيبي الذي تميز بالصياغات الشعرية بقالبها الحكائي التي اعتمدت الاستعارة والتشبيه باشتراط الفعل الدرامي والبعد الميثولوجي، فقد عرفت بالخطاب التراجيدي والكوميدي، مرتكزة على البناء الدرامي الذي اعتمده ارسطوفي كتابه فن الشعر وهي (البداية والوسط والنهاية) ،او ماسمية ب " الخط الدرامي"[17]، وقد برز اول كاتب للمشهد التمثيلي(اسخيلوس)، وكان عبارة عن حوار بين شخصيتين فقط بلغة شاعرية مغناة على السن الجوقة التي تنتهي عادة بالتطهير من شرور النفس السيئة، ومن ابرز استخدمات الابداع الكلاسيكي هو توظيف حيلة الآلة في توصيل الفعل الدرامي التي يلزم ضرورة اظهار التنبؤ بالسرد لاستمالة المتلقي لفعل الخير لتحقيق عنصر الادهاش .اما الكوميدي الذي تميز بكتابتها (ارستوفانيس)، فكان النص عبارة عن افعال الآلاه والسخرية منهم بحيث تثير الضحك لدى المتلقي ،وقد تميزت بالقصائد الشعرية ذات الطابع الهجائي المقذع "[18]، ومن ثم كان لاثر الخطاب الكلاسيكي دورا بارز ومؤسس لتكوين المسرح، حيث استقرت داخل رحمها الخلاق تلك الملكة الشعرية الرفيعة ذات الاسلوب الراقي والتي تخاطب بشكل مباشر المدرك العقلي لدى المتلقي لاستنهاضه من غفوته المؤقتة وحمله على التعاطف باعتباره الأداة المعنية في نتائج تلك الهيكلة المسرحية التراجيدية الخالدة.

2- الواقعية Realism :

ظهرت في القرن[19]، بعد ازدهار الفلسفة العقلانية المادية وتأثرها بمثالية افلاطون التي تقول ان حقيقة الواقع لاتتجلى الا من خلال ذات الانسان ووعيه الذي يضفي المعاني والدلالات على الحياة، من خلال تبنيهم اساليب جديدة في الانشاء والتعبير والبعيدة عن موضوع الكلاسيكيين والرومانسيين ذات التعقيد الزخرفي للالفاظ من خلال اللغة الشفاهية المقروءة باسلوب شعري ووحدة البحر والقافية في القصيدة لضمان وضوح الدلالة في نموذج الشخصية المسرحية الجاهزة او المحنطة، وتبنوا لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية المضطهدة "(19)، وأصروا على الكتابة باللغة

المحلية ودأبوا على إغنائها بالمفردات بطرائق صَرْفيةَ متنوعة، حتى أصبحت لغة غنية متحررة قادرة على التعبير عن كل المقاصد ،أما الأسلوب فكانت له صفات عامة مشتركة، فقد تخلّص من النحو اللاتيني وأصبح يتحلى بالوضوح والبساطة مع الصقل والتهذيب لكنه احتفظ في التراجيديا والمراثي والخطابة بأبّهةٍ تتخللها بعض المقاطع البسيطة، وحتى في الأجناس الأخرى بقي الأسلوب حريصاً على الحوار المهذب ولم يتدنّ إلى المستوى العامّي.

3- الرمزية Symbolisme :

وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقال كتبها الشاعر الفرنسي جان موريس في عام 1886، رداً على الذين اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال أو الانحدار. فقال: إن الشعراء الذين يُسمّون بالمنحلين إنما يسعَون لمخاطبة المفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر ذلك لأنّ اللغة في أصلها تتكون من رموز اصطلح عليها لتثير في النفس المعاني والعواطف من خلال التأثير الإيحائي"(20)، ثم اقترح استخدام كلمة رمزي بدلاً من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة، وان بالغوا في الذاتية والانطواء على النفس، وافراطها في التهاون اللغوي والصياغة الشكلية لاسيما في الاوزان الشعرية البعيدة عن التلوين والتنويع وصعوبة الوضوح ودقة المنطق والعي والقيود اللغوية والفنية، مما خرجت عن شروط الابداع الذي يرتكز على العفوية الحرية ،حيث ان اللغة في حدّ ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية وكان الناس لا يزالون يعبرون بخطابهم اللغوي بالرموز عن مقاصدهم سواءٌ بالإشارة أو بالرسم أو بالألفاظ، وكان مألوفاً التعبير بالنار عن الإحراق وبالطير عن السرعة وبالريح عن القوة مع السرعة وبالصليب عن التخليص وبالبحر عن الإتساع وبالراية عن سيادة الأمة وبالجماعة عن السلام وبالمقصّ عن الرقابة الصحفيّة، كما تميّزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية واللونيّة والحسيّة والمشابكة بينها في لغةٍ تعبيرية جديدة، ومن ثم كان ولا بد من البحث عن أسلوب جديد ولغةٍ ذات علاقاتٍ جديدة تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي ونقلَ حالاته إلى المتلقيّ عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة وتحريك القوى التصوّرية والانفعالية لإحداث ما يشبه السيّالة المغنطيسية التي تشمل المبدع والمتلقي .

