التحليل التداولي للخطاب في مسرح العبث
بالتطبيق علي مسرحية ياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم

د. طارق عبد المنعم عبد الرازق محمد
مدرس الدراما و النقد كلية الأداب قسم المسرح / جامعة الإسكندرية

مقدمة

اهتمت الدراسات المعاصرة في مجال اللسانيات بمفهوم الخطاب بشكل عام ، و سرعان ما وجد النقد المسرحي في هذه الدراسات مجالاً خصباً لتحليل و دراسة العمل المسرحي ، إذ أن النقد المسرحي المعاصر قد سعي منذ عقود إلي استعارة مناهج و أساليب عدد من العلوم المختلفة لتفسير و تقييم العمل المسرحي : كاللسانيات ، و الفلسفة ، و المنطق ، و علم الدلالة ، وعلم الاجتماع ، و علوم الاتصال ، و علم النفس ، في محاولة للإرتكاز علي منهجية هذه العلوم و مفاهيمها النظرية في تفسير و تقييم الظاهرة المسرحية.

و في الوقت الحالي لا يمكن الحديث عن الخطاب المسرحي بعيداً عن المفاهيم اللسانية الحديثة و مناهجها التحليلية " فكل أنظمة الأدلة (الإشارية) ، اللسانية أم غيرها (الرسم ، الفن المعماري) ، لايمكن تأويلها إلا باللغة وحدها ، فاللغة هي أداة الوصف والاكتشاف كما يقول أميل بنفنست E.Benveniste في "مسائل في اللسانيات العامة "[1]وعلي أي حال فإن الدراسة الأسلوبية عندما تتركز في لغة الأدب ، و تنحو إلي اكتشاف قوانينه ، بطريقة تجريبية لا معيارية ، تستأنف هذا النشاط لمنطق الفكر اللغوي علي أساس جديد يتمثل في أمرين :- الأول تطوير مفهوم اللغة و علاقتها بالواقع الحضاريو الثاني: الاعتماد علي المنهج التجريبي العلمي في بناء الوقائع و استخلاص النتائج بالبحوث النصية المنتظمة علي محاور آنية و زمنية"[2]و لاشك أن النقد المتأثر باللسانيات قد لعب" دوراً محدداً في استعمال مفاهيم خاصة لمعاينة هذه المادة المستعصية علي الضبط ، أي الكتابة في حالة ولادتها "[3] و قد ظهرت العديد من الدراسات التي ارتكزت علي اللسانيات و التي اهتمت بتحليل الخطاب المسرحي ، و لعل أهم هذه الدراسات هو الكتاب المعنون "بقراءة المسرح " لأن أوبر سفيلد . و هناك دراسات قليلة حاولت تطبيق مفاهيم التحليل التداولي للخطاب المسرحي مثل دراسة الباحث د. عمرو الرويضي عن تداولية المسرح بين النظرية و التطبيق و المنشورة في عالم الفكر ، و بعض هذه الدراسات العربية في هذا المجال قد ارتكزت علي تحليل الخطاب استناداً إلي المتطلبات و الشروط التي يستلزمها الخطاب لتحقيق مقاصده و أهدافه في ضوء علم اللغة و اللسانيات ، و بالتالي اهتمت هذه الدراسات بخطاب الشخصية المسرحية حيث يمكن في هذه الحالة الكشف عن الآلية التي يتحقق بها هذا الخطاب ، غير أن الاكتفاء بدراسة خطاب الشخصية المسرحية استناداً إلي نشاطها اللغوي لا يعطينا تصوراً كلياً عن العمل المسرحي ككل . إذ أن العمل المسرحي يحقق خطابه الخاص من خلال تداخل و تقاطع عدد كبير من الخطابات تعمل في آلية محددة لتحقيق المقاصد التواصلية للكاتب المسرحي في سعيه للتأثير فكرياً و عاطفياً علي المتلقي . كما يختلف الخطاب المسرحي من اتجاه مسرحي إلي أخر وهو الأمر الذي نوليه اهتمامنا في هذا البحث .

---

[1]مجموعة من الكتاب : مدخل إلي مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : د.رضوان ظاظا ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،1997، ص ص210،209 .

[2]صلاح فضل : شفرات النص، ط1، القاهرة ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ،1990 ، ص 92 .

[3]بيير- مارك دو بيازي: النقد التكويني – دراسة منشورة في كتاب " مدخل إلي مناهج النقد الأدبي " ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 221 ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، 1997 ، ص52

و يهتم البحث بدراسة الكيفية التي يتحقق بها الخطاب العام للعمل ، في سياقات تاريخية و ثقافية يتم تعيينها استناداً للمعطيات الدلالية للعمل المسرحي ، كما يهتم البحث بخصوصية الخطاب في الأعمال الدرامية حيث تتعدد العناصر الحاملة للخطاب و تتعارض توجهاتها الفكرية و أساليبها التعبيرية و الأدائية ، و يتشكل خطاب العمل المسرحي ككل من خلال هذا التعدد و التعارض ، كما تساهم العديد من العناصر غير اللغوية في تشكيل النسق الكلي لمضمون الخطاب المسرحي غير أنها تنتظم و ظيفياً و أدائياً مع عناصر لغوية دالة . و هناك خصوصية لمفهوم الخطاب في المسرح ، حيث يسعي الكاتب المسرحي إلي تشفير و ترميز موضوع الخطاب المسرحي ، بما يخرق بعض قواعد التخاطب الأساسية مثل الوضوح و الإفهام المباشر ، كما أن تعدد مستويات الدلالة و الطاقة الإيحائية للعناصر الرمزية تتعارض مع مبدأ التعاون بين رجل المسرح و المتلقي . كما تختلف أيضاً الخصائص النوعية الخطاب المسرحي في الاتجاهات المسرحية المختلفة و تتباين علي نحو ظاهر ، ويهدف البحث إلي الكشف عن أوجه التمايز في الأساليب الآدائية للخطاب في المسرح التقليدي و مسرح العبث من الخطابات مع التركيز علي خصوصية الخطاب في مسرح العبث .

و تكمن إشكالية البحث في أن مسرح العبث علي وجه الخصوص ينتهج أسالبياً خاصة في طرح خطاباته الفكرية و الفنية التي تتعارض مع الأسس العامة للخطاب في الدراسات اللسانية. فمسرح العبث يطرح عدداً من التساؤلات الهامة التي تتعلق بمفهوم الخطاب ، فهل يمكننا القول مثلاً أن اللغة في مسرح العبث تعكس خطاباً محمولاً علي بنية الشخصيات ؟ و هل يمكن النظر إلي الشخصية المسرحية باعتبارها حاملاً للخطاب و منتجاً له في نفس الوقت ؟ و هل يتضمن الحوار عناصر تواصلية لغوية ذات طبيعة فكرية تعكس صيغة المحاججة الفكرية التي نشهدها غالباً في الاتجاهات المسرحية التقليدية ؟ و هل يمكننا اعتبار المنظور الفكري للمؤلف في مسرح العبث خطاباً كلياً محمولاً علي كافة العناصر الجزئية في بنية العمل المسرحي ؟ وهل يمكن التحقق من وجود تيمات مضمونية محمولة علي خطاب فكري يتأسس علي القواعد العامة للتخاطب اللغوي و الإشاري ؟ و ماهي الطبيعة الخاصة للخطاب في مسرح العبث بفرض وجوده و تحققه ؟ إن الإشكالية ترتبط بأن مسرح العبث له منظوره الخاص في اتجاه اللغة ، إنه يتشكك في قدرتها علي تحقيق أدوارها الوظيفية التقليدية ، كما أنه لا يقر نتاجاتها الفكرية استناداً إلي مفهوم الانفصام بين الفكر و اللغة و أيضاً الانفصام بين الملفوظ (الدال) و المعني (المدلول) . إن مسرح العبث يبدو و كأنه يناهض أساليب الاتصال التقليدية و يقوضها عن عمد ، إنه باختصار يري أن اللغة عاجزة عن تحقيق التواصل بين البشر . و من هنا تأتي إشكالية هذا البحث .

و يرتكز البحث علي أساليب التحليل التداولي للخطاب ،من خلال دراسة علاقة العلامات بمؤوليها أو مستعمليها، ثم محاولة تطبيق هذه الأساليب علي مسرح العبثمع الإستعانة بالاستشهادات و النماذج قدر الإمكان و الأخذ في الاعتبار أن النص المسرحي في الأساس هو مشروع أولي للعرض المسرحي .

و لتحقيق أهداف البحث يتناول الباحث مصطلح و مفهوم الخطاب في الدراسات اللسانية ، ثم الشروط اللازمة لتحقيق أدواره الوظيفية ، و أساليب التحليل التداولي للخطاب ، مع استعراض الاساليب الأدائية للخطاب في المسرح بشكل عام ، و مسرح العبث بشكل خاص مع التأكيد علي أن الملامح الأسلوبية للعمل المسرحي " تعود بالضرورة إلي خواص النسيج اللغوي و تنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في

الوحدات المكونة للنص و كيفية بروزها و علائقها "[4] و أخيراً يلجأ الباحث لتحليل نموذج من المسرح العربي .

أولاً : المبحث النظري

1- مفهوم الخطاب Discourse

إن مصطلح خطاب " غير قار أو مستقر ، يحوي الكثير من التغيرات إلي درجة تمنع كل محاولة التوفيق بين مختلف وجهات النظر و توحيد وجهات النظر حول تعريف يتفق عليه جميع الباحثين "[5] غير أننا لن نتطرق إلي إشكاليات التعريف و المصطلح و سنكتفي بعرض المفاهيم الشائعة للمصطلح و التي اتفقت عليها أغلب الأراء و التي ترتكز علي الآلية التي يتحقق من خلالها التواصل بين طرفين يحاول أحدهما استخدام اللغة و الكلام للتأثير علي الأخر لدفعه لفعل ما أو أعتناق فكرة محددة .

و قد ارتبط مفهوم الخطاب بالدراسات اللسانية و السيميولوجية و المعني الأصلي للكلمة هو " تعبير عن الأفكار بالكلمات ، أو محادثة بين طرفين أو أكثر ، أو مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما ، أو حوار أو كلام ، وأول تلك المعاني (أي التعبير عن الأفكار بالكلام) هو المعني الذي الذي استند إليه عالم اللغويات السويسري (الفرنسي اللغة) فرديناند دي سوسير في كتاباته (و محاضراته) العلمية لكي يحول الكلمة إلي مصطلح يدل في علم اللغويات علي : أي امتداد لغوي ، له بناء له بناء منطقي سليم ، و يكون أكبر من الجملة الواحدة أو الفقرة المتكاملة "[6]

ويري دانيال تشاندلر " أن الخطاب هو نظام من التمثيل المعرفي يتكون من منظومة من الشفرات التمثيلية المعرفية (و يشمل كذلك علي ذخيرة أو مخزون تفسيري مميز من المفاهيم و التعبيرات المجازية و الأساطير) و الخطاب هنا يقوم ببناء صور معينة للواقع ، في المجال الأنطولوجي (أو الموضوع الذي يختص باهتماماته و يعمل علي الحفاظ عليها ، و هكذا تعكس الشفرات التمثيلية المعرفية المبادئ الترابطية التي يقوم علي أساسها النظام الرمزي الخاص بحقل الخطاب "[7]

و هو ما يعني أن أنساق التعبير عن الأفكار من خلال الخطاب تتحدد استناداً إلي مجموعة من الشفرات تقوم بتفسير العلاقات الترابطية بين المنطوق الصوتي و دلالاته المعرفية ، بحيث تشير هذه الدلالات إلي مجموع الأفكار التي تعكس توجهاً ما نحو الواقع أو الأخر . مع ملاحظة أن المؤسسات الاجتماعية في أي نظام تفصح عن نفسها بشكل عام من خلال خطاب خاص تتوجه به إلي الأفراد و الجماعات لتحقيق مجموعة من الضوابط و المعايير التي يجب الإلتزام بها من خلال تحديد وتنميط سلوكيات الخاضعين لها ، و المؤسسة القانونية مثلاً تطرح خطابها علي هذا النحو .

---

[4] صلاح فضل : شفرات النص ، ط1 ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ،1990 ، ص 93 .

[5] أوال طامر : ضمنية الخطاب المسرحي ، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا و العلوم الإجتماعية ، insaniyat.revues.org

[6] سامي خشبة : مصطلحات فكرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1007 ، 123.

[7] دانيال تشاندلر : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، 2002 ، ص 52 .

غير أن الخطاب با عتباره مخلوقاً إجتماعياً مرهون باستجابات المتلقي و ردود أفعاله و قدرته علي التأويل و التفسير ، فالخطاب يتم تقييمه بدرجة القبول الاجتماعي له و قدرة المتلقي المستهدف علي تأويله و تفسيره في سياقات محددة . كما أن المجتمع يحدد منظوره الخاص في اتجاه الخطاب " لأن النص المسرحي مخلوق اجتماعي أو مؤسسة اجتماعية فإن تناول هذه المؤسسة أو هذا المخلوق سوف يخضع بالضرورة – عند التناول – لمجموعة القيم الاجتماعية ؛ لأن المجتمع غير منزه أو غير نزيه في توجهه نحو النص ، وهو غير حيادي لأنه يتسلح برؤي جاهزة أدبياً و ثقافياًو أيديولوجياً ، سواء كان المتناول مختصاً أو غير مختص ، و سواء أكان عميق الرؤية و الرأي أم سطحياً "[8]

و قد شاع استخدام المصطلح أيضاً لكي يشير إلي المدارس الفكرية و الفلسفية "حيث استخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت الألمان المصطلح لتسمية المذاهب الفكرية فأصبح هناك (الخطاب الماركسي) أو (الوجودي) أو (الخطاب الديني) أو (الوضعي) ...إلخ "[9]؛ و لهذا فإن مصطلح الخطاب الأيديولوجي قد ظهر ارتكازاً إلي توجه هؤلاء المفكرين الذين إرتأو أن النسق الكلي للأفكار في الاتجاهات الفكرية يمثل خطاباً يرتكز علي معطيات و أسس تتوجه إلي الأخر لكي تحقق تمثيلاً كلياً للواقع و قوانينه الفاعلة .

و قد أنتقل الاهتمام بالخطاب إلي الدراسات الأدبية ، و نذكر أن ناقداً معاصراً كبيراً مثل الفرنسي رولان بارت استخدم المصلح في النقد و تحليل النصوص الأدبية "[10] فالنصوص الأدبية تطرح خطاباً خاصاً يشتمل علي تصورات فكرية و إيديولوجية ، و بالطبع لا يسعي التحليل الأدبي للكشف عن مضمون الخطاب فحسب ، بل يهتم النقد الأدبي بالكشف عن الآلية و الأسلوب الذي يتحقق بهما هذا الخطاب ، حيث تلعب تقنيات توظيف الكلام دوراً هاماً في بلورة الاتجاهات الفكرية للنصوص الأدبية ، وبالطبع ستساهم أساليب التحليل التداولي في الكشف عن الطبيعة الخاصة للخطاب في الأجناس الأدبية المختلفة ، كما ستساهم أيضاً في التعريف بالأنماط المختلفة للخطاب في المدارس الفنية المختلفة في ذات الجنس الأدبي ، و من ثم يمكن أيضاً تحليل نصوص معينة للكشف عن الطبيعة الخاصة للخطاب فيها . غير أننا نقر و منذ البداية أن تحليل الخطاب الأدبي سيكشف عن فروق جوهرية يتمايز بها الخطاب الأدبي عن غيره من أشكال الخطاب الأخري .

غير أن الخطاب بشكل عام لا يأتي محصلة للقراءة النحوية المباشرة التي تتحقق من خلال المعاني المباشرة و السطحية " و يرافقنا هذا الوعي بوجود معني أكثر عمقاً مما يتيح به الفهم الأولي و السطحي ، في إعادة فك كودات الخطاب التي تحيلنا إلي مستويات عدة لفك الشفرات و إعادة صياغتها من جديد مثل ما هو عليه الحال في التعابير المجازية ، والاستعارة ، والأسلوب الهزلي ...إلخ ناهيك عن الأفعال و التضمينات الموجودة في الحوار العادي اليومي ، التي تؤسس للعلاقات البراجماتية بين الأفراد "[11]و بالتالي لا يمكن اختزال الخطاب في معانيه المباشرة و السطحية ويمكن تمييز مستويات ثلاث تعكس حالتي الوضوح و الغموض في بنية الخطاب بشكل عام

---

[8] مشلافي لخضر : سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري في ظل المقاربات التداولية ، جامعة زيان عاشور بالجلفة ، dspace.oniv-ouargla.dz

[9] سامي خشبة : مصطلحات فكرية ، مرجع سبق ذكره ، ص 124 .

[10] المرجع السابق ص 124 .

[11] مشلافي لخضر : سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري في ظل المقاربات التداولية ، جامعة زيان عاشور بالجلفة ، dspace.aniv-ouargia.

- " المستوي الضمني: و هو كل تجلي أسطوري أو تطبيقي يتطور لخطاب يحوي نماذجه الخاصة .
- المستوي الجلي جزئياً : و هو حال الترجمات الطبيعية ، الأيديولوجيات و الميتافيزيقي و التي إن ظهرت بشكل غير مجازي علي مستوي الجلاء السيميائي ، فإنها تحافظ نوعاً ما علو الوضوح .
- المستوي الجلي : و يعد هدفاً للوصف السيمنطيقي للمظهر ."[12]

كما تساهم بعض العناصر في تشكيل الخطاب مثل الأداء الإنفعالي للمرسل و أحواله الذهنية و العاطفية في تشكيل الخطاب و تحديد أهدافه و معطياته .

وعلي هذا فإن التأويل و التفسيرهما هما - في ظروف معينة- " عاملان أساسيان في إتمام عملية التواصل ، وإن كان لكل واحد منهما وظيفة في ذلك، و يتعذر أن تصل الرسالة صحيحة إلي المستقبل، إذا كانت تحتاج إلي تفسير، و يتعذر وصولها مفهومة إذا كانت الضرورة تدعو إلي تأويل، فحاجتها إلي إحداهما هي حاجة المستقبل إلي الفهم، و الخطأ أو الصواب فيهما، نتيجة لسلوك الوسيط الذي هو المفسر أو المؤول."[13]

ويسعي الخطاب للبرهنة علي صحة مقدماته المنطقية ، و يسوق الحجج و الأسانيد التي تدعم مقولاته الجزئية و الكلية ، فالمرسل يسعي إلي إقناع المتلقي و استمالته بشتي الوسائل و الأساليب اللغوية و الأدائية و الإنفعالية فيما يعرف بالحجاج و الحجاج " هو تقديم الحجج و الأدلة المؤدية إلي نتيجة معينة ، وهو يتمثل في إنجاز تسلسلات إنتاجية داخل الخطاب ، و بعبارة أخري ، يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال ، بعضها بمثابة الحجج اللغوية ، و بعضها الأخر بمثابة النتائج التي نستنتج منها "[14]

وهكذا يتبين لنا أن " الكشف عن البنية الحجاجية للخطاب عملية هامة وضرورية من منظور النقد التداولي (با عتبار أن الحجاج مبدأ تداولياً) و ذلك من خلال بيان علاقة الحجاج بالخطاب بوصفهما عمليتين لسانيين و عقليتين تعتمدان مبدأ إستمالة الأخر ، و ترويض مشاعره و فكره تمهيداً لتعديل سلوكه و مواقفه العامة من الأشياء المادية و الفكرية المشكلة لرؤية العالم عنده ، مع تبيان أنواع الحجج و كيفية بنائها و ترتيبها في الخطاب المسرحي ، تحقيقاً للترابط النصي و تفسير بنياتها "[15]

و آلية التعبير عن منطق الحججاج تتحقق" في اللغة عبر مؤشرات لغوية؛ تساعد على تناميالحجاج من أدنى إلى أعلى السلم أو من أعلاه إلى أسفله، حيث تكون في الأقوال علامات لإسناد الوظيفة الحجاجية للقول، وهذه العلامات هي روابط لغوية فإذا كان القول أو الخطاب معلما؛ أي مشتملا علىبعض الروابط والعوامل الحجاجية، فإن هذه الأدوات والروابط تكون متضمنة لمجموعة من الإشارات و التعليمات، التي تتعلق بالطريقة التي يتم بها توجيه القول أو الخطاب الحجاجي من ألفاظ ومؤشرات لغوية، بالإضافة إلى السياق اللغوي"[16]

---

[12]المرجع الإلكتروني السلبق .