المطلب الثاني : تداولية الخطاب في المسرح .

الخطاب في المسرح متصل بعلم الاتصال، ويدرس قيمة الخطاب الحواري التي تكتسب العلامة التداولية شرعيتها من خلال تواصل المتكلم مع المتلقي، ومن ثم تتحقق قيمة العلامة اللغوية ضمن الفضاء الحواري فالمسرح يجسد الوظيفية التواصلية بالتداول التبليغي وان اختلف عن التواصل العادي بانعدام القصدية، في حين رفضت نظريات الخطاب الحديثة التقيد بقواعد تشومسكي التي اظهرت المحادثات اللغوية باهميتها الاجتماعية في دراسة اللغة من التحليل

اللساني، وأن يشرح اللغة ويعللها من الداخل وليس من الخارج، لذلك فإن الاتجاه الذي أخذ به اتجاه ذهني، وعرفت نظريته بنظرية القواعد التوليدية التحويلية التي تقوم على مبدأين أساسيين، هما : الكفاية اللغوية والأداء الكلامي، وكليهما سيكون هو التخلي كلية عن التعريف القديم للتواصل باعتباره رابطا لفظيا وقصديا بين شخصين، ليصبح سيرورة اجتماعية لا تتوقف عند حد بعينه، سيرورة تتضمن عددا هائلا من السلوكات الإنسانية : اللغة والإيماءات والنظرة والمحاكاة الجسدية والفضاء الفاصل بين المتحدثين. ولهذا سيكون من العبث الفصل بين التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي، ذلك أن الفعل التواصلي هو فعل كلي، وقد اثبت قدماء المفسرين المسلمين انهم كانوا على وعي ببنية لغة الخطاب، ومن ثم لم يفتهم شيء مما فات الغربيين في تأثير لغة الخطاب والعناصر المشاركة فيه، واعتمدوا على معرفة مقاصد الخطاب كالقرائن اللفظية والعقلية والعرفية والعوائدية في حين تاريخ المسلمين لايبارون في الكم والكيف والنضج والنتائج العلمية .

ان الخطاب المسرحي يتشكل في بنية حوارية تشبه إلى حد بعيد البنية الحوارية للخطاب العادي، كما يذهب إلى ذلك بعضهم إن المسرحية، هي تداول "نسخة من الحياة ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة"[21]، فإذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذا العالم، فإن الاهتمام الذي يثيره في متتبعيه يكون وثيق الصلة بالطريقة التي ننظر بها إلى الحقيقة. فالمسرح هو تجسيد حقيقي لما يحتويه العالم من ظواهر ومظاهر طبيعية واجتماعية ونفسية وخطابية المتداول " الآن إذا كنا نأخذ بهذا الرأي في أدق تفسيراته، فإن المسرحية تكون فترة مقتبسة من الحياة، معنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبقا للأصل لمشهد في الحياة، ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة مطابقة للأحاديث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العادية، ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة"[22]، يبدو أن هذا الكلام مبالغ فيه لأنه لا يمكن لمسرحية مثل : (أوديب ملكا أو أونتيجون)، أن تشتهر وأن تخترق القرون بشهرتها، لو غدت مجرد تصوير لوضع طبيعي أو اجتماعي موجود بصفة حقيقية في الواقع. إن الجمهور الذي يعتبره الجميع الأساس في أي بناء مسرحي لا يمكن له أن يتمتع بمشهد إعتاد على مشاهدته في الواقع. وبناء على ذلك، وعلى غرار الشاعر الإنجليزي (كولردج) نعتبر أن المسرحية هي محاكاة للواقع بما يحمله من تناقضات، وتذهب الباحثة والناقدة أن أوبرسف"[23]، إلى الأهمية التي يكتسبها التحليل التداولي للمسرح والمتمثل في تبيان كيف أن جزءا مهما من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده، ويشمل ذلك البعد الشاعري الذي يتحكم ديناميكيا في العلاقات الإنسانية، وبالتالي فإن المسرح هو تشخيص لتجربة في الواقع بما يحمله هذا الأخير من تناقضات صارخة، والخطاب المسرحي هو تمثيل للكلام في العالم، بما يقوله الإنسان عن نفسه

وعن العالم، وبالإحساس الذي يثيره في غيره، باختصار شديد نقول إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات قد يتعذر على المؤلف التصريح بها.

أخيرا نقول أن الكاتب المسرحي، بعمله ذلك يسعى إلى إقامة علاقة بينه وبين الجمهور أو القارئ، إذ يجعل الخطاب بينه وبين الجمهور ممكنا في :

1- علاقة مباشرة بين الشخصيات والممثلين، حيث يكون الخطاب مباشرا.

2- علاقة غير مباشرة بين المؤلف والجمهور، ويكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر، ويصاغ غالبا بطريقة تلميحية.

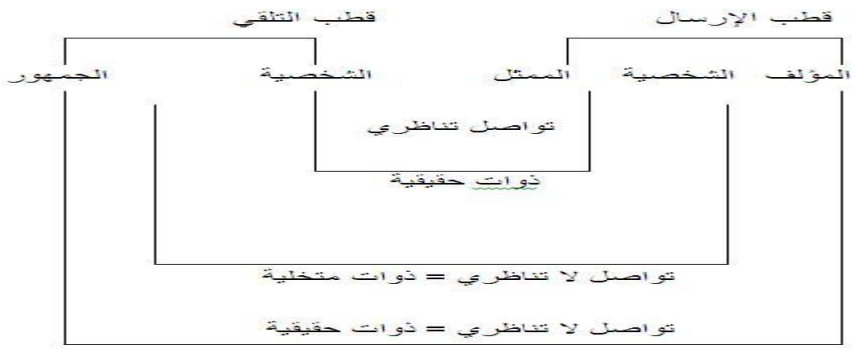
في الوقت نفسه يخضع المرسل خطابه حسب تصوره للمتلقي، إذ يأخذ بعين الإعتبار بعض الافتراضات حول تأويلات المخاطب، اي إن الاعتبارات المتبادلة تتحقق بطبيعة متتابعة ومتزامنة في آن واحد، فالأحداث في العملية الخطابية ليست خطية تماما، بل تحمل في طياتها آليتا التوقع والاستدراك. تكمن آلية التوقع في أن ما يحدث في أثر الزمن اللغوي الخطابي:

1- يتوقع على ما سيحدث في الزمن.

2- أما آلية الإدراك فتكمن في أنه ما يحدث في فترة لاحقة من الخطاب، يحول إدراك المتكلم للأحداث السابقة.

ومن ثم أن التصور الذي يبني العملية البلاغية التداولية انطلاقا من القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية، يظل غامضا إذا لم تدرج ضمن هذه القواعد معطيات تتعلق بالسياق.

فمن طبيعة التداولية هي إن تعدد المرسل والمتلقي في الخطاب المسرحي الذي ينتج عنه عائق اللاتناظر بين الإرسال والتلقي. فالتواصل بين المؤلف والجمهور باعتبارهما أشخاص حقيقيون يكون لاتناظريا، لأن مؤلف المسرحية لا يظهر للجمهور، واللاتناظر نجده أيضا بين شخصيات المسرحية (المكتوبة)، لأنها ذوات متخيلة والتناظر موجود بين الممثلين، ويبين كل هذا الشكل (2).



شكل (2)

حيث ان أهمية الألسنية في التنظير الأدبي، والنقدي كونها تتطور باستمرار، فتزيد من طاقاتها التفسيرية، وعلى الخصوص إلى كونها تستند إلى العلاقة اللغوية، التي كانت مسؤولة عن هذا التطور التي أرست قاعدة (البنيوية) في علم اللغة، والنقد الأدبي، ودعمتها كحركة فكرية تعتبر أشكال الحياة الاجتماعية، والثقافية خاضعة لمنظومات من العلاقات التداولية، حيث ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات خطابية، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من الصورة الصوتية أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور عليها اصطلاحا- الدال- ومفهومه- المدلول- علاقة بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية، اي اعتباطية، وذاك لأن اللغة الخطابية ليست كتلة من الوقائع المنفصلة، وإنما هي منظومة مغلقة على نفسها، ووظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع، التي اقتبسها سوسير من خلال تنظير جاكبسون في تحديد عملية الاتصال وهي(الباث المرسل، المتلقي المرسل اليه، السياق النص، الشيفرة اللغة، وسيلة الاتصال الرسالة المصدر)، والتي افرزت معنى للاسلوب لتحديد ذات الدلالة او مبدأ اللغة الخطابية بمعيار (الاختبار، التوزيع) التي فرضها (ديفيد روبي)، باسم (التكافؤ)، وحتى يجتمع الدال السويسري ووظائف جاكبسون المؤدي الى محاكاة المتلقي لتكون كل الاشياء الملموسة على خشبة المسرح ليحقق " الشيء الجمالي الذي لايمكن أن يوجد إلا في عقل الشخص الذي يفسر ذلك الشيء المادي" [24]، ضمن محددات المعيار وقيمة العمل الفني والجمالي من خلال مجموعة من المعايير والقوانين والتقاليد والأعراف الأدبية والفنية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية وغير ذلك من المعايير ضمن فترة زمنية معينة، وعدم الخروج عنها، وإلا رفض ذلك العمل، لان قد تتغير هذه المعايير الفنية والجمالية بسرعة في حين، تبقى المعايير الأخلاقية واللسانية ثابتة ودائمة فضلا عن ذلك، فالأثر الأدبي أو الفني عبارة عن مجموعة من المعايير المعقدة والمركبة، ومن ثم ينبغي أن يدرك ذلك الأدب كمجموعة من القيم، مثل: القيمة الوجودية، والقيمة الدينية، والقيمة الأخلاقية، والقيمة الجمالية، ويعني هذا أن هناك صنفين من القيم: قيم داخلية تتعلق بقيم النص الفنية والجمالية، وقيم خارجية تتعلق بالدين، والأخلاق، والفلسفة، والسياسة، والثقافة، والاقتصاد، ونتيجة هذا أن الأثر الفني عمل معقد ومركب، يتكون من مجموعة من العلامات في حين، تتسم العلامة اللغوية، عند سوسير، بالبساطة وبالتالي، تتكون من علامتين فقط (الدال والمدلول)، وهو ترابطاً بين الدلالة اللسانية والإحالة المرجعية للغة الخطابية ، ومن هنا، فالنص الأدبي أو الفني أو الجمالي عبارة عن استشراف مستقبلي، وسيرورة تناصية، لا تتحقق فعاليته إلا بتفاعل التلقي مع الإنتاج فلايكون للنص حياة أو انتشار أو مقبولية إلا بتقبله من قبل القارئ الضمني أو الافتراضي الذي يدخل معه في علاقة تبادل وتفاعل وسجال، من خلال إعادة بناء النص من جديد، ضمن ما يسمى بالإنجاز التأليفي أو التركيبي، وبالتالي، فدور المتلقي إيجابي وهادف وبناء، وهي نواتج القراءة التي تعطي القيمة للعمل الأدبي والفني، من خلال