[13]سمير شريف إستيتية: ثلاثية اللسانيات التواصلية، عالم الفكر، العدد3، المجلد 34، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب،2006، ص 31.

[14]أبو بكر العزاوي: الحجاج في اللغة، الحجاج مفهومه و مجالاته، دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف حافظ إسماعيلي علوي ط1، عالم الكتب الحديث ، إربد ، 2010 ،ص 58 .

[15] طارق ثابت : الخطاب المسرحي و القيمة الحجاجية – دراسة تداولية – مسرحية هاملت نموذجاً ، جامعة أم البواقي (الجزائر) manifest.Univ-ouargla.dz

[16]د. خديجة بو خشة : محاضرات في اللسانيات التداولية،-http://elearning.univ jijel.dz/elearning/pluginfile.php/4353/mod_resource/content/1/%D8%A7%D9%85%D8%A

وهناك قواعد تحكمالنزاعات المنطقية، "و المحاجاة البناءة هي التي تسمح بتمييز الأفكار السائدة المنطقية عن المغالطات، و تشمل هذه القواعد حرية المناقشة والالتزام بإعطاء الأسباب، والرجوع الصحيح للخطاب السابق من قبل الخصم المعادي، والالتزام تجاه مسألة الحقيقة، والرجوع الصحيح لمقدمات ضمنية، وأحترام نقاط البدء المشتركة، واستخدام الحجج و مخططات الحجاج المقبولة ظاهرياً، والصلاحية المنطقية، والموافقة علي نتائج الحجاج المقبولة ظاهرياً، وإيضاح التعبير و التفسير الصحيح"[17]

و بشكل عام فإن نظرية الاتصال هي الأساس الذي ينبني عليه أي خطاب ، لأنها تعطي الأساس العلمي للمحاولات التي تستهدف الكشف عن القصد والمدلول، ارتكازاً علي معني الخطاب وسعيه لنقل الأفكارو للتأثير علي الأخر و الأشياء أيضاً . " فالاتصال بمعناه العام يقوم علي نقل أو استقاء أو تبادل المعلومات بين أطراف مؤثرة و متأثرة – كمصادر و كمتلقيين علي التخصيص و التعميم – علي نحو يقصد به و يترتب عليه تغيير في المواقف و السلوك ، أي أن أكثر العمليات الاتصالية قدرة علي تحقيق الغرض منها هي تلك التي ترتبط بين المحرضات (أي الإشارات أو الرموز الاتصالية التي تهدف إلي إحداث الأثر) كماً و كيفاً "[18] ولقد بين التحليل التداولي أهمية النظر إلي الخطاب باعتباره فعلاً تواصلياً يتحقق من خلال أنظمة دلالية ترتكز علي شفرات ذات طابع إجتماعي و في إطار سياق محدد في ضوء العلاقة بين المنطوق و المفهوم . و تنطوي عملية الاتصال عدد من العناصر كما أوردها كرونكت وهي :

- "إن الاتصال الإنساني يعتمد علي الرموز .
- سواء أكانت علي هيئة كلمات أو غير ذلك .
- أحدثت بقصد أو بغير قصد .
- بواسطة مصدر علي و عي أو غير وعي بما يفعل .
- و تلك الرموز تحدث استجابة لدي المتلقي .
- بعضها قد يكون ظاهراً و بعضها قد يكون خفياً .
- بعضها قد يكون مقصوداً و بعضها قد يكون غير مقصود .
- و قد تكون هذه الاستجابات أو قد لا تكون علي مستوي عال من الوعي .
- و قد تكافئ ، أو لا تكافئ قصد المصدر .
- أو قد تكون في الحقيقة استجابة من الشخص لرمز أحدثه هو بنفسه ."[19]

و يشتمل الاتصال علي عناصر قبلية تساهم في تحققه و تنطوي هذه العناصر علي " عملية تكوين شفرات النصوص ، و حلها ، أو فكها ، في ضوء أعراف أو تقاليد الشفرات المناسبة ، و يعتبر التأكيد علي الأهمية المركزية للشفرات في عملية الاتصال أحد الاسهامات الطبيعية الاجتماعية لعملية الاتصال ، و كذلك أهمية الأعراف و التقاليد المشتركة في هذه العملية " [20]

D%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A7%D8%AA%20%D9%81%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D9%88%D9%84%D9%8A%D8%A9.pdf

[17] روث فوداك و ميشيل ماير و أخرون: مناهج التحليل النقدي للخطاب،ترجمة: حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، سلسلة العلوم الاجتماعية للباحثين، العدد10، القاهرة، المركز القومي للترجمة،2012، ص232.

[18] إسماعيل علي سعد : الإتصال أساس التجمع البشري ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 2011 ، ص 34 .

[19] المرجع السابق ص 32 .

[20] دانيال تشاندلر : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ، معجم سبق ذكره ص 33 .

غير أن المنهج السيميولوجي هو الأخر قد ساهم بفروضه و أساليبه التحليلية في الكشف عن الألية التي يتحقق بها التواصل بين طرفين من خلال خطاب أحدهما للأخر ، إذا أن هذا المنهج لا يكتفي بتبيان العلاقة بين الدال و المدلول في بنية الخطاب و لكنه يوضح الآلية التي يتحقق بها المعني المتضمن في هذا الخطاب من خلال اللغة. " ولكن ما يميز البحث اللغوي في نطاق اللسانيات التقليدية هو تركيزه علي بنيات اللغة من حيث هي نظام ، و ليس باعتبارها سلوكاً، بما يجعلها- وفق هذا التصور – نسقاً متكاملاً منغلقاً تمام الانغلاق عن العالم الخارجي، ومن ثم فإن المقاربة الأكفي ، في هذا الإطار، هي تلك التي تركز علي اللغة في ذاتها و لذاتها بعيداً عن أي اعتبارات خارجية مرتبطة بالمحيط أو السياق، أو المقاصد أو ما شابه، ولكن مالبث بعد ذلك أن تبين مدي تهافت هذا التصور و قصوره في التعاطي مع سؤال اللغة أو قضايا الخطاب ، لأنه لا يمكن بلوغ تفسير وفهم سليمين للغات و الخطابات بمعزل عن السياقات التخاطبية و التواصلية الفعلية"[21]

ولهذا فإن التحليل اللساني المعاصر للخطاب تجاوز التحليل السيمائي له،حيث يعرف جورج مونان تحليل الخطاب بأنه" كل تقنية تسعي إلي التأسيس العام و الشكلي للروابط الموجودة بين الوحدات اللغوية للخطاب المنطوق أو المكتوب في مستوي أعلي من مستوي الجملة"[22] فعلي سبيل المثال فإن التحليل الخطابي الحديث يولي أهمية بالغة لفهم السياق الذي يتحقق فيه الخطاب ، وهو الأمر الذي يبدو شديد الأهمية و الخطورة خاصة عندما يتعلق الأمر بفهم الإلتباس في الخطاب، عندما " يتعلق هذا الالتباس لا بمعني اللفظ ، ولا بتركيب الجملة ، ولكن بالمعني الضمني ، وفعلاً فقد يكون للملفوظ الواحد مدلول مختلف بحسب المعاني الاستدلالية، التي نحمل علي استخراجها لتأوليه ، مثال ذلك: أن ملفوظاً واحداً كقولنا(عمري ثلاثون عاماً) لا يسمح لنا بفهم إن كان فاعل الحديث(مسن أو شاب) فإن تعلق الأمر برياضي توافرت الظروف لنفهمأنه قد أصبح مسناً و أن عليه أن ينسحب من اللعب في المباريات، أما إن كان فناناً فلأرجح أنه يريد أن يقول أن يقول: أنه مازال شاباً و أن أمامه سنوات من النشاط الفني... وتقوم ظاهرة رفع الالتباس علي إنتاج استدلالات تبني استناداً إلي المؤشرات النصية و المعرفة التي سبق تخزينها في الذاكرة"[23]

إن تحقيق التواصل أو التخاطب بين طرفين يستلزم تحقق عدداً من الشروط التي يمكن تسميتها بقواعد التبليغ ، وهي قواعد أساسية لا يتحقق التخاطب بدونها و يمكن إيجازها علي النحو التالي:

1 – قواعد التهذيب ، حيث يجب أن ينضبط سلوك المتحاورين- اللذين يتناوبان علي الكلام إلقاء و تلق، إنتاجاً و تأويلاً - كل تجاه الأخر بقواعد التهذيب و اللياقة ، فالممارسة التخاطبية العقلانية و الفعلية، غير متوقفه علي المبادئ و القواعد النوعية فقط، بل تشمل أيضاً مبادئ و ضوابط أخلاقية (أخلاقيات التخاطب) تستجيب لمقتضيات التخاطب و خاصياته الطبيعية.

2 – مبدأ التعاون ، وقد أشار الفيلسوف و اللساني" بول جرايس" ، حيث افترض أن المتخاطبين المساهمين في محادثة مشتركة يتوقعون أن يسهم كل واحد منهم في المحادثة

[21]العياش ادراوي: مفهوم التخاطب.. الأساس التداولي و الأفق الاختلافي، عالم الفكر، العدد179، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب،2019، ص 80.

[22]عمر بلخير: توجهات تحليل الخطاب في الثقافة الغربية،مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد97، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2016، ص 15.

[23]باتريك شارودو و دومينيك منغو: معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادة صمود ، تونس ، المركز الوطني للترجمة، 2008، ص ص 36- 37 .

بكيفية عقلانية و متعاونه ليسير تأويل أقواله. ويشتمل مبدأ التعاون علي قيود فرعية ، فالخطاب وفق قاعدة الكم يجب أن يكون مفيداً ولا يتجاوز في إفادته الحد المطلوب ،ووفقاً لقاعدة الكيف، فيجب تجنب إدعاء الكذب أو إثبات الباطل ، ولا يجب قول ماتنقصه الحجة، أما قاعدة العلاقة أو الورود و الملائمة ، فالقصد منها منع المتكلم من أن ينزلق إلي مقاصد أخري مخالفة لتلك التي يستهدفها السياق ،أما قاعدة الجهة فالهدف منها تجنب الاضطراب و الملل و الإيجاز المخل في القول ، و القاعدة الأساسية، هي قاعدة الوضوح ، حيث يجب علي المتكلم أن يسلك مسلك الإفهام و يتجنب مسلك الإبهام ، وأن يفهم المتحث نفسه أولاً قبل أن يسعي إلي إفهام غيره ،وأن يتجنب أيضاً الإيجاز المخل و الإطناب الذي يؤدي إلي الملل ، و يجب التركيز علي القصد و تجنب التعرض لما لا دخل له بالمقصود[24]

2- الخطاب في الدراما:

"إن الخطاب المسرحي هو النظام الذي يحاول أن يقدم موضوعياً فكرة معينة تعبر عن اعتقاد ونظرة كونية للإنسان حول الوجود و الحياة، ويعتمد علي الاقناع بوسائله الفنية التي تكرس مشاعر وانفعالات وعواطف المشاهد، إلي جانب إثارة عقله بهدف خلق التوازن وتطوير الوعي و الادراك، إن الخطاب المسرحي هو ذلك العمل الممسرح الذي تم انجازه بهدف الاقناع بأفكاره، عبر أسلوبه وقيمته الفنية وعمق دلالاته"[25]

المسرح مجال مفتوح للاتصال، وهو اتصال من نوع خاص، يختلف عن مجالات الاتصال الأخري، " نظراً للطابع غير المعكوس للفن المسرحي، فالمستقبل لا يستطيع أن يعارض المؤلف لحظياً، و ليس في استطاعته تحقيق التبادل الاتصالي مع المؤلف، وعدم حضور المؤلف في الحدث الاتصالي يعني أنه لا يوجد سياق مشترك بالضرورة بين المستقبل و المرسل، ولكن إذا كان السياق لازماً بالتحديد، حتي ينتج الاتصال، فأين يمكن أن نبحث عنه،إنه يكمن في العمل نفسه، فالعمل يفرض سياقه الخاص، بالرغم من غياب المؤلف في إطار عملية التلقي"[26] غير أن هذه القاعدة لا تنطبق علي بعض الاتجاهات المسرحية الحديثة التي حاولت إقحام المتفرج في الحدث، لتحقيق نوع من التفاعل الاتصالي بين المنصة و الصالة، وهي استثناءات لا يعول عليها بحال من الأحوال.

تري آن أوبر سفيلد أن العمل المسرحي بالرغم من ذلك هو عمل تواصلي بكل ما يحمله هذا اللفظ من معني ، وهو حدث اجتماعي ثقافي يجري في إطار سياسة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية ، و ينطوي فعل الاتصال علي رسالة/ خطاب تنتج تأثيرات معرفية و فكرية و ردود أفعال عاطفية و جسمانية ، [27]

"يقدم خطاب العمل الدرامي تحت شكلين متمايزين: أولهما المكون من الحوار، وهو كلام الشخوص، و الأخر هو الإرشادات المسرحية، وهو الكلام المباشر للمؤلف. و كلاهما مصدره المؤلف ، إلا أن الشكل الأول يضع الكلمة في فم الشخوص ، بينما الثاني صوت المؤلف موجهاً إلي المخرج ، أو إلي الممثلين ، حاملاً التعليمات الضرورية

---

[24]انظر، العياشي ادراوي: مفهوم التخاطب.. الأساس التداولي والأفق الاختلافي، عالم الفكر ، العدد179، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،2019،ص ص 88-91.

[25]د. عوني كرومي: الخطاب المسرحي- دراسات عن المسرح و الجمهور و الضحك-، الشارقة، دائرة الثقافة و الاعلام،2004، ص 46.

[26]خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، سلسلة الدراسات النقدية، العد2، القاهرة ، مكتبة غريب،د/ت، ص98.

[27]أن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج(قراءة المسرح2): ترجمة: د. حمادة إبراهيم وأخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1996،ص ص 24،13.

للتمثيل"[28] إن النص الموازي أو الإرشاد المسرحي" يقوم في العمل الدرامي بوظيفة الوصف و السرد في العمل الروائي"[29]ولكن العمل المسرحي خلافاً علي العمل الروائي يرتكز علي الحوار في التعبير عن الخطاب المسرحي، " ومن أكثر الاختلافات وضوحاً بين النص الروائي و النص الدرامي توزيع الخطاب. فالقصة تعتمد علي استمرار و تبادل الحوارات و الأوصاف و التقييمات، بينما يوجد فصل في الحوارات أو النص الأساسي من ناحية، و توجيهات الكاتب أو النص الثانوي من ناحية أخري[30]

ومن الاختلافات الأخري بين الخطاب في النص الدرامي و النص الروائي هو " الاتساع الأكبر للفضاء و الزمان في القصة، أو اللامحدودية لزمن لزمن قراءة النص مقابل الحدود الزمنية التي يفرضها استقبال العرض الدرامي والشكل المختلف الذي تتم به رؤية تركيب الكلمات في نشر واستقبال القصة و الدراما، و أخيراً للشكل الخارجي للحوارات و الحكي و الوصف و التأملات ..إلخ في القصة"[31].

وكما يمكننا البحث عن البنية العميقة أو البنية الأساسية للنص الروائي استناداً إلي خطاب القاص و خطاب شخصياته[32] يمكننا أن نبحث عن البنية العميقة في النص الدرامي استناداً إلي خطاب المؤلف و خطاب شخصياته .

ويري مارتن إيسلن " أن كلمات الحوار الدرامي تفق مع كل ما نعرفه عن استخدام اللغة وسيلة للاتصال البشري، فهي أفعال كلامية كما وصفها وحللها ج.ل.أوستن Austin وج.ر.سيريل J.R Searle وهي أدوات لنقل معلومات واقعية ووجدانية، بالاضافة لكونها تتضمن عناصر تنتج المعني بأسلوب النص... وتفيد الكلمات أيضاً في إكساب الشخصيات الطابع الفردي... وينتج النص اللفظي أيضاً من خلال البناء الإجمالي للحوار، فهو يجسد التقنية التي يتم بها بناء الحدث من خلال تتابع المشاهد، وديناميةالتناقضات بين القطاعات الطويلة و القصيرة ، و العنيفة و الهادئة، و التكرار و السجع، والايقاعات الكامنة في الحوار، و الوقفات وأماكن الصمت والتي وإن لم يتم إيضاحها في الإرشادات المسرحية(النص الموازي) يفرضها في النصوص المكتوبة بمهارة وقوة شديدة بناء الكلمات وإيقاعات الجمل وكذلك بواسكة التوقيت المرهف للحوار ذاته."[33]

"والحوار هو صيغة خطابية متبادلة، علي المستوي الاخباري، مع أشكال مونولوجية يمكن أن تقول الشئ نفسه، الحوار ليس توالي مداخلات غير متصلة ، بل مجموعة نوايا تعاونية وجهد يعترف فيه كل واحد من المشاركين بهدف أو اتجاه محادثي يقبله عن قناعة أن المتخاطبين الأخرين قبلوه أيضاً، وفي هذا الاتجاه فإن الحوار نشاط تداولي ذو نوع اجتماعي، إذ ليس كافياً أن يقوم كل واحد من المخاطبين تلو الأخر، أو عدة منهم بقبول شروط- ظروف- صيغة الخطاب هذه، فيجب أن يكونوا جميعاً، إلي جانب أن عليهم أن يلتزموا بقواعد أنواعها ثلاثة بشكل أساسي:

---

[28]ماريا دي كارمن بوبيس: سيمولوجية العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1997، ص211.

[29]ماريا ديل كارمن بوبس نابيس: دراسات عن سيميولوجية المسرح، ترجمة:د.سمير متولي، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي،2010، ص91.

[30]المرجع السابق ، ص 91.

[31]المرجع السابق ، ص 91.

[32]خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: دكتور حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، العدد 2، القاهرة، مكتبة غريب،د/ت، ص277.

[33]مارتن إيسلن:فن الدراما- كيف تخلق العلامات الدرامية المعني علي المسرح و الشاشة-،ترجمة: أسامة عبد المعبود طه، القاهرة، المركز القومي للترجمة،2015،ص ص 85-86.

1- قوانين منطقية تسود التتابع المادي للمداخلات، مع إعطاء وحدة هدف ، و إن كان لها تنوع إرسال.
2- قوانين تداولية تنظم الحوار كنشاط إجتماعي و تخضعه لقواعد (مجاملة- وضوح- مناسبة)
3- قوانين نحوية تشير إلي قاعدة السليم في الصيغ و في العلاقات بين الألفاظ اللغوية"[34]

إن الحوار في النصوص الدرامية عموماً هو تحديد الشخصية و المكان و الفعل ، و يبني الحوار في شكله الأكثر شيوعاً بنظام الدور turn _ taking أي أن شخصية توجه الحديث إلي شخصية أخري فتنصت ثم تجيب بدورها ، و تتحول إلي متكلم . إن ثنائية المتحدث _ المستمع التفاعلية هي طريقة أساسية في الحوار الدرامي ... وهي طريقة إشارية deictic أساساً فهي تسمح للحوار بأن يخلق جدلاً متبادلاً، ضمن زمان الخطاب و مكانه هو ، إن الإشارة deixis هي الوسيلة التي تبني بواستطتها التبادلات بين أنا و أنت إلخ ، يستخدمها المتكلم لكي يشير إلي نفسه ، و إلي الأخرين و السياق الذي يضمهم معاً في عملية التواصل ، باختصار من المهم الأن أن نلاحظ أن الدراما تتكون أولاً و قبل كل شيء هكذا "أنا" يخاطب "أنت" هنا و الأن ".[35] وعلينا أن نلاحظ أن خطاب الشخصيات يتحقق في زمن المسرحية الخاص، في حين أن خطاب العرض يتحقق في زمن المشاهدة.

إن الكلام و الأفعال في العمل المسرحي مترابطان علي نحو كبير ففي حين" يحدد استخدام الإشارة المتكلمين و المكان الذي يتكلمون فيه ، فإن تتابع الكلام محوري أيضاً بالنسبة إلي الفعل ، إن الفعل في الدراما قد درس غالباً من ناحية الفعل الخارجي ، و لكن السيميوطقيين حاولوا أن يظهروا كيف يؤلف استخدام اللغة أيضاً شكلاً من أشكال الفعل. إن نظرية فعل الكلام speech_ actالتي قام بتطويرها فلاسفة اللغة أوستن و جرايس و سيرل و غيرهم قد وفرت الأساس لذلك "[36]

وعلي هذا نجد"أن المستويات الثلاثة من الكلام التي تهمنا هي: المستوي الكلامي (التلفظ بعبارة لها معني) و المستوي غير الكلامي (الفعل المؤدي أثناء نطق العبارة ، مثلاً التوسل أو الوعد ، أو إصدار أمر) ، و مستوي الاستجابة للكلام (التأثير علي المخاطب من خلال مايقال ، فعل الاقتناع مثلاً) ...و لذلك فإن بحثنا في الحوار يبدأ بتحليل للطريقة التي يشير بها نظام العلامات اللغوي في النص الدرامي ، بشكل فعال ، إلي شخصيات العالم الدرامي في وضعية "هنا و الأن " و يعمل كوسيلة لخلق الفعل من خلال الكلام "[37]

إن خطاب الشخصيات في المسرح التقليدي يرتبط بمجموعة من المحددات مثل :

- النشاط الذهني للشخصية في سياق درامي محدد .
- مجموع الأهداف التي تتطلع إليها الشخصية .
- محاولة التأثير علي الشخصيات الأخري من خلال أفعال الكلام المنعكسة .
- المقومات الذاتية للشخصية و طبيعة عناصرها البنائية .
- دفع الضغوط التي تقع عليها من الشخصيات الأخري و البيئة الدرامية المحيطة .
- التعبير عن الذات و الاستبطان .

---

[34]ماريا دي كارمن بوبيس: سيمولوجية العمل الدرامي، مرجع سبق ذكره ، ص231.
[35]إلين أستون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ، ترجمة: د. محسن مصيلحي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، 1996 ، ص 80 .
[36]المرجع السابق ص 81 .
[37]المرجع السابق ص 81 .

- التكوين الطبقي و الصراع الاجتماعي .
- عناصر عقلية يتم تحليلها عقلياً في صورة خطاب .

في المسرح تحاول الشخصيات أحياناً التمويه علي أهدافها الخاصة في سياقات درامية خاصة ، كما تحاول في أحيان أخري أختزال المعلومات المطلوبة للإفهام ، أو التلفظ بشكل غير مفهوم استناداً إلي شفرة خاصة بين المتحاورين . أو الإخلال بمفهوم الطابع أي الصدق ، " و في هذه الحالات يتم إساءة استخدام المبدأ التعاوني الذي قال به فيلسوف اللغة جريس با عتباره كامناً وراء الحوار ذي المعني ، حيث يعرف جريس أربعة ظروف لازمة لتحقق الخطاب هي :

1. الكمية أي الإمداد بالمعلومات كما هو متطلب و لكنه بدون إفراط .
2. الطابع ، أي الصدق ، بلا كذب أو الكلام بدون معلومات كافية .
3. العلاقة ، أي أن تكون ذات صلة .
4. الطريقة ، أي التلفظ بوضوح و دقة .

عندما يتحطم واحد أو أكثر من هذه القواعد ، فعندئذ يمكن أن يفهم معني غير منطوق أو متضمن ، كأن يقول(أ) إلي زميله في المدرسة (ب) فلنذهب إلي المكتبة العامة – و ذلك في حضور والده – عندما يخطط الصديقان سراً للمقابلة في قهوة، مما يهز بالمبدأ الأساسي الثاني ، إن المعني المتضمن الذي يفهمه الصديق (ب) هو :فلنذهب إلي القهوة "[38]

"ولأن اللغة تنطوي علي قدرات أوسع من مجرد الاتصال ، مثل القدرة علي استقبال المنظور العقلي للأخرين "نجد[39] أن فكرة المنظور berspective هي فكرة هامة ويمكن أن تفيدنا لدراسة الاتجاهات الفكرية المتعارضة داخل النص المسرحي و انعكاساتها علي اللغة " لأنه يحدد وجهة نظر الشخصيات وخطابهم و أفكارهم , ويمكن تطبيقه أيضاً علي منظور التلقي باعتباره مستقبل العرض، بمعني هو الطريقة التي يظهر بها العمل الفني للمتلقي نتيجة لتعدد وجهات النظر وحالات التعارض، فالمنظور يتناسب مع تيسير الطريق بين البنية الداخلية (السيموطيقي) والتفسير التأويلي(السيمانطيقي)"[40] حيث يشكل الافصاح عن المنظور العقلي و الذهني للشخصيات، وللمؤلف و المخرج، أهمية خاصة في الكشف عن البنية الكلية للعمل المسرحي و التي تتأسس علي تعارضات خطابية يتم تمثيلها من خلال أطراف متعددة.

ويمكننا التمييز بين الخطاب في التراجيديا و الكوميديا استناداً إلي طبيعة الموضوع المراد طرحه في إطار رؤية كلية ترتبط بالدور الوظيفي لكلا النوعين" ويعتمد الخطاب التراجيدي علي الحوارات الفلسفية المتعلقة بالخطأ و الصواب،و يهدف إلي تقديم حقائق كونية لكي تعطي معني للحياة...أما الخطاب في الكوميديا فهو اجتماعي و يهدف من خلال المسرحية إلي تدمير النظم التي يسعي المجتمع من خلالها أن يكتسب معني و بناء. ففي الكوميديا يكون السلوك الاجتماعي خاضعاً للتدقيق، أما في التراجيديا فتخضع المعضلات الأخلاقية للنقاش. إن هذا الفارق الجوهري، مع أخذ في الاعتبار مقولات الأساليب الملائمة، له تأثير كبير علي عمليات خلق المعني في الحوار"[41]

---

[38]المرجع السابق ص 79 .

[39]مايكل كورباليس: في نشأة اللغة من إشارة اليد إلي نطق الفم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006، ص 224

[40]باتريس بافيز: لغات خشبة المسرح، ترجمة أحمد عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي، 1992، ص 105.

[41]إلين أستون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ، مرجع سبق ذكره ، ص 85.

3- مفهوم التداولية و التحليل التداولي للخطاب

إن مصطلح التداولية "(الذرائعية، البراجماتية، نظرية أفعال الكلام، ...) لم يعد بالجديد الذي يطرق مسامعنا لأول مرة، بل إن الجهود التي تناولته بالدرس و التعريف ثم التطبيق أكبر من أن نتجاهلها أو أن ندعي قلتها و عدم تداولها ، وما نلاحظه بتصفحنا لمراجع عديدة احتضنت هذا المنظور- و لنقل النظرية- نجد منها ما اقتصر علي تقديمه بشكله النظري مع اعتبار التأصيل وإقامة الروابط بينه وبين علوم أخري مقابلة، ونجد من جهة أخري ما استخلص إجراءاته التطبيقية معلناً إياه آلية من آليات تحليل الخطاب المعاصرة و التي لا يحسن تجاوزها أو تغافلها"[42]

و مصطلح التداولية هو " ترجمة للمصطلحين الإنجليزي " The Pragmatics " بمعني المذهب اللغوي التواصلي الجديد ، و الفرنسي " La Pragmatique " بالمعني نفسه . وهو ليس ترجمة لمصطلح " La Pragmatisme " الفرنسي ، لأن هذا الأخير يعني " الفلسفة النفعية الذرائعية " بينما يراد بالأول العلم التواصلي الجديد الذي يفسر كثيراً من الظواهر اللغوية ، و قد ترجم الباحثون العرب هذا المصطلح " The Pragmatics " /" La Pragmatique " "بالذريعة أو الذرائعية " أو غيرهما من المصطلحات المتحاقلة معهما "[43]و نحن نعرف أن المصطلح قد ترجم ترجمات عديدة، " كل منها يراعي مرجعية دلالية فيه، بعض الترجمات تربطه بعلاقة السببية (الذرائعية)، و بعضه يربطه بالإطار الخارجي المحيط بالكلام:(السياقية) وبعضهم يربطه بموقف أطراف الكلام :(سياق الموقف)،و بعضهم يربطه بالعلاقة الرابطة بين أطراف الكلام: (التخاطبية)، وبعضهم يربطه بالواقع العملي الحياتي: (النفعية)، وبعضهم الأخير يقود المصطلح إلي فاعليته الاستعمالية:(علم الاستعمال) ،و بعضهم يربطه بمنطوق الكلام:(الملفوظية) وكلها ترجمات تلحظ جانباً من جوانب المصطلح"[44]

ويري John Lyons أن شارل موريس هو أول من قدم في عام 1938 تعريفاً للتداولية وصف بالشامل و المركز و قد أقامه علي ثلاثة أبعاد رئيسية :

- النحو و يعني بدراسة علاقة العلامات فيما بينها في التراكيب النحوية .
- الدلالة و تهتم بدراسة علاقة العلامة بالمرجع الذي تحيل إليه .
- التداوليات : و مهمتها دراسة علاقة العلامات بمؤوليها (مستعمليها)[45] أي البعد العملي للمعني ، أي معني المحادثة .

ويري عمر الرويضي أن كافة المراجع التي حاولت تحديد مفهوم التداولية " قد أجمعت عليكونها مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية . وهي كذلك الدراسة التي تعني باستعمال اللغة و تهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية و السياقات المرجعية و المقامية و الحدثية و البشرية ، كما تتحدد بكونها تهتم بدراسة اللغة بوصفها ظاهرة خطابية و تواصلية واجتماعية في الوقت نفسه ، أول قل هي الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات

---

[42]هاجر مدقن: التحليل التداولي- الأفق النظري و الإجراء التطبيقي في الجهود التعريفية العربية، أشغال الملتقي الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة-، ص 124.

[43]عمر الرويضي : تداولية المسرح بين النظرية و التطبيق ، عالم الفكر ، العدد171 ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، 2017 ، ص 174 .

[44]محمد عبد المطلب: التداولية و أفعال الكلام، مجلة فصول، المجلد (1/25) العدد (97) ، دورية سبق ذكرها ، ص 64 .

[45]مقتبس في الدورية السابقة ص 174 .

و يهتم باستعمال اللغة في التواصل "[46]و التحليل التداولي للخطاب هو تيار" نشأ بامتزاج و تقاطع مجموعة كبيرة من الأفكار و النظريات تتفق في الطابع الاستعمالي للغة و أقدم تعريف لها – كما ذكرنا- يعود إلي السيمائي " شارل موريس" C.Morris الذي حصرها في جزء من السيميائية الذي يدرس العلاقة بين العلامات و مستعملي هذه العلامات، ثم بدلأت تنحسر شيئاً فشيئاً فأصبحت تطلق علي النظرية التي تدرس اللغة باعتبارها مجموعة من الأفعال يسمح السياق بتحقيقها"[47]

وعلي هذا تهتم التداولية بكل العناصر التي تحكم عمليات التلفظ و التخاطب و الاتصال في إطار سياقات محددة ، و يستلزم الأمر الإجابة علي عدد من التساؤلات في إطار عملية التحليل أوجزها فرانسوا أرمينكو في الأتي:

"- ماذا نفعل حين نتكلم؟

ماذا نقول بالضبط؟

لماذا نسأل جارنا علي المائدة عما إذا كان باستطاعته أن يناولنا الملح، مع أن ذلك يبدو أنه في استطاعته؟

من يتكلم، إذا و لمن؟ مع من يتكلم؟ ولأجل ماذا؟

من تظنني أكون حتي تكلمني هكذا؟

ما الذي يجب معرفته لرفع الأبهام؟

ما الوعد؟

كيف يمكننا قول شئ أخر كنا نريد قوله؟

كيف يمكن أن نقتصر علي المعني الحرفي لقضية ما؟

ما استعمالات اللغة؟

إلي أي حد يكون الواقع الإنساني محدداً بكفايته اللغوية؟"[48]

ويشير صلاح فضل إلي أن المهم في التحليل التداولي إنما هو الخطاب و فاعله، حيث يعني التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي، أو شئ يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه، ويكون الاهتمام بالفاعل الذي نعرفه من خلال خطابه، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه من جانب، وباعتباره مسئولاً عن مجموعة من العمليات الإجرائية علي مدار النص من جانب أخر"[49]

وهناك تلازم لا يمكن تجاهله بين التحليل التدوالي و تحليل الخطاب" حتي أنهما بدوا مصطلحين لمسمي واحد، يذكران معاً ليتم الحديث عن أحدهما، بل في كثير من الأحيان أصبحت الإشارة إلي الدراسة التداولية ، علامة علي تجاوز الطرح اللساني الصرف أو البنيوي التقليدي، ففي أول دراسة قدمت في الجزائر بالعربية، كتب عمر بلخير(تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية) سنة 1996 مؤكداً في مقدمة الكتاب أن دراسته تسعي للإجابة عن تساؤلات من قبيل: من يتكلم؟ ومن يقع عليه الكلام؟ وماذا نفعل

---

[46]الدورية السابقة ص 175 .

[47]عمر بلخير: توجهات تحليل الخطاب في الثقافة الغربية، دورية سبق ذكرها ، ص 21 .

[48]فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة :سعيد علوش،ط1، المغرب، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع،1987، ص 5.

[49]صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان و الشركة المصرية العالمية للنشر،1996، ص 24.

عندما نتكلم؟ وماهي قيود الحديث؟ وأين يكمن الغموض في الكلام؟ و لماذا التلميح أبلغ من التصريح؟ ولماذا نقول أشياء ثم نصرح مباشرة بعدم قولها؟ ومتي يكون الكلام إقناعاً؟ "[50]

وعلي أي حال فإن لتحليل الخطاب" أهدافاً تقع علي مقربة من أهداف التداولية، إن لم تكن تتضافر معها، لأن الخطاب لا يخرج عن كونه تتابعاً من الجمل المنطوقة، بمعني أخر الملفوظات، ولكن حين يفسر محللو الخطاب تأويل العناصر محل البحث دونما الذهاب خارج اللغة، تتردد التداولية علي حدود أخري من النشاط البشري(المعتقدات، المشاعر،المعارف الإنسانية، والنوايا،...) بهذه الطريقة فقط يمكن للمرء أن يفسر كيف يتم تأويل الكلام، ومدي نجاح الطريقة التي يتم بها تأويل الكلام. لايتم ذلك سوي بمساعدة اعتبارات ذات طابع تداولي تتجاوز إشكالية " ماذا يعني هذا الكلام؟" إلي" لماذا يتم إنتاج هذا الكلام؟"[51]

وقد يبدو لنا أن التعريف الإجرائي لمفهوم تحليل الخطاب هادياً لأي دراسة تطبيقية تستهدف النصوص بالتحليل و الدراسة، و يعرف شراف شناف تحليل الخطاب " بأنه تحليل نظام القول/الفعل الذي تستعمل فيه الذات- عبر الكلام- الوجود(العالم/الواقع/ المجتمع/...) وفق خطط و برامج و مشروعات مستضمرة أو مصرح بها، استعمالاً إيديولوجياً مؤسساتياً للتعبير عن قضايا و أفكار و مشكلات ورؤي... تخص أطراً تنظيمية أو مذهبية، عبرآليات لغوية (معجمية/ تركيبية/دلالية)، وآليات تخييلية (استعارات، كنايات، رموز)، وآليات ذهنية (منطقية) واستراتيجيات حجاجية (أدلة/ براهين/ استشهادات/...)، لاستهداف شخص معين أو جماعة معينة، سواء كانا حقيقين واقعيين، أو تخيليين افتراضيين استهدافاً تواصلياً تشاركياً، أو استهدافاً نقدياً تجاوزياً أو استهدافاً قطائعياً إلغائياً"[52]

ويحدد ميشيل فوكوه المتطلبات المنهجية التي يفرضها الطابع الإجرائي للتحليل ، وهي تتضمن أربعة مبادئ أساسية يمكن تلخيصها علي النحو التالي:

1- مبدأ الطلب: حيث يتحتم أن نتعرف علي منبع الخطابات عبر الأوجه التي يبدو أنها تلعب دوراً أساسياً في بنية الخطاب كالمؤلف، و موضوع المعرفة، وإرادة المعرفة، و الكشف عما تحتها.
2- مبدأ عدم الاتصال: يجب ألا نتخيل أن هناك شيئاً لم يتأت قوله ، أو لم يتأت التفكير فيه ، و يتعين معاملة الخطابات علي أنها ممارسات غير متصلة، ممارسات تتقاطع و تتقارب أحياناً ، لكنها تتجاهل بعضها و تستبعد بعضها.
3- مبدأ الخصوصية: و يعني ألا نذيب الخطاب في لعبة الاستدلالات المسبقة ، و ألا نتخيل أن العالم يصوب نحونا وجهاً يمكن قراءته ، وجهاً يمكننا فك رموزه بسهولة و يسر، فالعالم ليس طوع معرفتنا.

---

[50]آمنة بلعلي: تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة- تثوير للمفهوم أم تسويق للمصطلح- ، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد (97) دورية سبق ذكرها ، ص55.

[51]سناء عبد العزيز: التداولية و تحليل الخطاب، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد 97، دورية سبق ذكرها ، ص229.

[52]شراف شناف: تحليل الخطاب أو تحرير الأنساق من الدوغمائية(مقاربة إبستيمولوجية) ، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد 97، دورية سبق ذكرها ، ص192.