ممارسة التأويل، والانتقال من المحدد السيميوطيقي إلى غير المحدد على مستوى التواصل، ويمكن الحديث أيضا عن اختلاف القراءات الجمالية شكلا وكيفا، وتعددها من عصر إلى آخر، ويصدر المتلقي دائما، في قراءته للأثر الأدبي أو الفني، عن معايير فنية وجمالية وقيمية ووجودية وسياسية وثقافية ما، لإعطاء قيمة ما لذلك المنتج الجمالي عند الإنجاز الذي يقوم به المتلقي الإيجابي، حينما يواجه الأثر الأدبي والفني، وينتقل من الشيء المادي إلى الموضوع الجمالي، من خلال ربطه بالسياق المرجعي الكلي، بتمثل جماليات النص الداخلية والخارجية، في ضوء ثنائية المعيار والقيمة، أو ثنائية الأمامية والخلفية، أو ثنائية البنية والوظيفة من استخدام اللغة بهدف عكس محتوى النص، أو تعزيزه، على الصوت أن يكون صدى للمعنى – ويتجلى التمثيل الاسلوبي في الأتلاف الصوتي، وأثره في الرمزية الصوتية، من خلال أسلوبيات التمثيل التي تتعمق الصلة بين الملامح الفردية للغة النص، وبين الملامح الفردية للمضمون، وبذلك هو يربط عادة بأمور واقعية خارج النص، مثل فلسفة المؤلف، أو مثل حركة أدبية لوضع معيار عمل المحلل الألسني يقتصر على ربط النص باللغة التي كتب بها، وبذلك تصبح الأسلوبيات دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التي يظهرها الكاتب في اختصاره للغته، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله ضمن تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره[25] .

الدراسات السابقة :

هناك العديد من الدراسات التي تحدثت عن التكوين ومحتويات المسرح، والذي يميز بحثنا هو فعل التكوين في المسرح وآلية التعامل والتفاعل من تداخل تداولية التخاطب فيما بين المكونات المسرحية .

ما أسفر عن الاطار النظري :

1- أتخذ الخطاب المسرحي وتكويناته مساحة اشتغال نقدية وتحليلية بطابعاً تركيبياً يكون على وفق المستوى الفكري والمستوى المادي حيث أرتسمت اليات عملهما على خشبة المسرح.

2- يعرف الخطاب بأنه عملية الانعكاس الإجرائي للمُكَوَن الثقافي لعصر ومكان معينين في صور وكيفيات تتمثلها النتاجات الإبداعية المتعددة والموزعة بين العمل التشكيلي النص الأدبي والعرض المسرحي.

3- تجسد حركية لغة خطاب النص المسرحي انزياحاً خاضعاً لفعل الضرورة التاريخية على النحو المادي في التجسد الوظيفي لبنية النص المسرحي بمراحل (النص الكلاسيكي، النص الواقعي، النص الرمزي)

4- تكون البنية الخطابية اخص وأضيق مساحة، لاسيما ان البنى المسرحية هي مجموعة من التراكيب المجسدة مادياً، والمجردة فكرياً، هي ما يكوّن المسرح.

5- يوصف الخطاب التداولي من التصور اللساني للفعل اللغوي والتواصلي في الفن المسرحي بأنه خطاب تركيبي يتجاوز قواعد اللغة في الصوت والكلام والصورة بأشكالها النمطية .

6- التداول اللغوي على وفق الاتجاه السيميائي تتجاوز حدود النسق الكلامي أو الصوتي، فضلاً عن المدركات المتوارثة التي ترافق الوعي داخل الخطاب اللغوي.

تميز خطاب العرض المسرحي مع عدد غير محدود من المراكز الفرعية الهامشية، التي تتمثل بالعناصر الادائية للعرض المسرحي، وتوحي بعلاماتها المتوالدة وتمركزها ضمن اولويات، اللحظة ومعطيات الخطاب اللساني، في تأسيس خطاب الإختلاف المتواصل ضمنياً والمنقطع سياقياً.

الفصل الثالث اجراءات البحث

1- مجتمع البحث :-

التصورات المنتجة على المستوى الذاتي للفنان المبدع، وهو المخرج حيث ارتسامها في ذهنه أثناء عملية قراءته وتفسيره وتحليله للنص، وهو الذي يستطيع تحديد المسافة الفاصلة بين مرحلة التصورات الذهنية ومرحلة بناء الصور المادية، وما اعتراها من مكابح أوجدت تلك الإشكالية، لذلك سيكون مجتمع البحث هو أساتذة مادة الإخراج في قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

2-عينة البحث :-

اختير المخرج سامي عبد الحميد عينة البحث كونه مخرج ومؤلف وتدريسي في جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة ، استطاع ان يثبت انه معاصر من خلال بثة للتداولية الخطاب التي تزامنت مع كل العصور.

3- مصادر المعلومات :-

4 الكتب والمصادر والدراسات المتوفرة في المكتبات

5-شبكة المعلومات

6- التسجيلات

تحليل العينة:

سامي عبد الحميد

يعد المخرج (سامي عبد الحميد) بصفته احد المخرجين الذين تميزت هويتهم بالاشتغال على فعل النص الدرامي وتحليل علاقاته ووظائفه بهدف الخروج به إلى صفة أخرى تشير بوضوح إلى ابعاد فعل التحول من شكله اللساني إلى آخر أكثر تشعباً واتساعاً ضمن الفعل البنائي للخطاب السمعي – البصري، اذ تخضع البنية المسرحية والخطابية على وجه الخصوص إلى ضرب من

ضروب التشكل المستمرة في المستوى الفكري للخطاب والذي تمثل العلاقات احد أهم التراكيب المؤلفة له، وهي في ذات الوقت النتيجة الأولى في سلسلة نتائج السبب الأول المُمَثَّل بعمليات القراءة الاستكشافية، ومن ثم عزل علاقات النص ووظائفه، وبالتالي تحضيرها وتحفيزها على التحول في فضاء التكوين المسرحي عن طريق إشباعها بالطاقة القرائية ذات البعد التأويلي في صناعة المعنى وتأسيس أبعاده .

ولعل المتتبع لحركية الخطاب المسرحي عند المخرج (عبد الحميد) يجد انتقالات كثيرة ونظاماً خطابياً قد يمكن تسميته – بالنظام المتوتر – الذي لا يمكنه بمكان ما ان يستقر داخل اطر أسلوبية معينة، فهو نظام أكثر شمولية من أن يتوحد ضمن إطار أسلوبي ما، حيث يحوي داخلة مجموعة من الأنظمة الفرعية والصغرى التي تتعدد بتعدد كيفياتها في التشكل ألعلائقي لتراكيب وعناصر النظام في أبعاده الفكرية، التي تؤشر واقعاً ذهنياً يؤكد في كل مرة جانباً أو شكلاً إدراكياً للوجود من جهة، وأسلوباً قرائياً في التحاور مع النص وقراءته انطلاقاً من رؤية هذا الخطاب أو ذاك، من مرتكزات بناء الخطاب المسرحي التي يعتمدها المخرج (عبد الحميد) في أفعال ومكونات ذهنية تنبع من عمق التجربة التاريخية للوعي وحركيته على النحو الفكري، اذ يتم فيه تحقق أولى علاقات الفعل السببي في اصطفاف عناصر (الرؤيا الاخراجية) التي تحايث العناصر الذهنية للعرض المسرحي، والخطاب بشكل عام فيتم تمثلها بصفتها المركز الذي تتمحور داخله مجمل العناصر المكونة للخطاب المسرحي، والتي ينطلق المخرج في تأسيسها منذ أولى ملامح قراءته النص وحتى أخر خطوات التاسيس والتشكيل والتكوين، وتحولاتها إلى مقاربات مادية تؤسس الفعل الوظيفي في نظام العرض المسرحي بعد اندماج العناصر ودخولها الأفعال العلائقية في التشكلات البنائية المُمَثَّلَة للتكوين المؤسس في لغة المسرح .