4- مبدأ الخارجية: يجب ألا ننطلق من الخطاب نحو ثوابته الداخلية المخفية ، أي نحو فكرة ما أو دلالة يمكن أن تتحقق فيه ، بل نذهب إنطلاقاً من الخطاب نفسه و تجليات ظهوره و انتظامه و عناصره الشكلية ، نحو مستويات أكثر عمقاً [53]

إن فوكو بمبادئه الأربعة يطرح ألية للتعامل مع كافة النصوص الأدبية ، وفي ظل هذه المبادئ يمكن دراسة الاتجاهات الأدبية والفنية الحديثة و الكشف عن طبيعة الخطاب فيها، فمنذ بدايات القرن العشرين والاتجاهات الفنية المناوئة للعقل و المعادية للرؤية الموضوعية للكون و الحياة تتوالي و تتابع ، مثل الحركة المستقبلية في إيطاليا، و الحركة الدادية في سويسرا ، والحركة السيريالية في فرنسا ، و الحركة التعبيرية في ألمانيا ، و مسرح العبث أخيراً في فرنسا ، ووقف النقد الحديث من تلك الاتجاهات موقفاً متعجباً و حائراً ، خاصة تلك الاتجاهات التي حاولت أن تستعير مناهج و أساليب العلوم الأخري لتفسير العمل الفني، بسبب طابعها اللاعقلي، وانتفاء المنطق العاطفي الذي إرتكزت عليه تيارات سابقة مثل الرومانسية والرمزية ، إن الذي نستطيع أن نؤكد عليه– وفقاً لمبادئ فوكو الأربعة- أن إعلان إنشاء هذه الحركات الذي يتضمن الأسس الفكرية لها يعتبر جزءاً من الخطاب ، لأنه يشكل المنبع الرئيسي للمقولات التي تتأسس عليها هذه الحركات ، و تتضمن بالضرورة موضوع المعرفة أو الحقيقة بالمنظور الفني. كما أن هذه الاتجاهات تتقارب و تتباعد و تتقاطع مع بعضها البعض إستناداً لخطابات متعارضة و متجاوزة لما سبقها ، و صيغ التعارض تشكل نوعاً من الخطاب يتأسس علي التمايز و الاختلاف ، بما يعكس المنظور الفكري الجديد ، كأن نقارن مثلاً بين النزعة الموضوعية في الاتجاه الطبيعي و النزعة الذاتية في الاتجاه التعبيري، وإذا كانت الكلاسيكية مثلاً قد ارتأت أن العالم يخضع لسلطة العقل ، وأن النظرة الموضوعية للعالم تمكننا من الكشف عن القوانين العامة التي تحكمه ، فعدد من الاتجاهات الأخري و من بينها مسرح العبث قد أرتأت أن العالم يستعصي علي الفهم ، ويجب التأكيد علي أن المنطق (باعتباره موضوعاً خارجياً) ليس مدخلاً لفهم النصوص ، و لكن يجب البحث في منطق العمل الفني ذاته ، لأن العمل الفني يفصح عن منطقه الخاص بآلياته الذاتية و عناصره الشكلية و اللغوية. فالعمل المسرحي يؤسس سياقاته الخاصة، وهي تلك السياقات التي تحكم الاتفاقات الضمنية بين المتلقي و العمل المسرحي وهي المسئولة عن تخليق المنطق الخاص للعمل المسرحي بصرف النظر عن عقلانيته.

ومن المهم الإشارة إلي أن الأطر المرجعية و الافتراضات المسبقة تصبح أحد العناصر الهامة التي تساهم في عملية التواصل ، لأنه من غير المنطقي أن يتواصل المتخاطبون في ضوء اختلاف المفاهيم و غياب المعلومات التي يتأسس عليها الخطاب ،" ففي كل تواصل إنساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم، تشكل هذه الافتراضات الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل."[54]

وأفعال الكلام speech acts تلعب دوراً مميزاً في بنية أي خطاب، إذا أن اللغة تساهم في التأثير علي الواقع وتسعي إلي تغييره" ونظرية أفعال الكلام تنطلق من أن اللغة

---

[53]انظر ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، الدرس الافتتاحي الملقي في الكوليدج دي فرانس، 1970، ص ص 28-29.
https://www.dopdfwn.com/cacnoscana/scanoanya/Booksstream.com_B1MV3.pdf

[54]مسعود صحراوي: التداولية عند علماء العرب،دراسة تداولية لظاعرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، بيروت، دار الطليعة للطباعة و النشر، 2005، ص30.

فعل يقع في سياق يشكله و يتشكل به، ولكل فعل لغوي طبقات ثلاث(ظاهر و باطن وأثر أو عاقبة)[55] ذلك أننا حين نتكلم" ننجز شيئاً ما، أعني أمراً ما يكون أوسع من مجرد التكلم... وينبغي أن نضيف أن استعمال اللغة ليس هو إنجاز فعل مخصوص فقط، وإنما هو جزء كامل من التفاعل الاجتماعي، فأنساق اللغة هي أمور متواضع عليها،إذ هي لا تنظم ضروب التأثير و التأثر الاجتماعي فحسب، وإنما مقولات تلك الأنساق وقواعدها تنمو و تتطور تحت تأثير بنية التفاعل داخل المجتمع"[56]

ونهتم في إطار الدراسة التداولية بمفهوم القصد "وأهداف المتكلم وما يدور في خلده، حيث يرتبط هذا المفهوم بكل ما من شأنه أن يحفز المتكلم علي تحريك العملية التبليغية... ومن الناحية المنهجية يلعب القصد دوراً محورياً في تأويل الملفوظات و النصوص، باعتبارها صادرة عن شخص قد لا يصرح عن مقاصده إلا قليلاً، وعلي المحلل في هذا المجال أن يبحث عن هذه المقاصد في كل سبر من ملفوظات المتكلم"[57]

ويلجأ المتكلم إلي ما يمكن تسميته بالاستراتيجيات التخاطبية لتحقيق مقاصدة" حيث تكمن غاية المتكلم أثناء مخاطبته للأخر في انسجام مقاصده بالأساليب التي يصوغ عليها ملفوظاته لذلك فإننا لا نتصور شخصاً يقصد التأثير في الأخر – مهما كانت طبيعة هذا التأثير- مالم يتبين إستراتيجية معينة، يفرضها عليه المقام التبليغي ومختلف سياقاته، وقد تكون الاستراتيجية هي استفهاماً موجهاً للمخاطب، أو إعلان الجهل بمعرفة ما أو قول أشياء بغير حقيقتها أملاً في أن يقوم المخاطب بإمداد المخاطب بالحقيقة، وبأسلوب أخر يلجأ المخاطب من أجل تحقيق غاية تأثيرية إلي تبني بعض الأساليب الكلامية"[58]

4- : التحليل التداولي للخطاب في مسرح العبث

إن التيار المسيطر علي تيار اللغة في مسرح العبث هو تحطيم القواعد و البني التقليدية التي يتأسس عليها الخطاب في المسرح التقليدي ، إن عنصر الإدهاش الذي يتحقق من خلال آداء الشخصية ، يرتكز علي خرق قواعد المنطق التقليدي ، و تجاوز متطلبات التعبير اللغوي و و شروط التواصل ، فما يحدث علي خشبة المسرح يتعارض مع ماهو تقليدي و عقلي ، و عليه فإن خطاب الشخصية يقوض كل قواعد التواصل المتعارف عليها ، فحوار الشخصيات يتأسس علي قاعدة تنفي ظاهرياً الدور الوظيفي للغة – بكافة أشكالها- وبالتالي فإن اللغة في هذه الحالة تصبح آداة لنفي التواصل لا لتحقيقه ، و المقولات الكلية لمسرح العبث ترتكز بشكل خاص علي هذه الخصيصة ، فاللغة عاجزة عن تحقيق التواصل ، و البشر جزر منعزلة ، و التواصل مستحيل " و بالنسبة للحوار ، فعلينا أن نتوقع تمزقاً للوظائف التقليدية التي يتسم بها الحوار الدرامي ، أي وسائل رسم الشخصيات و المكان و الفعل ، و علينا أن نبحث عن أساليب التمزق وتجلياته في نظام العلامات اللغوي ، إن النصوص المسرحية الحديثة التي تتسم بطرق تحطيم القواعد قامت بتغريب نظام العلامات اللغوي – إذا استخدمنا مصطلحات الشكليين - علي سبيل المثال فإن أعمال هارولد بنتر و يونسكو تتكون بوضوح من الحوار القصير الذي يقوض التوقع التقليدي الخاص بدوران

---

[55]بهاء الدين محمود مزيد، من الأنواع الأدبية إلي الأنواع الخطابية- الخروج من ضيق الشكل إلي رحابة السياق-، عالم الفكر، العدد175، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب،2018،ص158.

[56]فان دايك، النص و السياق- استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي- ترجمة: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، 1999، ص 227.

[57]عمر بلخير: إجراءات التحليل التداولي, ص omarbelkheir.wordpress.com.1

[58]المرجع الإلكتروني السابق. ص2.

الحدث الخارجي من خلال أفعال الكلام ، إن الكلام اليومي يساء استخدامه في هذه النصوص المنحرفة "[59]

إن اللغة التي يعتمدها مسرح العبث لا تحقق الأدوار الوظيفية للغة التقليدية ، وهي أيضاً لا تحقق الدور الوظيفي للغة الأدبية ، إن اللغة في مسرح العبث تحقق أدواراً و ظيفية خاصة. إنها لغة ضد اللغة ، أن فرضيات عجز اللغة و قصورها عن تحقيق التواصل بين البشر ، يتم البرهنة عليها من خلال تقويض الأدوار الوظيفية للغة داخل النص المسرحي ، إنها تقوم علي شفرات دلالية خاصة ، و هذه الشفرات لا تتأسس علي مرجعيات تقليدية تساهم في تحقق عمليتي التأويل و النفسير ، إن نمط التشفير الذي تعتمده هذه اللغة يعتمد علي تداخل عناصر عاطفية و شعورية تتداخل في عمليتي التأويل و التفسير ، و يمكننا أن نتحدث هنا عن فكرة التأويل المنفعل أو التأويل القائم علي الانفعال . نحن بصدد الحديث عن الحالات الشعورية التي يسعي الحوار إلي تجسيدها و تحريكها في اتجاه المتلقي . إن الكلام يقصد لذاته بصرف النظر عن الدلالة و الخطاب المستهدف ، فالكلام تعبير مباشر عن إشكالية التواصل وانهيار اللغة .

ففي مسرحية (نهاية اللعبة) نجد " نموذجاً نمطياً لنظام العلامات اللغوي المغرب... فالمشهد الافتتاحي لا يتبع أي من القواعد و التقاليد ، و لا ينخرط (هام) و كلوف في حوار مبني للكشف عن تاريخ أو هوية شخصية بشكل واف أو يلخص الموقف الذي يجدان نفسيهما فيه عندما تبدأ المسرحية ."[60]

و اللغة عند بيكت " هي لغة غريبة في الواقع ، لاندري من الذي يتحدثها ومن الذي يستمع إليها ، بل ولاحتي ماذا تعني ، لغة الشك ، التوكيد فيها و النفي يتوازيان و يتماثلان في العدم و الفناء "[61] ففي مسرحية في انتظار جودو نجد أن استراجون و فلاديمير ، يتبادلان حديثاً مملاً في إيقاع خال من الإثارة، ولا يأبه أحدهم بفهم الأخر أو إفهامه، بل إنهما لا يكترثان بالتأكيد علي المقولات التي يتشدقان بها ، فكلاهما ينسي ما يقوله ، ثم يعود لكي يردد عكسه تماماً، و في أحوال أخري يتبدل إيقاع الحوار لكي يصبح أكثر تدفقاً ، من خلال الأسئلة و الأجوبة التي يتبادلانها في سرعة غير معقولة و دون تفكير أو وعي ، و تنفصم العلاقات المنطقية بين التساؤلات و الإجابات عليها . وكلاهما يتكلم غير عابئ بما يقوله الأخر .

إن مؤلفات بيكت" تكشف عن نفسها بنفسها و تزدري أي رأي يريد أن يجعل منها شيئاً أخر غير مذبحة غريبة للكلمات . شيئاً أخر غير أنهيار الاتصالية , فهذا (موران) أحد شخوصه يؤكد هذه الحقيقة " أعتقد أن أية لغة ماهي إلا ابتعاد عن اللغة" إن اللغة مع بيكت تنهار بقدر ما تتكون أو في الوقت الذي تتشكل فيه ، و إذا كانت الكلمة هي الوجه الأخر للإنسان ، و الإنسان هو الوجه الآخر للكلمة ، استطعنا أن ندرك ما يمكن أن يحدث في مؤلف من المؤلفات تعرضت فيه اللغة إلي التحلل و التهلهل ، بحيث لم تعد الكلمة تؤدي أي معني ، حينئذ تكف اللغة عند (بيكت) عن القيام بدور التمثيل أو الاتصال لتميل إلي الهمهمة ومن الهمهمة إلي الصمت"[62]

---

[59]إلين أستون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، و حدة الإصدارات ، 1991 ، ص 95 .

[60]المرجع السابق ص 96.

[61]حمادة إبراهيم : عالم صمويل بيكت – الجحيم في هذه الحياة - ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006 ، ص 218 .

[62]المرجع السابق ص ص222،221

إن اللغة التي يعتمدها مسرح العبث لا تعتمد فقط علي الحوار المنطوق ، إن هناك عناصر إيمائية و حركية و إشارية و مشهدية ، فيما يمكن تسميته باللغات غير الكلامية ، و تتداخل منظومات التعبير الملفوظ مع عناصر الصورة المشهدية ، للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه باللغة التقليدية ، إن إشكاليات التعبير في مسرح العبث ترتبط بالأنساق الفكرية و اللغوية التي فقدت قدرتها علي التأثير من زاوية الخطاب العام للنص المسرحي . إن تقويض الفكر و اللغة معاً هو الهدف الأساسي الذي يرتكن عليه الخطاب العام للنص المسرحي .كذلك فإن الصمت يصبح بديلاً للغة شأنه شأن الحركة . ففي مسرحية " فصل بدون كلام " يتم الاستغناء كلياً عن الحوار الملفوظ ، حيث تعتمد المسرحية علي الحركة و الإيمائه و الإشارة و الرموز العصية علي التأويل .

وتدرك الشخصيات في مسرح العبث عقم اللغة وعجزها " لهذا عزفت عن استعمال هذه الوسيلة ولاذت بالصمت ، فالصمت أصبح غاية كل ثرثرة ،وفي كثير من الأحيان تحل الحركة محل الكلام، فهذا "فصل بلا كلام رقم واحد" الحركة فيها أبلغ من كل كلام ، ومسرحية "قل ياجو " تبدأ بسلسلة من الحركات تؤدي في الصمت حيث يتولي صوت أمرأة الكلام نيابة عن الشخص ، وفي" الشريط الأخير" لا يتحدث (كراب) و إنما يستمع إلي صوته المسجل قبل ثلاثين عاماً ، و" فصل بلا كلمات رقم أثنين" يجري في صمت تام ."[63] وقد استخدم بيكت السكون أحياناً كوسيلة لاستكشاف أبعاد و آليات عملية الأداء"[64] فعملية الآداء في بعض مسرحياته تنبذ اللغة و تستبعدها تماماً

ويري رشاد رشدي أن إيصال المعني في مسرح العبث" لايمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته كما هو في المسرح التقليدي ، أو للإقناع الفكري كما في مسرح برتولد بريخت ، بل عن طريق الهزة الدرامية أو الانفجارات الشاعرية... فالمسرحية لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثابته تعرض ، وهذه الصورة المليئة بالمتناقضات التي تضحك و تبكي هي كالأحلام ، صورة رمزية ، وهي لا يمكن أن تلخص أو تعادل بشئ ولكنها يمكن أن ترمز إلي أي شئ ، وهي تمثل الحقيقة لا الواقع و لذلك فلها أكثر من معني يوحي به ولا يفصح عنه ، معني يحس ولا يستخلص من المنطق المألوف للأشياء، تماماً مثل الحلم"[65] ورشاد رشدي هنا بشير إلي الطابع الرمزي في لغة مسرح العبث ، فاللغة هنا تعطي المتلقي دوراً هاماً في إطار عملية التأويل ، وهي تتأسس علي جهده الخاص لخلق المعني، فالمعني لا يكمن في النص و لكنه يتحدد من الخارج ، و المسارات التي تحدد اتجاهات التأويل في النص العبثي ترتبط بالأسس الفكرية لمسرح العبث و نظرته إلي الكون و الحياة. ولا يمكن بحال من الأحوال أن نرتضي أية تفسيرات للنص بعيداً عن المنظور الفكري لمسرح العبث. ولذلك يتأسس الخطاب في النص المسرحي علي المقولات الكلية لمسرح العبث ، و تتوافق بالضرورة اتجاهات التأويل (الخارجية) مع هذه المقولات. ويستخدم جيرو Guiraudمصلح التأويل كآلية ذهنية يقوم بها المتلقي للتعامل مع النصوص، "للإشارة إلي نظام من الممارسات التفسيرية الضمنية أو المضمرة... وفعل التأويل يتصف نسبياً بالانفتاح والاتساع ، و ينشط علي مستوي اللاشعور، وذلك في مقابل الشفرات الأكثر و ضوحاً من الناحية الشكلية"[66] وعلي هذا يمكننا القول أن

---

[63]حمادة إبراهيم : عالم صمويل بيكت – الجحيم في هذه الحياة الدنيا - ، مرجع سبق ذكره ، ص ص222، 223 .

[64]جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي،ترجمة نهاد صليحة،سلسلة المسرح، العدد 13، ط1، القاهرة، هلا للنشر و التوزيع، 2000، ص 196.

[65]رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1981، ص ص241-242.

[66]دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مصدر سبق ذكره ، ص79.

المتلقي في إطار فعل التأويل يسعي إلي الكشف عن النسق في النصوص التقليدية ، و لكنه يقوم ببناء النسق في النصوص التي لا تتسم بالوضوح أو العقلانية.

ومسرح اللامعني كما يري د. رشاد رشدي" مثل الشعر الحديث هو مواجهة لمشكلة المعني بشطريها المعروفين.. فالتساؤل هنا ... هل معني العمل الأدبي يستمد من مدي مطابقته للواقع؟ أو هل معناه يستمد من مدي عرضه لفكرة معينة ؟ وفي كلا الحالتين نلاحظ أن معني العمل الأدبي يستمد من قياس أو مقارنة هذا العمل بشئ أخر خارج عنه و هذا ما يرفضه المسرح الجديد كما يرفضه الشعر الجديد ، فقيمة العمل الفني ليست نسبية بل مطلقة ، و معناه لا يستمد من خارجه بل من داخله تماماً كالكائن الحي ، ثم هو بعد ذلك له أكثر من معني... فمسرح العبث أكثر إتساعاً و شمولاً و تعقيداً من الواقع أو من الفكرة الواحدة التي تحد الحقيقة و تحيلها إلي عملية حسابية تخضع للمنطق"[67]

ومسرح العبث ينفر من المذهبية أو الأيديولوجية" وعدم وجود أيديولوجية في المسرحية لا يعني خلوها من الأفكار ، بل علي العكس إن الأعمال الفنية هي التي تكسب الأفكار خصباً ووفرة وليست الأيدلوجية منبع الفن أو مصدره ، بل إن العمل الفني هو ينبوع الأيديولوجية وجميع الفلسفات و نقطة بدايتها ، إذ أن الفن هو الحقيقة الأبدية ، أما الأيديولوجية فتنسيق للأحداث العرضية في رواية من الروايات و عرض للفكرة في صورة درس أخلاقي ، و قصاري القول، أن مسرح الطليعة يري أن العمل الفني تعبير عن حقيقة يتعذر نقلها إلي الناس، ولكنه يحاول نقلها إليهم، ذلك هو التناقض في الظاهر، ولكنه الحقيقة في الجوهر"[68]

ولهذا نري يونسكو يعارض " معارضة عنيفة ذلك المسرح الذي يقتصر علي معالجة المسائل الجارية . وطبيعي أن المؤلف الذي يعالج الأمور الإنسانية العامة عليه أن يخاطب أهل عصره عما يشغلهم- إذا لم يكن مغرقاً في اصطناع التجريد – ولكن الأديب الذي يعتنق مذهباً سياسياً، أو الذي يعتنق مذهباً سياسياً ، أو الذي يحاول علي خشبة المسرح أن يبث الدعوة لأيديولوجية معينة ، أديب غشاش، فهو مفكر يتشبه بكاتب مسرحي أو كاتب مسرحي يعرض حركات الفكر ،و إنما المسرح مستقل وهو انعكاس علي منصة التمثيل لصراع المؤلف الداخلي، واعتراف بما يدور في نفسه من أسرار ، و لن يتاح للمرء أن يتحدث بلسان الأخرين و أن يصبح أياهم إلا إذا كان هو ذات نفسه تماماً"[69]

إن الشخصية في مسرح العبث لا تستند إلي الأطر المرجعية العامة التي تحيلها إلي الطبيعة الإنسانية بصورتها الموضوعية ، فالشخصية في مسرح العبث هي مجموعة من الأدوار الوظيفية في بنية المسرحية ، و بالتالي فهي ليست معادلاً تصويرياً للطبيعة الإنسانية التي تخضع لقوانين الوجود البشري ، و ما يصدر عنها من حوار لا يمكن إخضاعه بحال من الأحوال لمنطق الخطاب التقليدي ، إن الخطاب محمول علي الشخصية و ليس صادراً عنها ، إن قوانيين الدراما تفترض بشكل دائم أن الحوار يجب أن يتوائم مع الشخصية المسرحية و يجب أن يصدر عنها ، و أن لكل شخصية خطابها الخاص الذي يتأسس علي بنيتها العامة ،[70] و لكن في مسرح العبث لاتوجد شخصية بالمفهوم التقليدي – كما بينا –و

---

[67]رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلي الأن، مرجع سبق ذكره ، ص ص 242- 243.