حيث يؤدي هذا التمازج إلى إيضاح آليات عمل الخطاب انطلاقاً من تأثير عملية التصور للعلاقة بين واقعي: الحضور والغياب، الذين يؤطران عمليات تشكل البنى وتوزيع عناصر البنية الدرامية والمسرحية، حيث تأخذ الوظائف البنائية في لغة الخطاب المسرحي، شكلها الكيفي وخصوصيتها انطلاقاً من واقع المتغير العلائقي في بنية العرض، وهو واقع يتميز بتحولاته المستمرة وتوالده، بما يؤكد للعملية البنيوية ان الفعل الفكري هو ما يحفز العناصر المادية على التواصل والتعالق والعمل على التكوين ضوء المعطى البنائي المتراتب داخل فضاء البنية المسرحية، بعد ان تتجاوز حدودها اللسانية داخل نص المؤلف، إلى فضاء وراء لساني يخترق كل مستويات التنميط والدخول إلى عتبات فضاء سمعي – بصري، متعدد مستويات في الإنفتاح القرائي على البنيتين الظاهرية والعميقة وتصوراتهما، في بناء المعنى عند حدوده المادية التي تبث صورها عن طريق مستويين وظيفيين:

1) التشكيل: أي ما يحوي داخله مكونات مثل : الصورة الفنية، والعلاقات الادائية بين عناصر العرض المسرحي.
2) التكوين: أي ان هذا المستوى هو ما يضم العناصر المكونة للحركة، واللون، الديكور، الصوت، الزي، وباقي العناصر السينوغرافية.

ان تأسيس بنية المكان بواقعه وإنشاءه الماديين عند المخرج (سامي عبد الحميد) لم ينفصل عن تأسيس بنية خطاب التكوين المسرحي بعناصره وعلاقاته، مما يؤدى إلى إزاحة علاقات الفعل الفيزيائي للمكان وإحالته إلى فضاء من الرموز التقنيات المؤثرة في عمق الأداء الرمزي، وجعله مساحة استقطابية للأفكار والرؤى والتصورات التي تأخذ صورتها الكلية في الواقع الأدائي بطابعه المادي الذي يؤكد فعل الممارسة المسرحية بوصفها تصوراً منزاحاً على ابعاد الرؤية الإخراجية، المتجسدة علائقياً في الشكل شبه الدائري بما يجمع حوله عوامل التشارك المسرحي لدى المتلقي، تمثل ذلك في فضاء توشك ان تندمج فيه مساحتي الأداء والتلقي، وهذا ما نلحظة في مسرحيتي: بيت برنارد البا، وثورة الزنج ، ومسرحية عطيل في المطبخ، حيث اعتمدت هذه العروض الثلاثة بوصفها عينة قصدية يتم عن طريقها تحليل لغتها الخطابية عند المخرج (سامي عبد الحميد). وكما هو مبين في ادناه:

أولاً: مسرحية بيت برنارد البا 1964:

مرحلة الستينيات للمخرج سامي عبد الحميد : مسرحية: بيت برنارد ألبا، ومسرحية: الزنوج. حيث تظهر العلاقات بين عناصر الخطاب المسرحي بصفتها تراكيب فكرية تعمل على إبراز وتنظيم عمليات الفعل الأدائية داخل العناصر المكونة لبنية لغة التكوين المسرحي، مؤكدة تراتبها الخطي الذي يأخذ كل عنصر معناه وما يدل عليه نسبة للعناصر المحيطة به، حتى نجد الخطاب في هذه المسرحية يوصف بأنه انتظاما إجرائياً يؤكد فيه المخرج على إنشاء لغة الخطاب الرمزي التي تدور حول مجمل العناصر المادية بما تحمله أفعال .

يتم تنظيم العناصر اللغوية الخطابية على النحو البنائي انطلاقاً من الفرضيات الوظيفية التي افترضها المخرج، الذي يسعى بوساطة تراتب عناصره الادائية (الممثلين، والسينوغرافيا) إلى التمركز حول مراكزها الوظيفية، على المستويين: الظاهري والضمني، حيث يوصف الأول انه رؤية خطية والثاني فهو المعنى الداخلي الذي تبثه تراكيب النظام، السجن الدائري الذي يحيط بالعرض واقعاً رمزياً تمركزت حوله عناصر العرض كافة وتراتبت على بث رموزها داخله، فكانت الملابس السوداء، والخادمة بزي الخدم، فضلاً عن بقية عناصر السينوغرافيا التي شكلت فضاء العرض المسرحي، حيث اشتركت جميعاً في تمثلها للسجن الوجودي للخطاب المسرحي.

ثانياً: مسرحية ثورة الزنج 1969:

مرحلة الثمانينيات: مسرحية كلكامش. وهي منذ الأعمال المبكرة التي قدمها المخرج (سامي عبد الحميد) فانه لم يتجه إلى ان يؤسس مركزا اسلوبياً في خطابه المسرحي، فنظام الخطاب لديه هو العملية التواصلية مع الواقع التاريخي وانعكاساته التي تجعل كل عرض من عروضه يوصف بانه بنية قائمة بذاتها بكل ما تحمله من عناصر وعلاقات، حيث نجد كل عرض متناصاً لا مع ما سبقه من عروض، لكن مع لحظته الحاسمة التي تتخذ لنفسها عند المخرج شكل المركز البؤري الذي يحفز البنى ويؤهلها على امتلاك طاقتها في التوالد وانشاء علاقاتها السببية التي تحفز العناصر على الاشتغال على الرغم من اختلاف هذه العناصر في مرجعها المادي الا ان ما يوحدها على النحو الفكري هو الفعل الوظيفي في محاولة انشاء طابع صوري يعتمد التكوينات السينوغرافية وتفاعلها مع الممثل بصفته المحور المحرك لبقية العناصر داخل نظام الخطاب المسرحي.