[68]لطفي فام : المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة، الدار القومية للطباعة و النشر، د/ت، ص 233.

[69]ليونارد كابل برونكو:مسرح الطليعة- المسرح التجريبي في فرنسا، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر،د/ت، ص112.

[70]انظر: لاجوس أجري : فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993، ص 441.

بالتالي فما يصدرليس خطاباً يتأسس علي القواعد العامة التي تتطلبها أليات الاتصال ، هذا ما يمكن استنتاجه بشكل مبدئي ،و لكن هذا الفرض بالذات يجب اختباره بشكل دائم عبر مراحل تطور الدراسة .

والشخصية في مسرح العبث لاتنتج خطابها بفعلها الخاص؟بل يتم تحميلها بخطاب المؤلف من الخارج ، قد يبدو لنا أحياناً أن هذه الشخصيات لها منطقهاالخاص الذي يتحقق من خلال فعلها الحواري،ولكن ما تقوله هذه الشخصيات يخلق نوعاُ من الحجاج يستهدف التأكيد علي صحة مجموعة من المقولات التي يستهدفها الكاتب، وهي في الغالب مقولات سابقة علي قول و فعل هذه الشخصيات ، إن الشخصيات نفسها تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل الحوارية في سياق مسرحي خاص.

المبحث الثاني
التحليل التداولي للخطاب في مسرحية يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم

تدور أحداث المسرحية في الريف المصري في العصر الحديث، حيث تختفي زوجة عجوز عن بيتها، وتشير الوقائعوالملابسات إلي أن زوجها هو المسئول عن غيابها، الأمر الذي يجعل ضابط المباحث المختص يحقق رسمياً في ظروف غيابها، والمسرحية بالكامل ترتكز علي إجراءات التحقيق مع كافة الشخصيات المرتبطة بالموضوع. إلي أن يتبين في النهاية أن غياب الزوجة لم يرتبط بفعل جنائي، وأنها قد تغيبت بإرادتها الحرة، حيث تعود الزوجة في نهاية المسرحية، لتكشف عن الطابع العبثي لإجراءات التحقيق، وسخف كافة الاستنتاجات و التكهنات التي انبنت عليها حيثيات الإدانة.

والمسرحية تقوم من ناحية أخري علي تداخل مستويات الوهم و الواقع علي نحو يجافي المنطق و المعقول، والمنطق العام الذي ترتكز عليه المسرحية يقوم علي أحداث و تصورات عجائبية منافية للعقل و الرؤية الموضوعية. كما أن المسرحية تعارض المنطق الأرسطي في التعبير، و يشير الحكيم في بداية المسرحية من خلال الارشاد المسرحي إلي تلك النقاط، حيث يقول:

"لا توجد منظر في المسرحية. ولا توجد فواصل بين الأزمنة و الأمكنة، فالماضي و الحاضر و المستقبل أحياناً توجد كلها في نفس الوقت.. والشخص الواحد يوجد في مكانين علي المسرح، و يتكلم بنفس صوته مرتين في نفس الوقت. كل شئ هنا متداخل في كل شئ.. ولا يوجد أثاث ثابت.. كل شخص في المسرحية يظهر حاملاً بيده أثاثه و لوازمه و يخرج بها بعد الانتهاء منها.."[71]

و يستخدم الكاتب اللغة العربية الفصحي و التي لا تبدو متسقة مع البيئة الدرامية للحدث، ويبرر توفيق الحكيم استبعاده للغة العامية فيقول:

" لقد خرجت المسرحية قصداً عن الواقعية، ولهذا سقط المبرر لاستخدام الواقعية لأشخاصها وأصبح من الملائم لحوادثها غير الواقعية، لغة غير واقعية أيضاً: أي غير عامية، بذلك تبعد التعبير و التصوير عن الواقع علي قدر الإمكان.. سواء في الشخصية أو

[71]توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر، ص 37.

اللغة"[72]

وهنا يقر الحكيم بالعلاقات الجدلية و التأثيرات المتبادلة بين اللغة و الطبيعة الخاصة للبنية الدرامية ، إذ تتأثر هذه البنية بالتحول عن المنطق الطبيعي للتحاور، و تتأثر اللغة أيضاً بالمنطق العقلي الذي تتأسس عليه البنية الدرامية. فالتحول عن المنطق اللغوي الذي يتناسب مع البيئة الدرامية للحدث يقصد به تحطيم الأطر الواقعية للتحاور بين شخوص هذه المسرحية، و يتناسب هذا التحول مع طبيعة الأحداث وعدم معقوليتها. ولهذا فإن خطاب الشخصيات سيخضع لمعايير و محددات غير تقليدية، فهذا الخطاب يتحقق في سياقات غير واقعية، حيث تنتفي المعقولية و يغيب المنطق، ويصبح لخطاب الشخصيات منطق خاص لا يمكن قولبته فكرياً أو منطقياً بعيداً عن الخطاب العام للمسرحية والكيفية التي يتم بواسطتها تعيين مسارات التأويل من خلال منظور التلقي. فاللغة تحقق أدوارها الوظيفية التقليدية في إطار من المعقولية و المنطق وفقاً لمواضعات ومرجعيات محددة، وعندما تتجاوز اللغة هذا الإطار وتتحقق بعيداً عن سياقاته فإنها تستعص علي الفهم و الإدراك(فهذيان المجنون يستعصي علي الفهم، ولا يمكن اكتشاف عناصر دالة خلف هذا الهذيان) ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن حديث شخصيات هذه المسرحية يمكن مقارنته بالهذيان المرضي. وفي نفس الوقت من الخطأ الاعتقاد بأن بأن هذا الحديث يمكن فهمه في إطار المرجعيات التي تؤسس لمفهوم الخطاب التقليدي، وبالتالي فإن النشاط اللغوي لهذه الشخصيات يمكن اعتباره عناصر دالة تكمن خلفها مجموعة من الجوانب الاستعارية و الرمزية والكنائية التي ترتبط بالمقولات الكلية للنص المسرحي. فالنص المسرحي بمعطياته اللاعقلية يشكل السياق الذي يتحقق فيه حوار الشخصيات، و يبرر هذا السياق صيغة التحول عن قواعد التلفظ التقليدية، فالمنطق الداخلي للنص يبرر إلتجاء الشخصيات إلي خطابات لا تتسق مع المعقولية أو الواقعية، فنحن لا نتصور أن نجد مثل هذا الحوار في مسرحية واقعية. ولكن يمكننا التأكيد علي أن خطاباً كلياً ينبني علي مقولات يمكن فهمها و يشتمل في بنيته الداخلية علي تعارضات غير منطقية.وهذا ما يسعي البحث إلي التحليل إلي تأكيده.فعلي سبيل المثال سوف نلاحظ أن معوقات الاتصال بين الشخصيات تشكل جزءاً من الخطاب العام للمسرحية.

إن المحقق في حواره مع الخادمه يحاول أن يتحقق من موعد غياب الزوجة، ولكن الزوجة غير مؤهلة للإجابة، لأنها لا تعرف الأسلوب العام للإشارة إلي الزمن، ويخلق هذا الجهل بالمرجعيات العامة للإشارة للزمن استناداً لوحدات القياس العامة، صعوبة شديدة في التواصل بينهما، فالخادمة لها أسلوبها الخاص للإشارة إلي الزمن، حيث يتم قياسه و الإشارة إليه استناداً إلي التزامن مع الحركات و الأفعال الروتينية التي تحدث في أوقات محددة و منضبطة، فالحركات اليومية التي تحدث بانضباط شديد يمكن قياس الزمن عليها، و يبدو هذا الأمر منطقياً مع أمرأة بسيطة لا تستخدم الساعات الحديثة، ونشاطها اليومي المنضبط يصلح كموضوع إشاري للأحداث التي تتزامن معه، لكن موضوع الأحداث المتتابعة التي يمكن بواسطتها قياس الزمن غير منطقية و تتسم بعدم معقوليتها. فالسحلية تعود إلي جحرها عندما تري سيدها الذي يتولاها بالرعاية، والزوجة تنادي الخادمة عندما يرطب الجو، و الجو يرطب عندما تطالبه سيده الدار بالترطيب، إن السؤال عن توقيت حدوث الاختفاء يقابل بإجابات متسلسلة تعكس تتابع مجموعة من الأفعال في الزمن، ويحاول المحقق اكتشاف أخر الأفعال التي تتزامن مع توقيت اختفاء

[72]نوفيق الحكيم: مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر، ص21.

الزوجة، للتوافق مع جهل الخادمة بكيفية تحديد الزمن بواسطة الساعات أو بواسطة حركة الشمس، إن خطاب الخادمة – برغم عدم واقعيته – يعكس جهلها التام بكيفية قياس الزمن و الإشارة إليه، وخطاب المحقق يتحرك في النهاية -إرتكازاً لمرجعيات الخادمة – للتحقق من زمن الاختفاء، عن طريق تزامن فعل الإختفاء مع فعل واحد من الأفعال الروتينية التي تحدث كل يوم، في هذا المشهد نجد خرقاً واضحاً لقواعد الاتصال، ينتج عن اختلاف المرجعيات بين المحقق الذي يعايش مظاهر الحياة الحديثة و يواكب مستحدثاتها، و بين الخادمة التي تعيش في ظل واقع متخلف لم يواكب بعد مظاهر الحضارة الحديثة، كما نجد خرقاً لقاعدة الكم التي تقضي بالحديث في حدود السؤال المطلوب الإجابة عليه،والإمداد بالمعلومات كما هو مطلوب بدون إفراط،ويتم أيضاً تجاوز مبدأ الكيف الذي يقضي بأن تكون الاجابات ذات صلة و التلفظ بوضوح ودقة. و في المشهد نلحظ انقياد المحقق لمنطق الخادمة في أسلوب الإشارة إلي الزمن، إن المقابلة بين منطق الحداثة و المنطق التراثي من خلال من يمثلهما في المسرحية تشكل العمود الفقري الذي يتأسس عليه الخطاب العام في هذه المسرحية.

ومن معوقات التواصل في هذه المسرحية التعارض في منظور الشخصيات، فبعض الشخصيات يتحدد منظورها الخاص استناداً إلي التوهم و التخيل، الأمر الذي يسبب صعوبات في الفهم، نتيجة لتعارض مستويات الوهم و الحقيقة بشكل دائم. فالخادمة تقول للمحقق أن الزوجة قد خرجت لشراء بكرة من الخيط لتنسج بها ثوباً لبنتها الصغيرة، ونكتشف أن الزوجة ليس لها بنتاً، و لكن الزوجة التي أجهض حملها من زوجها الأول في الماضي البعيد،تتوهم بشكل دائم أن بنتها حيه و تتعامل أمام الجميع با عتبارها أماً لهذه البنت المتخيلة، إن خطابها ينطوي علي خرق مبدأ الصدق، فهي و إن كانت صادقة لانغماسها في هذا الوهم، إلا أن هذا الصدق يتعارض مع الحقيقة الموضوعية.

والحوار بين المحقق و الخادمة عند هذه النقطة يفي بمتطلبات العرض المبدئي للسياق الذي يكشف عن المنطق العام للنص، حيث يشتمل هذا الحوار علي عرض موضوع المسرحية، والإشارة إلي الشخصيات، و المنحي العجائبي الذي يتأسس عليه موضوع المسرحية، كما يشتمل خطاب المؤلف أيضاً علي إيضاح كافة الحقائق التي يحتاجها المتلقي لمتابعة أحداث المسرحية. ولاستكمال العرض الذي يستهدف تعريف المتلقي بطبيعة العلاقة بين الزوج و الزوجة، تحاول الخادمة التأكيد علي منظورها الخاص لتلك العلاقة، فتقترح علي المحقق أن ينظر إليهما، و هنا يلجأ المؤلف إلي استدعاء الأفعال المنقضية و إعادة تجسيدها في الوقت الحاضر، و تتداخل الأزمنة المنقضية مع الزمن المضارع علي نحو يجافي المنطق تماماً.إن السياق هنا لا يظهر هذا المشهد با عتباره نوعاً من الاستدعاء التخيللي القائم علي إعادة تصوير الماضي flash back ولكن منطق النص يفرض تداخلات زمنية غير معقولة وغير منطقية ولكنها تشتمل علي رؤية موضوعية لطبيعة العلاقة بين الزوج و الزوجة، وعندما يسأل المحقق عن الكيفية التي يمكن أن يتحقق بها هذا التداخل الزمني غير المعقول، تقول له الخادمة:

"الخادمة: الأمر بسيط، أنظر هناك و أنت تراهما"[73]

إن ما تصفه الخادمة بالأمر البسيط، هو أمر غير منطقي وغير معقول، ومستحيل بطبيعة الحال، وهنا يأتي الدور الوظيفي الخاص الذي تحققه أفعال الكلام في بنية النص المسرحي، ففعل الأمر (أنظر هناك) يؤدي إلي تحولات أساسية في بنية النص

[73]توفيق الحكيم، مسرحية ياطالع الشجرة، مصدر سبق ذكره، ص 45.

المسرحي، فهذا الفعل يؤدي إلي تغييرات نوعية في بنية النص، أن هذا الفعل لا يؤثر علي مجريات الحدث فحسب، ولكنه يؤدي إلي تحولات في نمط السياق الذي يتأسس عليه خطاب المؤلف.

والمشهد الذي يتم استدعاؤه ينطوي كما سنري علي تأكيد خطاب الخادمة الذي أفصحت عنه قبل بداية المشهد، ويمكن اعتبار هذا المشهد تمثيلاً مشهدياً يؤكد خطابها السابق بخصوص طبيعة العلاقة بين الزوجين، وبعد ظهور الزوج وزوجته يدور بينهما حوار يعكس طبيعة الخطاب المأزوم بين الزوجين و الذي يتأسس علي انتفاء التواصل بينهما، حيث تطالبه الزوجة بأن يدخل إلي البيت، وعندما يهم بالدخول، يبادرها بالقول:

"الزوج: (وهو يدخل حاملاً أدوات الحديقة) أعرف.. عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها.. لكن الذي لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بغض ثمار البرتقال!.. ما الذي أسقطها"

(فترد عليه الزوجة وهي مشغولة بأعمال إبرتها)

الزوجة: أنا التي أسقطتها.. كانت أول ثمرة.. وأنا التي أسقطتها بيدي.. لم يكن يملك شيئا بعد.. سوي دكان البقالة الصغير.. لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك.. قال لي اصبري!.. لا تربكيني الأن بالخلف"[74]

في هذا المشهد يتحدث الزوج عن سقوط ثمرات البرتقال و يتساءل عن أسباب سقوطها، ولكن الزوجة عندما ترد، تتحدث عن سقوط حملها الأول من زوجها السابق، وتشرح أسباب و حيثيات هذا السقوط.

إن تداولية الخطاب تعتمد كما أسلفنا علي مبدأ التعاون، حيث يتعاون المتحدثون في فهم و إفهام بعضهم البعض، ولكننا في هذه المحادثة بين الزوج و الزوجة نجد صيغة من صيغ الإنغلاق و الانفصال التام بينهما، فكل منهما متمركز حول ذاته و منعزل تماماً عن الأخر، حيث يتحدث الزوج عن سقوط برتقالاته و تتحدث الزوجة عن سقوط حملها الأول، إن نمط الخطاب الذي يعكس العلاقة بين الزوج و الزوجة في مسرحية الحكيم يشبه إلي حد كبير النمط الذي يحكم العلاقة بين مدام سميث و زوجها السيد سميث في مسرحية أوجين يونسكو (المغنية الصلعاء) حيث تنتفي علاقات التواصل بين الزوج و الزوجة بالرغم من الحديث المطول بينهما.[75] ونجد هذه الصيغة أيضاً في مسرحية(التحيات) للكاتب نفسه، حيث نلمح تقوقع الشخصيات و انعزالها رغم الخطاب المتبادل بينهما، فالتحية التقليدية و التي تتمثل في السؤال عن (كيفية الأحوال) لا تعكس رغبة حقيقة في التواصل مع الأخر، إن السؤال هنا لامعني له و كذلك الإجابة عليه، فالشخصيات منعزلة في عالمها الخاص و غير قادرة علي التواصل مع الأخر.[76]

وفي الحديث المتبادل – الذي أشرنا إليه- بين الزوج و الزوجة في مسرحية الحكيم، نجد أنفسنا بصدد خطابين مختلفين يرتكزان علي مرجعيتين متمايزتين، و يتم تناوب الحوار بينهما استناداً إلي توالي بعض الكلمات التي تثير في نفسيهما الحافز لاستدعاء الموضوع الخاص، الذي تتناوله الشخصية في إطار حديثها عن تجاربها الخاصة و الهم الذي يشغلها. فعباره (سقوط البرتقالات) تستدعي (سقوط الحمل) عند الزوجة. و كلمة (حركة الأغصان) تثير في نفس الزوجة الرغبة في الحديث عن (حركة

---

[74]المصدر السابق، ص 46.

[75]انظر، أوجين يونسكو: مسرحية المغنية الصلعاء، الأعمال الكاملة ليونسكو، الجزء الأول، ترجمة حمادة إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006،ص ص 25- 49.

[76]انظر: أوجين يونسكو: مسرحية التحيات، الأعمال الكاملة ايونسكو، مصدر سبق ذكره ، ص ص21-24.