فقد اعتمد المخرج (عبد الحميد) في تأسيس نظام الخطاب في مسرحية (ثورة الزنج)، على واقع علائقي تمثل في الانطلاق من الفعل الإنعكاسي لواقع الضرورة التاريخية ودمج هذا الفعل مع معادلاته في الواقع الموضوعي للوجود، حيث تمثل ذلك مسرحياً بمستويين هما:

بتوظيفه المفردات ذات المرجعية التاريخية مثل: الملابس، والرماح، وأسلوب الإلقاء، الذي يؤطر الحدث المسرحي لثورة الزنج.

المقاربة البنيوية في تفسير هذه الثورة داخل اطار الحدث المعاصر الذي تمثل بوجود المرايا العاكسة التي احاطت بالممثلين بشكل نصف دائرة إلى الخلف .

وحيث نجد بنية الخطاب المسرحي لثورة الزنج هي بنية قائمة على الفعل التبادلي بين المقاربات الفكرية للخطابين التاريخي والمعاصر، وانعكاسهما على النحو المادي المتمثل في العناصر التكوينية لنظام الخطاب المسرحي على وفق المنهج البنيوي.

3- مسرحية عطيل في المطبخ 1995 :

مرحلة التسعينيات: مسرحية: عطيل في المطبخ.، اضغاث أحلام. تميز طابعها العام للعلاقات البنائية في تحليل نظم الخطاب المسرحي على وفق الاتجاه البنيوي، ورصده لخطاب المخرج (سامي عبد الحميد)، فان الطابع الرمزي الذي اتضح في الفرضية الإخراجية للمخرج وتشكيله لبنية العرض المسرحي انطلاقاً من افتراضات قراءته نحو نص المؤلف، ومحاولته إحالته لمجمل مفاصل النص ونظرته للعلاقات التي غادرت واقعيتها او تشكلها ذا الطابع الكلاسيكي – وكما في عرض مسرحية عطيل في المطبخ – حيث أعاد المخرج تشكيل علاقات النص ذات المرجعية الفكرية، محاولاً إسقاطها داخل تكوينات العناصر الأدائية والتقية، ذات المرجعية المادية، فقد انطلقت الفرضية الإخراجية لنظام الخطاب في مسرحية عطيل في المطبخ، من فرضية الطبخة المدبرة من قبل الاجانب ضد عطيل والتآمر والالتفاف عليه، متجسداً ذلك في انشاء واقع بيئي،

اعتمد مرجعيات المكان في اقامة العرض المسرحي داخل فضاء لم يغادر وظيفته اليومية بشكل كبير انما احتفظ بالملامح العامة لعناصر الانشاء المكاني التي حافظت على هوية العلاقات المكانية بوصفها عناصر تنتمي لبيئة معينة عرفت بـ(المطعم)، فخيانة دزدمونة لعطيل مع كاسيو رمز اليه المخرج بوسيلة سكب السفن ذي اللون الابيض على البيسبسي كولا المشروب ذي اللون الأسود، فيما كان قتل عطيل لدزدمونة بكسره لبيضة وضعها في قبضة يده اذ تتشكل اللحظة الحاسمة عن طريق إذابة الفكر داخل المادة.

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج :

1- إن اثر الخطاب التداولي كوَّنَ المحصلة الكبرى لكل الأفعال والانشطه الادائية سواء كانت علميه أو إنسانيه إلا واحتواها.

2- إن منطوق المسرح وان اختلفت في بعض الأحيان وظائفه اللغوية تبعا للحاجة إلا انه يبقى يصب في معين تقبل التلقي .

3- التعامل التداولي اللغوي لمكون المسرح، هووسيله ثقافيه للإنسان في قيادة مجتمعه وضمير أمته.

4- ولد المسرح يوم ولد المجتمع وهو في كينونته الأساسية ظاهره شعبيه معني في نشاطه البحث ،والمزاوجة بين النظرية الفكرية والممارسة العملية حتى يكون شكلا منسجما مع المضمون ويعطي صورة مقاربة للواقع المعاش .

5- المسرح يزود المتلقي بالمعلومات عن الواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي الأمر الذي يساعده على تنوير حياته وتغييرها وفق واقع جديد.

6- المسرح هو علم الوجدان وتأريخ الإحساس البشري فهو يرصد جوهر الإنسان ليترجمه إلى حركة ولفظ ورقص وإشارات وبهذا يكون المتلقي متفاعلا فيه ومن هنا يمكنه أن يرصد الواقع ويعيد تغيره وفق التساؤلات التي تنشط عقله عندما يلمس التناقضات والغرابة في واقعه وبذلك يكون هذا الفن مدخل أساسي لتفكير المتلقي والبحث عن الحقيقة .