الجنين في بطنها)، كذلك فإن نهايات جمل أحد المتحاورين تصبح بدايات حديث الأخر و الحوار التالي بينهما يظهر علي سبيل المثال الكيفية التي تحكم تناوب الحوار بينهما:
"الزوج: نعم هذا السقط الذي حدث ليس علي كل حال بشئ ذي بال.. إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة.
الزوجة: كان السقوط في الشهر الرابع.. كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف..إني واثقة من ذلك.
الزوج: نعم إني واثق من ذلك لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد.
الزوجة: نعم.. إنها كانت تتحرك في بطني.. لأن حركة البنت يمكن أن تعرف ولأني كنت أريدها بنتاً"[77]

وهما يسترسلان في الحديث علي هذا النحو، فعندما يتحدث الزوج عن السحلية و لونها الأخضر، تبادره الزوجة بالحديث عن أبنتها المتوهمة بردائها الأخضر الذي صنعته خصيصاً لها، وفي نهاية المشهد يتفقان علي الاختلاف و سوء الفهم، ودون ان ينتبها إلي اللبس اللغوي الواقع بينهما.
الزوج: إني أراها دائماً جميلة في جسمها الصغير المكسو بالاخضرار...وفي عينيها اللامعتين بهذا البرق العجيب!... إنها حقاً رائعة الشيخة خضرة !
الزوجة: نعم ... إنها رائعة حقاً بنتي بهية !
الزوج: نعم... نعم...
الزوجة: نعم ... نعم.."[78]

ويلجأ الكاتب لهذا الأسلوب مرات أخري، فالمحقق عندما يتحدث عن أختفاء الزوجة، يتحدث الزوج عن أختفاء السحلية/ الشيخة خضرة، مما يخلق تضارباً في الفهم بينهما. و غالباً ما يلجأ الكاتب إلي خرق كافة محاولات التواصل بين شخصياته، و غالباً ما يتم إجهاض كافة محاولات التواصل بين الشخصيات، فالزوج عندما يتحدث للمحقق عن علاقته الخاصة بالسحلية يبدو الأمر غريباً و شاذاً، و لكن عندما يتحدث الزوج عن حيثيات اهتمامه ورعايته لهذه السحلية يرجعها إلي حالتي الألفة و الاعتياد اللتين تحققتا عبر سنوات تسع، حتي أنها قد صارت بالنسبة إلية كمخلوق يمت إليه بصلة القرابة، وبالتالي فإن اختفائها سيصير مؤلماً، إن خطاب الزوج يبدو منطقياً بالرغم من غرابته و شذوذه، لهذا فالمحقق يوافقه الرأي و يجيبه بنعم .. نعم، ويتحقق التواصل مبدئياً بين الأثنين ، ولكن عندما يذكر الزوج أنه قد حاول قتلها في الماضي، يسقط المحقق الموضوع علي الزوجة، في حين أن الزوج يتحدث عن السحلية، الأمر الذي يحدث تحولاً في منطق الحوار، ينتج عنه سوء الفهم و الألتباس في المعني، وهنا يلجأ المحقق لاستراتيجية حوارية خاصة تستهدف الإيقاع بالزوج و دفعه للإدلاء بأقواله في الموضوع الرئيسي.
"المحقق: فكرة القتل إذن خطرت لك؟!
الزوج: فعلاً...
المحقق: وبأي شئ كنت ستنفذ القتل؟
الزوج: قتل من ؟... زوجتي؟...
المحقق: زوجتك؟!... أأنا ذكرت زوجتك؟!...أه فليكن!... زوجتك إذن... نعم زوجتك؟
الزوج: ولكن الحديث كان عن السحلية..

[77]توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مصدر سبق ذكره، ص48.
[78]المصدر السابق، ص51.

المحقق: كفي الأن حديثاً عن السحالي.. لنتحدث عن زوجتك.. هل شعرت برغبة في قتلها؟"
الزوج: أقول إن هذا شعور طبيعي.. ألم تفكر أنت يوماً في قتل زوجتك"[79]
ويدور بين المحقق و الزوج نوعاً من الحجاج حول حقيقة رغبة الأزواج الدفينة في قتل زوجاتهم، و يتهرب المحقق من الإجابة علي تساؤلات الزوج التي تتمحور حول ما إذا كان المحقق نفسه قد فكر في قتل زوجته، ويحاول الزوج أن يسوق الحجج التي تجعل التفكير في قتل الزوجات أمراً طبيعي، و يتهرب المحقق دائماً من الإجابة عندما يبادره الزوج بالسؤال عما إذا كانت الرغبة قد راودته هو الأخر في قتل زوجته، وهذا التهرب يشير ضمناً إلي انتصار الزوج في هذه المحاججة، ويحاول المحقق أن يتخذ من إقرار الزوج بأنه من الطبيعي أن يفكر الأزواج في قتل زوجاتهم، ذريعة لاتهامه بالقتل.
"المحقق: قلت أنه من الطبيعي أن تفكر في قتل زوجتك.
الزوج: نعم طبيعي بالنسبة لي و لك.
المحقق: دعك مني الأن.. تحدث عن نفسك.
الزوج: رأيي أن هذا التفكير طبيعي عندما يضايقني من زوجتي شئ."[80]
وعندما يصلا إلي هذه النتيجة ، يستشعر المحقق بأن استراتيجيته في الاستجواب قد نجحت، عند إقرار الزوج بأنه قد يفكر في قتل زوجته عندما تضايقه، وهنا يبادر المحقق بسؤال الزوج، عما إذا كان قد ضايقه منها شئ، فيجيب الزوج بالنفي، و هنا يفشل المحقق في استدراج الزوج للإقرار بالجريمة، نتيجة لتراجع الزوج عن مقولاته، و يستمر المحقق في استجواب الزوج عن طريق عرض الحجج التي تدعم صيغة الاتهام، و يستشهد بالحوار الذي دار بين الزوج و الزوجة بطريقة التداخلات الزمنية الغير منطقية التي اتبعها الكاتب في أكثر من موضع. إن المنطق اللغوي المراوغ الذي يلجأ اليه الزوج ينتهك بشكل دائم قاعدة الصدق، فهو يثير حول نفسه الشبهات و يدفع المحقق للتفكير في حيثيات إدانته، و يبدو الأمر وكأنه يعترف بالجريمة ويحدد ملابساتها و الكيفية تحققت بها. ويلجأ الزوج إلي تبادل الأدوار مع المحقق، حيث يقوم الزوج بإلقاء الأسئلة علي المحقق، والاجابات المتوقعة لهذه التساؤلات تدين الزوج و تضعه في دائرة المساءلة، وبالطبع لا يفهم الباعث وراء محاولات الزوج لإلقاء الشكوك علي نفسه، إن خطابه لا يتسق مع المنطق ولا الحقيقة، و يبدو الأمر باعتباره نوعاً من العبث باللغة لإرباك المحقق و دفعه للتفكير في استنباط مجموعة من الحقائق لا تستند علي مبدأ الصدق. و سنري بعد ذلك أن الزوج الذي يُمنطق ارتكابه للجريمة يعود مرة أخري فينفي ارتكابه لها.
"المحقق: إذن أن قتلتها بالفعل؟
الزوج: هل أنت متأكد؟
المحقق: تقريباً.
الزوج: وهل تعرف أين جثتها؟
المحقق: هذه أنت أدري بها بالطبع.
الزوج: ليس من الصعب عليك أن تعرف.
المحقق: أفضل أن تقول لي أنت.
الزوج: المكان سهل و طبيعي جداً... ويدهشني إنك لم تعرف.
المحقق: أين؟

[79]المصدر السليق، ص 56.
[80]المصدر السابق، ص57.

الزوج: خمن؟
المحقق: كيف أستطيع؟
الزوج: آلا تستطيع أن تعرف مكاناً يصلح لوضع جثتها؟
المحقق:(ينظر حوله) أين؟.. قل لي أنت؟!
الزوج:قل شيئاً علي سبيل التخمين!
المحقق: التخمين؟!
الزوج: نعم... ألا يمكنك أن تخمن؟
المحقق : أرجوك ! لسنا في مجال الفوازير.
الزوج: غلب حمارك؟
المحقق: نعم.
الزوج: تحت الشجرة.
المحقق: شجرة البرتقال؟ (ملتفتاً إلي جهة الشجرة)
الزوج: ما من شك أن هذا يسرها.. أن يتحول جسدها كله إلي سماد.. سماد من نوع جديد.. يغذي هذه الشجرة.. فتنتج برتقالاً عظيم الثمر.. وهي التي تهتم اهتماماً بالغاً بالنمو العظيم.
المحقق: حقاً كان يجب أن أهتدي إلي هذا..
الزوج: قلت لك خمن وابحث قليلاً وأنت تهتدي من تلقاء نفسك.
المحقق: إذاً أنت معترف؟
الزوج: معترف بماذا؟
المحقق: بأن جثتها مدفونة تحت هذه الشجرة.
الزوج: ألست تري معي أن هذا خير مكان لوضعها فيه؟
المحقق: من حيث المكان هو بلا شك جميل.
الزوج: و لسوف تتحول فيه إلي زهر يانع و ثمر رائع... أيمكن لجسد أدمي أن يطمع إلي أحسن و أنفع من هذا ؟
المحقق: من هذه الجهة صحيح.
الزوج: إذاً أنت من رأيي؟
المحقق: من حيث التصور الشاعري لا بأس.
الزوج: اتفقنا إذن؟
المحقق: من حسن الحظ.
الزوج: حقاً إنه من حسن الحظ أن نكون متفاهمين هكذا في النظر إلي الأشياء.
المحقق: و بفضل هذا التفاهم استطعنا أن نصل إلي نتائج سريعة، ما كان يحتمل الوصول إليها قبل أسابيع وربما شهور
الزوج: الحمد لله"[81]

إن تتابع الحوار هنا يعكس صيغة من صيغ التفاهم و التواصل بين المتحاورين، كلاهما ينفتح علي الأخر، وكلاهما يرسل رسائلاً إلي الأخر تنبني علي مبدأ التعاون الايجابي للوصول إلي الحقيقة، و المغزي النهائي للحوار يتحقق استناداً للعناصر الدلالية الجزئية التي تترابط منطقياً في ظل السياق العام الذي يدور فيه الحوار، ونتيجة الديالوج تقرر خطاب اعتراف الزوج بقتل الزوجة و دفنها تحت الشجرة. ولكن عندما يأتي المحقق بفأس لكي يحفر

[81]المصدر السابق، من ص 59-61.

تحت الشجرة بحثاً عن الجثة، يتراجع الزوج عن كل مقولاته و ينفي تماماً قتله لها، و يراجعه المحقق في هذه المقولات فينكرها الزوج تماماً.
"الزوج: قتل زوجتي؟ ما هذا الجنون يا حضرة المحقق؟
المحقق: ألم تعترف بذلك الأن ؟
الزوج: أنا اعترفت؟
المحقق: ألم تقل الأن إنك دفنتها تحت هذه الشجرة، بعد أن قتلتها.
الزوج: لقد تحدثت عن الدفن.. و لكني لم أتحدث بعد عن القتل"[82]

ويعود الزوج لإلقاء الأسئلة، وهو بذلك يأخذ دور المحقق، فإلقاء الأسئلة هو دور المحقق، و المتهم في السياق المنطقي مطالب بالإجابة علي الأسئلة فقط ولكنه هنا يحاول من خلال أسئلته استنباط نتائج منطقية تنفي قتله لزوجته، إن الزوج يحاول تفنيد المنطق الذي تتأسس عليه حيثيات الاتهام من خلال هذه الأسئلة، ويحدث نوع من الحجاج أو المحاججة، فكلاهما يحاول من خلال الأسئلة المتبادلة وإجاباتها تأكيد وجهة نظره، فالمحقق يحاول تأكيد منطق الإدانة و الزوج يحاول نفي التهمة ، ويستند المحقق في منطقة إلي استحالة العيش مع أمرأة بصفات الزوجة، وهو ما يبرر القتل وفق منظوره الخاص، ولكن الزوج يقرر أن حياته مع زوجته كانت مقبولة إلي حد كبير و لم يكن هناك ما يعكرها علي مدار تسع سنوات، ويخلق الاختلاف في المفاهيم و التصورات صعوبات خاصة في تداول الخطاب بين المحقق و الزوج، فعندما يتجادلان حول طبيعة الحياة التي يعيشها الزوج، يختلفان استناداً إلي تعريف مفهوم التفاهم الذي تتأسس عليه السعادة الزوجية
المحقق: هناك مقياس للسعادة للسعادة الزوجية لا يكذب
"الزوج: ماهو؟
المحقق: التفاهم.
الزوج: ونحن متفاهمان.
المحقق: وهل الذي رأيته و سمعته منذ لحظة يمكن أن تسميه تفاهماً؟
الزوج: وماذا تسميه إذن؟
المحقق: أسميه ببساطة عدم تفاهم.
الزوج: وأنا أسميه التفاهم.
المحقق: لا يمكن أن يكون هذا هو التفاهم.
الزوج: أنا و أنت إذن غير متفاهمين علي التفاهم.
المحقق: لأنك تسمي الأشياء بغير أسمائها.
الزوج: لاتهمني الأسماء.. أنا وزوجتي متفاهمان و بيتنا قائم علي التفاهم.
المحقق: هذا تزييف لمعاني الأشياء.
الزوج: معاني الأشياء؟! ما هي هذه المعاني؟ أنت تريدني أن أري التفاهم أو السعادة كما تفهمها أنت لا كما أفهمها أنا.
المحقق: كما يفهمها كل الناس...
الزوج: وما شأني أنا بكل الناس، أنا أتكلم عن نفسي.. ليس كل الناس أزواجاً لزوجتي.. أنا وحدي الزوج"[83]

ويلجأ الزوج إلي استراتيجية خاصة في الحوار مع المحقق، حيث يسعي حواره إلي تحقيق التداخل بين موضوعات مختلفة (اختفاء الشيخة خضرة / اختفاء الزوجة) في محاولة

[82]المصدر السابق، ص63.
[83]المصدر السابق: ص 68.

لإقامة علاقات ترابطية أو سببية بين أحداث غير مترابطة من الأساس. ويعجز الزوج عن شرح العلاقة بين اختفاء زوجته واختفاء السحلية، ويبرر هذا العجز بعدم قدرته علي الشرح، وعدم قدرة المحقق علي الفهم، هنا ينحو خطاب المؤلف إلي التأكيد علي قضية عجز اللغة، وهي القضية التي طالما أكد عليها كتاب مسرح العبث، فكثيراً ماتعجز اللغة عن التعبير عن الأفكار و المشاعر في رأيهم، ولكن المؤلف خلافاً علي ما سبق ينجح في توظيف اللغة توظيفاً جيدا للتعبيرعن العالم الداخلي لشخصية الزوج، فالأخير ينجح في الإفصاح عن تأثيرات مهنته التي مارسها منذ ثلاثين أو أربعين عاماً علي حياته الشخصية، حتي أنها قد أفقدته الإحساس بالقلق و الاضطراب، وهو الأمر الذي يبرر عدم قلقة علي زوجته، ويشرح الزوج للمحقق كيف مارست مهنته تأثيراتها علي شخصيته من خلال استدعاء مشاهد منقضية وتجسيدها- بشكل غير منطقي- من خلال التداخلات الزمنية بين الماضي و الحاضر، حيث يتم تجسيد مشاهد تنتمي إلي الماضي و كأنها تحدث في الحاضر، وبشكل ضمني نفترض استمرار مشهد التأمل(تأمل الزوج و المحقق) للحدث المجسد في المستوي المتخيل، ويظهر المفتش(الزوج بهادر أفندي) وهو يمارس مهام وظيفته- لاحظ أن الزوج قد أحيل للتقاعد في المستوي الحاضر للحدث- حيث يشرع في مراقبة آداء مرؤسيه، وفي الحقيقة فإن مساعد المفتش يكشف عن بعض الجوانب الغريبة في شخصية المفتش، فالمفتش يهدر وقت العمل في عد الأشجار التي تتوالي و تتتابع أثناء حركة القطار، ولا شئ يشغله غير ذلك، فإحساسه بالوقت ينقطع تماماً، ولا شئ يثير اهتمامه أثناء حركة القطار باستثناء هذا الفعل العبثي الذي يعكس عدم الاكتراث بالزمن. ويقدم المساعد تقريره الروتيني للمفتش، و يفيد هذا القرير بأن كافة الركاب قد قاموا بدفع ثمن تذكرة الركوب فيما عدا أحد الدراويش والذي رفض دفع ثمن التذكرة، فيتوجه المفتش إلي الدرويش، بينما الأطفال في أحد عربات القطار يغنون الأغنية الشهيرة(ياطالع الشجرة). ويدور حوار بين المفتش و الدرويش، ويرتكز منطق الحوار علي المعتقد الشعبي الذي يقر و يؤمن بالمعجزات و الكرامات التي ترتبط بشخصيات الدراويش و أشباههم، ويتحدث الدرويش بأسلوب الأحاجي و الألغاز، فهو لا يفصح عن قصده مباشرة، بل يلجأ إلي عناصر بلاغية خاصة من شأنها التمويه علي المقاصد اللغوية التس يستهدفها، حيث يلجأ الدرويش إلي أساليب لغوية تعتمد علي الطابع الاستعاري و الكنائي، الأمر الذي يخلق صعوبات شديدة في فهم مقاصده، ويعكس خطابه التحول عن المستوي الجلي في الحوار إلي مستويات ضمنية لا يمكن فهمها إلا في إطار فكرة التأويل، والدرويش عندما يذكر أنه قد ركب القطار وهو سائر بسرعته دون أن يبطأ هذا القطار أو يتوقف، شأنه – كما يقول – شأنه شأن كافة البشر الذين يركبون القطار في أثناء سيره و ينزلون منه في أثناء سيره أيضاً ، فإنه لا يقصد القطار التقليدي بل يقصد علي نحو استعاري قطار الحياة الذي نلجه دون أن يقف، و ننزل منه أيضاً دون أن يتوقف، و ركوب هذا القطار لا يحتاج تذاكر، وبالطبع فإن منطقه الفكري يستعصي علي الفهم من جانب الشخصيات الأخري، وبالتالي ينقطع التواصل تماماً علي النحو الذي نراه هنا علي سبيل المثال:

"المفتش: (للدرويش) إنت راكب من أي محطة ياسي الشيخ ؟...

الدرويش: لم أركب من أي محطة...

المفتش: تقصد إنك ركبت أثناء الطريق ؟

الدرويش: طبعاً

المفتش: هل كان القطار واقفاً أو متمهلاً ؟

الدرويش: بل كان سائراً كالعادة..