ثانياً: الاستنتاجات:

1- اللغة التداولية مؤثرة باشارات تاريخية مترجمة من خلال الافعال الواقعية .

2- الخطاب هو مؤسس لتكوين المسرح من خلال النص .

3- اعتمدت التداولية احدى الوظائف المهمة في استقطاب المتلقي .

4- بروز الادراك المسرحي عند المتلقي يؤسس الى ثقافة جماهيرية .

ثالثاً: المقترحات :

1- اعتماد اي اتجاه ادبي او كتابي بانه نظان خطابي على وفق العملية الكتابية الابداعية .

2- التوجه الى تدقيق عملية آلية ادوات التحليل والفعل اللغوي لتيسير النظام النقدي.

رابعاً: التوصيات :

1- دراسة انواع الخطاب اللغوي التداولي وترسيخها ضمن المناهج المعرفية.

2- الحرص على اختيارالاسلوب الواضح في كتابة النوع الخطابي .

الهوامش والمصادر:

1 – احمد بن فارس بن زكريا ابو الحسين، معجم مقاييس اللغة، باب الثاء والراء ،تح:عبد السلام محمد هارون، مج 1، دار الفكر ،المكتبة الشاملة ،1979، ص374 .

2 – ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب ج1 ،باب الالف ،دار صادر،المكتبة الاسلامية ،2003، ص.53

3- مجلة البحوث الاسلامية ،ع\66،الرئاسة العامة للبحوث العلمية، السعودية ،2002، ص259.

6- لسان العرب،ابن منظور،دار صادر ،1994 ،مادة(خطب).

7 – الخطاب وخصائص اللغة العربية، احمد المتوكل ،ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط ،2010، ص21.

6 – ابن منظور لسان العرب، ج11، ص252، 253، مادة "دول" ،والفيروزآبادي، القاموس المحيط، ضبط يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان،2003 ،ص900. مادة "دول."

7 – معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، 1989، ط2،اسطنبول، تركيا، ج1، ص304.

8 – مسعود صحراوي ،التداوليةعند العلماء العرب،دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي،ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،2005،ص16.

8- إبن منظور، قدم له : الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف : يوسف الخياط، بيروت، دار لسان العرب، 1955، ص 135 .

9- إبن منظور، المصدر نفسه، ص 135.

10- إبن منظور، المصدر نفسه، ص .136

11- إبن منظور، المصدر نفسه، ص 136.

12- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، ب. ت، ص 53 .

13- هينج نيلمز، الاخراج المسرحي ، ت: أمين سلامة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة . نيويورك، 1961 ، ص 125 .

15 Dean Alexander, Fundamentals of Play Directing, N.Y., Rine hart company, iuc, 1953. P. 137 .تر : سامي عبد الحميد

15 – نقلاً عن : شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، ع / 109، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص 136 .

16 – نظرية الدراما الاغريقية ،محمد حمدي ابرهيم ،ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994، ص.43

17 – ينظر :نظرية الدراما، المصدر السابق نفسه، ص84.

18- ينظر :موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية ،الرومانسية ،الدراما والدرامي والحبكة)،مجلد3 ،ط1، تر:عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ص56.

19- ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. محمد فتوح احمد،دار المعارف ،القاهرة ،1977، ص109.

20- الإرديس، علم المسرحية ،تر: دريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت،ص26.

21 – الإرديس، نيكول : المرجع السابق نفسه، ص.28.

23 - Ubersfeld, Anne : Lire le théâtre.- Paris, Editions sociales, 1981.-p 234.

24 – دافيد كارتر: النظرية الأدبية، ط 1، تر:.باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، 2010، ص ص34-35.

24 – هاليداي، مجلة الدراسات الإنجليزية المعاصرة، القسم الثالث، أدنبره، 1964- ص102.

The impact of deliberative discourse in the formation stage

Abstract

What distinguishes the theater is being accepted all the readings، and adapts to all fields of knowledge، and the evidence that all monetary approaches that we received through acculturation find Zaltha in theatrical discourse، as a heavy material does not skimp on any critic or a monetary approach to meet the saturation of knowledge. In this regard، we suggest one of the most communicative theories that worked on the public discourse and the discourse theatrical especially made context of the first concerns، it comes to functional Ballsaniyat in splitting deliberative، Valtdaulyat can be codified theatrical discourse، and make signs of the tree are specific and accurate interpretations، and then the subject of theatrical discourse becomes clear، read its meaning will be standardized among all recipients، the data can be extracted through the functions of language and levels، and base the dialogue، in addition to the rhythm of verbal language، which seems by supply emphasis multiplier word that pronounced actor on stage doing، because they do do it now، in the characters you receive that، you hear، as directed Alleha.altkoan double for the theater، text / display makes it an open offer and described as Annie and transient، it does not repeat twice that during the narration produces a system of allied relations with the linguistic relations problem for dialogue give speeches characters conditions Allfezah imaginary Faiser difficult then to imagine a presentation without text even in the absence of spoken words.