المفتش: عجباً وكيف استطعت أن تركب أثناء السير؟
الدرويش: طبعاً مثل كل الناس.
المفتش: مثل كل الناس ؟ وهل كل الناس يركبون أثناء السير؟
الدرويش: و ينزلون منه أثناء السير"[84]

إن حركة القطار بمنظور الدرويش تعادل حركة التاريخ، أو حركة الكون التي لا تتوقف لميلاد البشر أو موتهم، ولكن المحقق يعجز عن فهم الدرويش، فالمفتش يرتكز علي المنطق العقلي في فهم الوقائع و الأحداث عبر المستوي المباشر للحوار، ولكنه لا يفطن إلي المعني الضمني في خطاب الدرويش الذي يتحدث استناداً إلي مرجعياته الفكرية مستخدماً لغة خاصة تستعصي علي الفهم. إن خطاب المؤلف هنا يعتمد علي المقابلة بين منطقين فكريين، أحدهما يعتمد علي العقل و معطياته المنطقية وأساليب التقرير التي تعتمد علي الوضوح و المباشرة للتعبير عن الحقائق و الوقائع، و المنطق الأخر يقوم علي الخرافة و العناصر الإعجازية الخارقة التي ترتكز عليها الثقافة الشعبية والتي تستخدم لغة مجازية خاصة تستعصي في الغالب علي الفهم، لأنها تقوم علي الإلغاز و الغموض. فالمفتش بحكم ثقافته و تعليمه الغربي يتبني المفاهيم العقلية الحديثة ، وهو يدخل – قسراً – من خلال هذا التحقيق في منطقة اللاعقل التي ترتكز عليها بعض الموروثات التراثية، ولا ينجح العقل في فرض منطقه الخاص و اساليبه الإقناعية أم معطيات هذا الموروث، بل يضطر المحقق إلي التفاعل مع المعطيات الثقافية التي يرتكز عليها هذا الموروث اللاعقلي، فالمحقق في المسرحية يطالب باستجواب الدرويش الذي يظهر في إطار تداخل مستويات الوهم و الواقع، وعلينا أن نشير إلي أن المحقق يستجيب في مناطق عدة إلي هذا المنطق اللاعقلي، و هو بهذا الموقف يتخلي عن مرجعياته الفكرية بشكل واضح.حيث تتداخل المشاهد الماضوية المستدعاة مع المستوي الواقعي علي نحو أكثر تعقيداً في هذه المرحلة، بانتقال الدرويش و الزوج لحظياً من القطار إلي منزل الزوج بضاحية الزيتون، كي يتابع تحقيقه مع الدرويش، ويطلب المحقق من الدرويش أن يبدي رأيه في مسألة اختفاء الزوجة، وتدين شهادة الدرويش الزوج ، حيث يقول:

الدرويش: "زوجته.. إما أنه قد قتلها.. وإما أنه لم يقتلها بعد"[85]

إن الدرويش يتكلم بمنطقه الخاص الذي يستشرف المستقبل و يكشف عن خباياه، وتأتي شهادة الدرويش كي تلقي بظلال الشك علي الزوج، وتدينه، وتورطه في مسألة القتل، بل إن الدرويش يمنطق حيثيات الإدانة وفقاً للسياق الخاص بالنص المسرحي، حيث يتم التأكيد علي بعض المعطيات الأولية لهذا النص، فالدرويش يشير إلي أن شجرة البرتقال الخاصة بالزوج يمكن أن تطرح البرتقال في الشتاء و المشمش في الربيع والتين في الصيف و الرمان في الخريف، إذا دفن تحتها جسد إنسان كامل، فهي في هذه الحالة تتغذي بكل ما في الجثة من تناقضات، إن الدرويش هنا يشير إلي مبرر القتل، ويدافع الزوج عن نفسه باستدعاء المنطق الواقعي، حيث يناقض منطق النص اللامعقول لتفنيد كلام الدرويش و دفع التهمة عن نفسه:

"الزوج : هل تظنني لو فعلت هذا أكون حافظاً لكامل قواي العقلية، قتلت زوجتي لأغذي الشجرة؟!.. هذا السبب الخرافي غير المعقول؟ هل يمكن أن يخطر علي بال إنسان في عصرنا الحاضر"[86]

---

[84]المصدر السابق: ص 79.
[85]المصدر السابق، ص 94.
[86]المصدر السابق، ص 100.

إن السمات المنطقية لخطاب الدرويش هنا تتعارض مع كل المعطيات السابقة، بل تتعارض مع السياق العام للنص المسرحي، فحيثيات الإدانة التي يفندها الزوج تقوم علي المنطق اللاعقلي، و الشاهد الذي يدلي بشهادته لا يمكن أن يكون له وجوداً موضوعياً، وحيثيات الإدانة هي الأخري لابد و أن تتسم بهذه السمات غير العقلية للسياق، وتحول الزوج إلي المنطق التقليدي في هذا السياق هو نوع من العبث ، الذي لا يؤدي إلي الإقناع في تلك الحالة.

وعن الأسباب التي تدعو الزوج في العصر الحديث لقتل زوجته تدور المحاججة بين الزوج و المحقق، و الزوج هنا يفند كل الاحتمالات التي يستنتجها المحقق و يعتبرها مسوغات منطقية لقتل الزوجات في العصر الحديث، و بعد أن ينجح الزوج في جعل المحقق يستبعد كل هذه الاحتمالات، يتدخل الدرويش لكي يشي إلي احتمال أخر عصري يدعو الزوج إلي قتل زوجته، حسث يقول الدرويش:

"الدرويش: إن القتل لأسباب فلسفية شئ مألوف في عصرنا الحديث"[87]

إن العنصر الأساسي الذي يثير الكوميديا، هو التعارض بين منطق العقل و منطق اللامعقول أو منطق الخرافة، فالدرويش يتحدث عن الفلسفة و المنطق و يراهما سبيلين للوصول إلي الحقيقة، وعندما ينكر الزوج إلمامه بالفلسفة و يؤكد جهله الشديد بها، يبادره الدرويش بأن فلسفة العصر موجودة فيه و كذلك فلسفة الشجرة، ونلاحظ هنا الإخلال بمبدأ الكم، حيث أن الدلالة المرتبطة بمفهوم القتل الفلسفي لا تتحقق بسبب غياب المفهوم، فالدرويش لا يسترسل في الشرح ولايأتي بتعريف لهذا النوع من القتل، ولكنه يرجأ الحديث عن هذا المفهوم لمرحلة تالية.

ويطالب الزوج المحقق بعرض الأسباب و المبررات التي تدفعه لقتل زوجته، أو بعرض حيثيات الإدانة و الاتهام، ولكن المحقق لا يكترث بطلب الزوج، ويصدر أمراً بالقبض عليه، كما يصدر أمراً أخر بالحفر تحت الشجرة لاستخراج جثة الزوجة.

وفي القسم الثاني من المسرحية، نري المحقق وهو يتابع أعمال الحفر تحت الشجرة بحثاً عن جثة الزوجة، ونري اللبان وهو يطرق الباب لكي يبيع اللبن كعادته كل يوم مع هذه الأسرة، ويدور حوار بين اللبان و الخادمة، و اللبان لا يتكلم بل يظهر الإيماءات التي تعكس التساؤل والاستفهام، ويعبر المؤلف عن فعل التساؤل بعلامة استفهام في النص المسرحي للإشارة إلي هذه الايماءات، وقد يكون اللبان أخرس لا يتكلم، وتفهم تساؤلات اللبان من خلال إجابات الخادمة، فعندما تجيب الخادمة (نعم في الحبس) نفهم أن اللبان قد سأل عن مكان الزوج، وعندما تجيبه الخادمة بـ:

"الخادمة: من قال لك هذا ؟... لا ... كذب... لم يكن عندها مال حتي يطمع فيه"[88]

يفهم أن اللبان يردد بعض المقولات التي سمعها و التي تفيد بأن الزوج قد قتل الزوجة من أجل مالها، إن صيغة الحوار بين الخادمة و اللبان تعكس إمكانية التواصل بين الشخصيات بعيداً عن اللغة الملفوظة، فيبدو اللبان غير قادر علي الكلام، ولكنه بالرغم من ذلك يتواصل بشكل جيد مع الخادمة، والمفارقة الأساسية هنا تكمن في أن هذا اللبان قادر علي التواصل بالرغم من عدم قدرته علي الكلام، في حين أن القادرين علي الكلام و التحدث لم يتسن لهم تحقيق أي صيغة من صيغ التفاهم و التواصل، إن هذه المفارقة هي التي تبرر وجود هذا المشهد الذي لا يبدو مهماً من الناحية الدرامية.

---

[87] المصدر السابق، ص 102.

[88] المصدر السابق، ص 113.

وتطهر الزوجة في أثناء البحث عن جثتها تحت الشجرة، وتظهر اندهاشها الشديد مما يحدث، و يتعجب الجميع من ظهورها المفاجئ، ويتحدث المحقق هاتفياً للإفراج عن الزوج، ويأمر بإيقاف الحفر تحت الشجرة، وننسائل الزوجة عن الأسباب التي دعت المحقق لاتهام الزوج، فيجيب المحقق بأن كافة الشبهات كانت تحوم حوله و أن القرائن كانت تحاصره، بالإضافه إلي تفوه الزوج بعبارات يمكن أن تؤخذ علي أنها شبه اعتراف بالقتل وعندما تناقش الزوجة المحقق في هذه الشبهات و القرائن، يظهر الدور السيئ الذي لعبته اللغة في هدم جسور التواصل بين المحقق و الزوج، فالزوج لم يعترف بالقتل و لكنه نسج حول نفسه خيوط الاتهام بحسب رأي المحقق.

ويظهر عبث التحقيق السابق، بسبب معوقات الاتصال بين الزوج و المحقق، والتي تتمثل في غياب مبدأ التعاون و تجاوز قواعد الخطاب المعروفة، وخرق قاعدتي الكم و الكيف، حيث لايفيد الزوج التحقيق بما هو ضروري و يسترسل في قضايا فرعية لا علاقة بها بالتحقيق، كما أن الكيفية التي يجيب بها عن تساؤلات المحقق لا تتسم بالوضوح و المصداقية، و يتم أيضاً إهدار مبدأ العلاقة، حيث تأتي إفادات الزوج متعارضة مع فحوي التساؤل، الأمر الذي أدي إلي سوء الفهم و اتهام الزوج بالقتل علي سبيل الخطأ، وتدرك الزوجة بحكم معرفتها بالزوج إلي أن أسلوب حديثه و طريقته في الكلام يؤديان إلي فهمه بشكل خاطئ ، ولكن هذه الخصيصة في أسلوب خطاب الزوج لا يمكن أن تكون السبب في اتهامه بالقتل.

الزوجة: وبرغم من هذا قال أنه قتلني؟

"المحقق: لم يقلها صراحة... ولكني فهمت من أقواله أنه ارتكب الجريمة.

الزوجة: أما كان يفهم من أقواله شيئاً أخر؟

المحقق : شيئاً أخر؟

الزوجة: إني أفهم دائماً من أقواله شيئاً أخر.

المحقق: الواقع إني...

الزوجة: لم تفهم جيداً ما يقول...

المحقق: يجوز...

الزوجة: لعلك فهمت شيئاً أخر غير ما قال.

المحقق: يجوز.

الزوجة: إذن هو لم يقل شيئاً عن القتل و الدفن.

المحقق: يجوز.

الزوجة: إذن كيف قبض عليه ووضع في الحبس"[89]

والمحقق يعترف بعدم قدرته علي الفهم، وبالتالي فإن البحث في المقاصد اللغوية لحديث المحقق لا معني له، لأن المحقق نفسه لم يكن يفهم ما يقوله وبالتالي فإن منظومة النشلط الذهني للشخصية تتعارض مع منظومة النشاط اللغوي للشخصية:

"المحقق: الواقع أني لا أفهم ما كنت أول... يبدو أنه كلام لا معني له"[90]

و تتسائل الزوجة في حدة و غضب عن العواقب و التبعات التي كان يمكن أن تترتب علي عدم الفهم، فالزوج كان سيقدم إلي المحاكمة وكان سيحكم عليه بالإعدام لو لم تظهر هي، إن حديثها ينبني علي المنطق العقلي في هذه اللحظة، ولكنها سرعان ما تتراجع عن هذا المنطق استناداً إلي ضرورة التمييز بين معطيات العقل و فروضه المنطقية وبين ما

[89] المصدر السابق، ص 125.

[90] المصدر السابق، ص 127.

يمكن أن يحدث فعلاً، فما يحدث أحياناً يناقض العقل و يتعارض مع معطياته، وتقر بتصديقها لكافة الوقائع الغرائبية التي يحكيها المحقق.

وفي إطار الحديث بين الزوجة و المحقق يتبين إلي أي مدي ساهمت معوقات الاتصال في خلق مسارات سوء الفهم علي مستويات أخري متعددة، فعلي الرغم من أن اتجاهات التأويل الخارجية و الداخلية تتحرك للتأكيد علي انفصال الزوجين نفسياً و تقوقعهما من خلال صيغة التمركز حول الذات، فالزوج يتحدث عن سقوط ثمار البرتقال، في الوقت الذي تتحدث فيه الزوجة عن سقوط حملها الأول، يتضح أن الزوجة هي التي كانت تتحدث عن الشجرة في حين أن الزوج هو من كان يتحدث عن حملها الأول، فهو يحدثها عما تحب وتحدثه هي عما يحب، فهما خلافاً للتصور الأول متحابان و متفاهمان.

ونلاحظ أن الحدود الفاصلة بين الوهم و الحقيقة تتلاشي بسبب سوء الفهم أو التلاعب باللغة، فالزوجة لم تخرج من البيت، ولم تختفي، بالرغم من وجود المحقق للبحث في أسباب غيابها، بدليل أن المحقق قد رآها مع زوجها، و الحوار التالي يؤكد هذا التصور:

"الزوجة: ماذا كنت تفعل في هذا المكان؟

المحقق: كنت أباشر التحقيق.

الزوجة: التحقيق؟

المفتش: نعم في مسألة اختفائك.

الزوجة: ولكني لم أكن قد تغيبت بعد... لم أكن قد خرجت من المنزل.

المحقق: ولكني جئت هنا لأنك خرجت من المنزل و تغيبت واختفيت.

الزوجة: ولكنك رأيتني أحادث زوجي ويحادثني.

المحقق: نعم هذا رأيته بعيني و سمعته بأذني.

الزوجة: لابد أن هذا قد حدث... مادمت تؤكد أنك رأيته بعينك وسمعته بأذنك.

المحقق: إني متأكد وواثق..

الزوجة: لكن .. مادمت قد رأيتني هنا بهينيك وسمعتني بأذنك أحادث زوجي و يحادثني، فلماذا مضيت تباشر التحقيق في أمر تغيبي واختفائي؟"[91]

وهنا تؤكد الزوجة علي عبث التحقيق ولا معقوليته، وفي هذا الموقف بالذات فالمنطق العبثي يرتكز علي المنطق الطبيعي و يقوضه في نفس الوقت، إن التداخل بين المعقول و اللامعقول يهدر معطيات اللغة في هذه المسرحية، و المقولات الكلية لهذا النص ترتكز علي هذا المعني، فالخطاب الكلي للنص يقوض دور اللغة تماماً بسبب غياب المنطلقات الفكرية و المنطقية.

وفي هذه المسرحية يظهر الدور الوظيفي للغة في التعبيرعن المنطق النسبي في الإحساس بالزمن و الإشارة إليه، فالزمن يرتبط بحركة الأجرام السماوية التي نستطيع رصدها و تتبع حركتها، وقد يختلف إحساسنا بالزمن، ولكننا لا يمكن أن نهدر تماماً موضوعية القياس استناداً للمنطق الذي نقبله وتواضعنا عليه، إن اللغة تستند إلي مواضعات القياس عندما تشير إلي الزمن، والزوج في هذه المسرحية يشير إلي الزمنبواسطة النطاق الزمني الذي تستغرقه الأفعال التي يعايشها، فذهاب الزوجة لشراء بكرة الصوف يستغرق نصف الساعة، فإذا لم ترجع الزوجة خلال هذه المدة، فإن نصف الساعة لم تنقضي بعد. إن الارتكان إلي المفاهيم الذاتية تخلق صعوبات شديدة في التواصل، وفي هذه المسرحية نلاحظ أن المرجعيات المتعارضة و المختلفة تخلق من خلال اللغة عدداً من الصعوبات في الفهم، بل

[91] المصدر السابق، ص 135- 136.

و تساهم في تشتيت مسارات التأويل أيضاً، ويتم تجاوز قصد الشخصيات المتلفظة بالحوار، وتستعصي الدلالة علي التحقق.

ويعود الزوج من حبسه، ويظهر امتنانه وسعادته بتجربة الحبس، فالتجربه جعلته يشعر بأنه جنين عاد إلي بطن أمه و ينتظر يداً تجذبه إلي الخارج، ويخلط الزوج بين خروج السجيب من سجنه وخروج البذرة من باطن الأرض. وبالتزامن مع ظهور الزوجة تظهر الشيخة خضرة، ولا يفهم علي وجه التحديد العلاقة بين الزوجة و السحلية، إن هذه العلاقة تصبح موضوعاً للتأويل في إطار السياق العام للعمل المسرحي، إن منطق الألفة والاعتياد يحكم علاقة الزوج بكل من الزوجة و السحلية، ومن هنا يجب البحث عن عناصر التشابه بينهما في إطار الحياة المشتركة مع الزوج.

وبعد خروج المحقق واعتذاره للزوج، يسأل الزوج زوجته عن مكان اختفائها، إنه لا يشك فيها نظراً لتقدمها في العمر، ولكن الرغبة في المعرفة هي التي تدفعه للتساؤل، ولكن الزوجة تتكتم ولا تجيبه دون أن تظهر أسباب هذا التكتم، ويلح الزوج دون جدوي، ويحاول الزوج أن يستنتج مكان الغياب، و يستعرض كافة الأماكن المحتمل ذهابها إليه ولكنها يجيبه دائماً بالنفي: بيت أحد معرفها/ فندق/مستشفي/مصحة/سجن/بانسيون/ماخور/مرقص/محل بقالة/ محل عطارة/خردوات/ملجأ أيتام/روضة أطفال/مدرسة بنات/منجمة/كودية/مسجد/أولياء الله الصالحين/ القوادين و النشالين/ ذهبية في لنيل/عوامة/ قطار/سيارة/ طائرة/ باخرة/ غواصة/عزبة في الريف/خيمة في الصحراء/فوق حصان/فوق حمار/فوق موتيسيكل/فوق الهرم/فوق السطوح/فوق الرصيف/علي الحشائش/في إحدي الكبائن/تحت الشماسي/عند طبيب/عند الحلاق/عند العشيق/عند بلطجي/في غرزة حشيش/في سوق الخضار/في سوق السمك/في سوق الكانتو/في سوق السلاح/في معمل/في مشغل/في مغسل/في مسمط/في العنابر/في المقابر.وتأتيه الإجابة بالنفي في كل مرة يستنتج فيها مكان الاختفاء، ويتزايد غضب الزوج ويتصاعد إحساسه بالغضب، خاصة وهو لايفهم سر تكتم الزوجة علي مكان اختفائها، ويقبض علي رقبتها في محاولة لدفعها إلي الكلام والافصاح عن مكان اختفائها، ولكنها تجيبه (في حشرجه) لا.لا.لأ ويري الزوج رأسها ينحدر في يده، فيهزها فزعاً وقد رآها فارقت الحياة. ويفكر الزوج بعد موت زوجته في إبلاغ البوليس:

"الزوج: قبل كل شيئ يجب أن أبلغ البوليس... وأسلم نفسي... هذا هو الواجب..قتلت زوجتي لأنها... لأني... لأنها..."[92]

إنه لا يعرف لماذا قتلها، الأسباب لا تبدو مقبولة أو منطقية، إن رغبته في المعرفة لا تشكل حافزاً منطقياً للقتل، إن سبب القتل المباشر هو كلمة (لا) الذي ظلت الزوجة ترددها كلما حاول أن يتنبأ بمكان اختفائها.

وبعد تردد يدير الزوج قرص التليفون و يتحدث مع المحقق، ويحاول أن يخبره أنه قد قتل زوجته، ولكن المحقق يفهم أن الزوجة قد اختفت للمرة الثانية بفعلها الخاص و إرادتها الحرة، ويطالب الزوج بألا يكترث لهذا الغياب، لأنها – في رأيه – ستظهر فجأة كما ظهرت في المرة السابقة. ويتراجع الزوج عن الاعتراف بقتل الزوجة، طالما أن البوليس نفسه لم يكترث لمسألة غيابها، إن المفارقة هنا تكمن في أن رجل التحقيق هو من يمنح الجاني فرصة الخلاص من تبعات الجريمة:

"المحقق: هذا خير ما أراه لك... هدئ نفسك... ولا تشغل بالك وافلح حديقتك... دعها لشأنها كما أرادت... ستعود لمنزلها وقت ما تريد أن تعود"[93]

---

[92] المصدر السابق، ص165.

[93] المصدر السابق، ص169.

ويقرر الزوج دفن زوجته في الحفرة التي حفرها البوليس تحت الشجرة، ويظهر الدرويش الذي تنبأ في الماضي بقتل الزوج لزوجته، وهو يعلم حقيقة ما فعله الزوج بزوجته و بوافق علي خطة الزوج للتخلص من جثة الزوجة، حتي يتسني للشجرة أن تطرح البرتقال في الشتاء و المشمش في الربيع والتين في الصيف والرمان في الخريف، ساعتئذ ستثير الشجرة اهتمام العلماء و الباحثين، وتصبح كشفاً علمياً هاما يغير الواقع الإنساني، وهو الأمر الذي يبرر- من وجهة نظره- قتل الزوجة. ولكن التبرير الفلسفي لقتل الزوجة لا ينفي الجريمة في حد ذاتها، وعلي الزوج ألا يتجاهل عواقب هذه الجريمة في حالة انكشاف وقائعها، فالعقوبة يمكن أن تصل إلي الإعدام، ولكن الزوج لا يكترث بالعواقب:

"الزوج : قراري جاهز.. لارجوع فيه..ولاشئ يحعلني أخاف وأحجم .. ولو حكم علي بالإعدام... لأن حياتي بهد ذلك لا تساوي شيئاً"[94]

وعندما يتوجه الزوج إلي مكان الزوجة يجدها قد اختفت، ويجد بدلاً منها الشيخة خضرة ملقاة في الحفرة، وتنتهي المسرحية بتداخل أصوات الأغنية الشعبية (برجلاتك.. برجلاتك) ويعقبها أصوات القطار وصفيره، ونشيد لبرحلة المدرسية (ياطالع الشجرة .. هات لي معاك بقرة) ، ثم يختلط الصوتان ، حفلة السيوع ونشيد القطار وصفيره، ويتداخل أحدهما في الأخر.

واستناداً إلي الاستعراض السابق يمكننا القول: أن الكاتب في المسرح التقليدي لا يقوم بتحميل المقولات الكلية للنص المسرحي (الخطاب) علي عنصر واحد من عناصر النص المسرحي، وبالتالي فإننا نفترض أن تحميل خطاب النص و مقولاته الكلية علي الحوار بشكل مباشر يمثل عيباً فنياً يحب تجنبه، فخطاب العمل المسرحي محمول علي كافه عناصره.

والخطاب في مسرح العبث يتحقق بفعل تلك العناصر البنائية التي تساهم في تعيين مسارات التأويل، وغالباً ما تأتي الأسس الفكرية لمسرح العبث لتأكيد هذه المسارات و تساهم أيضاً في تحديدها. ففي ضوء هذه الأسس يمكننا تأويل العناصر التي يتم تشفيرها بشكل خاص داخل النص المسرحي، فالنص العبثي له شفرات خاصة يتعين تأويلها في سياقات خاصة، وجهد المتلقي المبذول لخلق المعني يتوافق غالباً مع المسارات التي يتم تحديدها من قبل المؤلف، فيما يعني أن هناك عناصر سياقية خارجية تساهم في عملية تفكيك شفرات النص. فهناك بعض الشفرات التي تقوم بتفسير العلاقات الترابطية بين المنطوق الصوتي ودلالاته المستهدفه في سياق خاص، الأمر الذي نجده في حديث الدرويش عن القطار الذي لا يتوقف، حيث يشير هذا الحديث إلي حركة التاريخ و ديمومتها.

والخطاب في هذه المسرحية يتأسس علي فشل كافة الجهود و المساعي التي تقوم بها الشخصيات لاكتشاف الحقيقة، وفشل كافة المنطلقات الفكرية التي تتأسس عليها جهود البحث، والتيمة المضمونية الأساسية هي " البحث عن الحقيقة " وفقاً لرؤي فكرية متباينة.

- فالمحقق يحاول وفقاً للمنطق العقلي التعرف علي الملابسات المرتبطة بغياب الزوجة.
- وتحاول باقي الشخصيات وفق منظورها الخاص التعرف علي اسباب هذا الغياب. (اللبان و الخادمة).
- محاولة الزوج تبرئه نفسه من الجريمة، استناداً إلي الحقيقة التي يحاول إثباتها و البرهنة علي صحتها، في مواجهة اتهامات المحقق.
- المقابلة بين المنظور العقلي و المنظور التراثي(الصوفي) في اتجاه غياب الزوجة.

[94] المصدر السابق، ص،185.

- انهيار الأسس العقلية في إطار البحث عن الحقيقة (تداخل مستويات الوهم و الواقع).
- فشل المنظور العقلي في إقامة حيثيات الإدانة.
- عبثية التحقيق(عبث البحث عن الحقيقة).
- فشل الزوج في التعرف علي أسباب غياب الزوجة و مكان اختفائها.
- المفارقة الأخيرة التي تجعل المحقق يطالب الزوج بنسيان جريمته و التغاضي عنها.
- إثبات منطق الدرويش و التأكيد – مبدئياً – علي صحة مقولاته.
- نفي منطق الدرويش، ونفي المنطق الذي يتأسس عليه السياق العام للمسرحية (الزوجة هي السحلية).

والنقاط السابقة تشير دلالياً لفشل كافة المحاولات التي استهدفت الوصول إلي الحقيقة، وبالتالي فإن السعي للحقيقة يعكس نوعاً من العبث الذي لا طائل من وراءه. وهذه التيمة ترتبط كما نعرف جميعاً بالأسس الفكرية لكتاب مسرح العبث التي نفت العقل واستبعدت دوره في الوصول إلي الحقيقية. إن تقنيات الكلام في مسرح العبث توظف لنفي الحقيقة واستبعاد المنظور العقلي في اتجاهها، وهذا ما نجده في مسرحية الحكيم، فالحقيقة لا وجود لها بالمفهوم الموضوعي.

ويمكننا إيجاز نتائج البحث في النقاط الأتية:

النصوص التقليدية تطرح في الغالب خطاباً يشتمل في الغالب علي تيمات فكرية و أيديولوجية، نجد أن الخطاب في مسرح العبث لا يدعم أي تصورات تنبني علي المنطق الدوجمائي أو المعرفة اليقينية، وتقنيات الكلام في هذا المسرح توظف أساساً لنفي الفكر و المنطق.

مستويات تشفير الخطاب في المسرح التقليدي تتراوح ما بين "التعبير الجلي" و "الجلي جزئياً" و "التعبير الضمني" استناداً إلي البنية الداخلية للنص المسرحي، فإن الخطاب في مسرح العبث يعتمد علي شفرات خاصة أكثر تعقيداً تنحو به نحو الابهام و الإلغاز، و تستلزم نوعاً خاصاً من التأويل. حيث يتحدد الخطاب من خلال العلاقة بين البنية الداخلية للنص و مستويات التأويل الخارجية.

وفي المسرح التقليدي تظهر فعالية الحجاج باعتباره آداة لدعم الأفكار التي تتأسس علي المنطق العقلي بغرض الإقناع، ولكن متواليات الأفكار في مسرح العبث تسقط نفسها بشكل دائم، فالحجاج في مسرح العبث يؤدي إلي نفي المقدمات التي تتأسس عليها النتائج. و هذا ما نجده في مسرحية الحكيم متمثلاً في: " حيثيات الإدانة " و" حيثيات البراءة " و المفارقة النهائية" و " تحقق فعل القتل أو نفيه".

في المسرح القليدي ينحرف التعبير اللغوي للشخصية عن قصدها المباشر نتيجة لعلة ما في الشخصية ذاتها، ولكن في مسرح العبث لا يمكن التيقن من أن الاستجابات اللفظية للشخصية تكافئ قصدها المباشر، فالجهد اللغوي المبذول من جانب الزوج في أثناء التحقيق، يؤدي إلي وقوعه تحت طائلة الاتهام، و بالطبع فإن هذا الجهد لا يكافئ القصد. فالشخصية هنا لا تساهم بكيفية عقلانية و متعاونة في تيسير تأويل أقوالها، وجهدها اللغوي المبذول يخرق قاعدة الوضوح ولا يسلك مسلك الإفهام، وحديث الدرويش هو الأخر يمكن أن يدلل علي صحة هذا الاستنتاج. كما أن بعض الشخصيات المتحدثة لا تفهم نفسها أحياناً، وبالتالي تعجز عن إفهام الأخر، راجع حديث المحقق مع الزوجة عقب رجوعها.

والنهايات في المسرح التفليدي تساهم في التأكيد علي المقدمات المنطقية للنص المسرح: هاملت/ عطيل/ ماكبث/ أنتيجوني/، ولكن النهايات في مسرح العبث تقوض مقدمات النص و لا تتطابق مع أفق التوقع وتؤدي إلي الإرباك العقلي و الإلتباس الدلالي،

فالنهاية في مسرحية الحكيم - والتي تتمثل في اختفاء جثة الزوجة ، ووجود السحلية مكانها في حفرة الدفن- تساهم في نفي كل المنطلقات المبدئية للنص المسرحي و تتعارض معها.

في المسرح التقليدي يمكننا فهم خطاب الشخصيات المسرحية استناداً إلي قواعد الخطاب المتعارف عليها. أما في مسرح العبث فنجد أن صيغ التواصل بين الشخصيات و بعضها البعض تتم عبر خطاب مشوه يفتقد إلي الترابط المنطقي ولا يتضمن العناصر اللازمة للإفهام، فلا يمكننا الكشف عن القوانين المنطقية التي تحكم التتابع الحواري بين الشخصيات.، والحوار ينتهك كافة القواعد التي تكفل التواصل بين الشخصيات و بعضها البعض،فالشخصيات لا تتعاون في إطار حديثها المتبادل، حيث يتم بشكل دائم خرق قاعدة التعاون، و يتم أيضاً انتهاك قاعدة الوضوح، حيث يتعمد المتحاورون تشفير الخطاب و ترميزه في بعض الأحوال مما يؤدي إلي الإلغاز و الغموض- راجع أسلوب خطاب الدرويش -، ونلاحظ أيضاً عدم انضباط السلوك اللغوي للشخصيات ، الأمر الذي يؤدي إلي انتهاك قاعدتي الكم و الكيف في الخطاب، فالشخصيات تتجاوز الحد المطلوب للإفهام في إطار السياق العام للحوار، مما يؤدي إلي اضطراب المعني و الالتباس، كما أن الكيفية التي يتم من خلالها الحوار تساهم في تعويق التواصل بين الشخصيات و بعضها البعض.

ونلاحظ في المسرح التقليدي أن منظومة النشاط اللغوي للشخصيات تأتي نتاجاً للنشاط الذهني لها، حيث يعكس- في الغالب- حوارها الملفوظ الأفكار التي تراودها، والأهداف التي تسعي إلي تحقيقها، أما في مسرح العبث فنجد أن غياب البنية الواقعية للشخصيات يؤدي إلي عدم ترابط منظومات توصيف الشخصية، وفي الغالب لا يعكس الحوار النشاط الذهني للشخصيات، ففي هذه المسرحية ينقاد المحقق لنمط من التفكير لا يتسق مع مرجعياته المعرفية، وينعكس هذا الانقياد علي حواره مع الشخصيات الأخري.

المنطق العقلي متضمناً الأفكار/ الدوافع/ الأهداف/ ينتج خطاب الشخصيات في المسرح التقليدي، بينما لا يتأسس خطاب الشخصيات في مسرح العبث علي هذا المنطق. حيث تصبح الشخصيات نفسها في مسرح العبث علامات دالة في نسق تعبيري شامل يرتبط بالخطاب العام للمسرحية، فمثلاً تشير صعوبات التواصل بين الشخصيات إلي عجز اللغة علي مستوي الخطاب العام للنص المسرحي. وانتفاء معقولية الأفعال يشير دلالياً إلي اللاجدوي و العبث . وبالتالي تصبح الشخصيات مجرد علامات داخل البنية الدلالية الكلية للنص المسرحي.

أفعال الكلام يتم توظيفها في المسرح التقليدي بحيث تحقق دورها الوظيفي في بنية النص المسرحي، حيث تساهم في تصعيد الأحداث و تفعيل منطق الصراع . بينما في مسرحية الحكيم تساهم هذه الأفعال في خرق المنطق العقلي و النحول عن صيغ التصوير الموضوعي، ففي هذه المسرحية تتداخل مستويات الوهم و الواقع بفعل أفعال الأمر ذات الطابع الإشاري.

تعكس المسرحية التقليدية اهتماماً كبيراً بالحوار الملفوظ بحيث يكون هو العنصر الغالب في بنية الخطاب، بينما نجد العناصر المشهدية (الإيمائية و الحركية) و لحظات الصمت تلعب دوراً مهما في بنية الخطاب داخل نصوص مسرح العبث.

هناك عناصر سياقية تساهم في تفعيل اتجاهات التأويل للنصوص العبثية : مثل الأسس الفنية و الفكرية لمسرح العبث، والكتابات النقدية التي واكبت ظهور هذا النوع من النصوص.

وفي نهاية البحث، نشير إلي أن الخطاب في مسرح العبث يتميز بسمات خاصة، و العناصر التي تعيق التواصل تصبح جزءاً من من بنية الكلية للخطاب و تساهم في تحققه.

المصادر والمراجع

المصادر

1-أوجين يونسكو: مسرحية المغنية الصلعاء، الأعمال الكاملة ليونسكو، الجزء الأول، ترجمة حمادة إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

2-نوفيق الحكيم: مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر.

3-توفيق الحكيم: مسرحية يا طالع الشجرة، القاهرة، مكتبة مصر.

القواميس و المعاجم

1-باتريك شارودو و دومينيك منغو: معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادة صمود ، تونس ، المركز الوطني للترجمة، 2008.

2- دانيال تشاندلر : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، 2002 .

المراجع العربية و المترجمة

1-أبو بكر العزاوي: الحجاج في اللغة، الحجاج مفهومه و مجالاته، دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف حافظ إسماعيلي علوي ط1، عالم الكتب الحديث ، إربد ، 2010 .

2-إسماعيل علي سعد : الإتصال أساس التجمع البشري ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 2011 .

3- إلين أستون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ، ترجمة: د. محسن مصيلحي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، 1996 .

4- أن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج(قراءة المسرح2): ترجمة: د. حمادة إبراهيم وأخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1996.

5- باتريس بافيز: لغات خشبة المسرح، ترجمة أحمد عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي، 1992.

6- بيير- مارك دو بيازي: النقد التكويني – دراسة منشورة في كتاب " مدخل إلي مناهج النقد الأدبي " ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 221 ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب .

7- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي،ترجمة نهاد صليحة،سلسلة المسرح، العدد 13، ط1، القاهرة، هلا للنشر و التوزيع، 2000.

8-حمادة إبراهيم : عالم صمويل بيكت – الجحيم في هذه الحياة - ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006 .

9-خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: دكتور حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، العدد 2، القاهرة، مكتبة غريب،د/ت،.

10- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلي الأن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1981.

11- روث فوداك و ميشيل ماير و أخرون: مناهج التحليل النقدي للخطاب،ترجمة: حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، سلسلة العلوم الاجتماعية للباحثين، العدد10، القاهرة، المركز القومي للترجمة.

12-سامي خشبة : مصطلحات فكرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007 .

13-صلاح فضل : شفرات النص، ط1، القاهرة ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ،1990 .
14-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان و الشركة المصرية العالمية للنشر،1996.
15-عوني كرومي: الخطاب المسرحي- دراسات عن المسرح و الجمهور و الضحك-، الشارقة، دائرة الثقافة و الاعلام،2004.
16-فان دايك، النص و السياق- استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي- ترجمة: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، 1999.
17-فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة :سعيد علوش،ط1، المغرب، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع،1987.
18-لاجوس أجري : فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993.
19-لطفي فام : المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة، الدار القومية للطباعة و النشر، د/ت.
20-ليونارد كابل برونكو:مسرح الطليعة- المسرح التجريبي في فرنسا، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر،د/ت.
21- مارتن إيسلن:فن الدراما- كيف تخلق العلامات الدرامية المعني علي المسرح و الشاشة- ،ترجمة: أسامة عبد المعبود طه، القاهرة، المركز القومي للترجمة،2015.
22-ماريا دي كارمن بوبيس: سيمولوجية العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1997.
23- ماريا ديل كارمن بوبس نابيس: دراسات عن سيميولوجية المسرح، ترجمة:د.سمير متولي، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي،2010.
24-مايكل كورباليس: في نشأة اللغة من إشارة اليد إلي نطق الفم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006.
25- العياش ادراوي: مفهوم التخاطب.. الأساس التداولي و الأفق الاختلافي، عالم الفكر، العدد179، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب،2019.
26- مسعود صحراوي: التداولية عند علماء العرب،دراسة تداولية لظاعرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، بيروت، دار الطليعة للطباعة و النشر، 2005.

الدوريات

1- أمنة بلعلي: تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة- تثوير للمفهوم أم تسويق للمصطلح- ، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد (97) ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2016.
2-بهاء الدين محمود مزيد، من الأنواع الأدبية إلي الأنواع الخطابية- الخروج من ضيق الشكل إلي رحابة السياق-، عالم الفكر، العدد175، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب،2018.
3-سمير شريف إستيتية: ثلاثية اللسانيات التواصلية، عالم الفكر، العدد3، المجلد 34، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب،2006.
4- سناء عبد العزيز: التداولية و تحليل الخطاب، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد 97، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

5- شراف شناف: تحليل الخطاب أو تحرير الأنساق من الدوغمائية(مقاربة إبستيمولوجية) ، مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد 97. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.
6-عمر الرويضي : تداولية المسرح بين النظرية و التطبيق ، عالم الفكر ، العدد171 ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، 2017 .
7- عمر بلخير: توجهات تحليل الخطاب في الثقافة الغربية،مجلة فصول، المجلد(1/25) العدد97، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2016.
8- محمد عبد المطلب: التداولية و أفعال الكلام، مجلة فصول، المجلد (1/25) العدد (97) ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

مواقع إلكترونية

أوال طامر : ضمنية الخطاب المسرحي ، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا و العلوم الإجتماعية ، insaniyat.revues.org.
2-خديجة بو خشة : محاضرات في اللسانيات التداولية، http://elearning.univ-.
3- طارق ثابت : الخطاب المسرحي و القيمة الحجاجية – دراسة تداولية – مسرحية هاملت نموذجاً ، جامعة أم البواقي (الجزائر) manifest.Univ-ouargla.dz.
4-عمر بلخير: إجراءات التحليل التداولي,.omarbelkheir.wordpress.com.
5-مشلافي لخضر : سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري في ظل المقاربات التداولية ، جامعة زيان عاشور بالجلفة ، dspace.oniv-ouargla.dz.
6- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، الدرس الافتتاحي الملقي في الكوليدج دي فرانس، 1970
https://www.dopdfwn.com/cacnoscana/scanoanya/Booksstream.com_B1MV3.pdf
7-هاجر مدقن: التحليل التداولي- الأفق النظري و الإجراء التطبيقي في الجهود التعريفية العربية، أشغال الملتقي الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة. /https://ketabpedia.com