القوّة التأثيرية في الخطاب المسرحي، من التراجيدي إلى الملحمي: الآليات واستراتيجيات الخطاب الممكنة

The influential force in theatrical discourse, from the tragic to the epic Possible mechanisms and discourse strategies

رياض الحجّاج
المعهد العالي للغات بقابس
جامعة قابس (تونس)، readhajjej@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2025/02/23 تاريخ القبول: 2025/06/11 تاريخ النشر: 2025/06/28

ملخص: إنّ فاعلية أيّ خطاب وقيمته تقاس بما يحدثه من أثر في متلقّيه، وهو أثر يمكن أن نرصده من خلال درجات التّفاعل مع ذلك الخطاب وكيفياته.

وقد كان النّموذج الجاكبسوني للتواصل و لا يزال مدخلا ضروريا لدراسة ضروب التّواصل في أيّ خطاب ولاختبار درجات التّأثير فيه، غير أنّ هذا النّموذج وحده لم يعد كافيا للوقوف على مدى جاهزية ذلك الخطاب للتأثير في المتلقّي وحمله على الاقتناع، لذلك أصبح كلّ خطاب يبحث عن آلياته الخاصّة التي يمكن أن تكسبه أكثر من غيره القدرة على التأثير بل القدرة على إظهار القوّة التأثيرية.

ومن بين أكثر الخطابات انشغالا بهاجس التأثير منذ المرحلة الأرسطية، الخطاب المسرحي الذي سيكون محور بحثنا في هذه الورقة. التي سنرصد من خلالها بلاغة القوّة التأثيرية في هذا الخطاب. وقدرته على صياغة استراتيجياته الخاصّة وضمان فاعليته في متلقّيه.

وسنسعى في هذه القراءة إلى اعتماد المقاربة التداولية بالأساس ثم بعض آليات التحليل السيميائي لهذا للخطاب.

كلمات مفتاحية:

الخطاب \ الخطاب المسرحي \ التراجيدي \ الملحمي \ استراتيجيات الخطاب

Abstract: The effectiveness and value of any speech is measured by the impact it has on its recipients, an impact that we can monitor through the degrees of interaction with that speech and its quality. The Jacobsonian model of communication was and still is a necessary introduction to studying the forms of communication in any speech and to test the degrees of influence in it. However, this model alone is no longer sufficient to determine the readiness of that speech to influence the recipient and get him to be convinced. Therefore, each speech has begun to look for its own mechanisms that can give it more than others the ability to influence, but rather the ability to demonstrate the influence power. Among the discourses most preoccupied with the obsession with influence since the Aristotelian period is the theatrical discourse, which will be the focus of our research in this paper. Through it, we will monitor the rhetoric of influential power in this discourse. His ability to formulate his own strategies and ensure its effectiveness among its recipients.

In this reading, we will seek to adopt primarily the pragmatic approach and then some of the mechanisms of this Simian analysis of the discourse.

1. المقدمة:

إنّ فاعلية أيّ خطاب و قيمته تقاس بما يحدثه من أثر في متلقّيه ، و هو أثر يمكن أن نرصده من خلال درجات التّفاعل مع ذلك الخطاب و كيفياته.

و قد كان النّموذج الجاكبسوني للتواصل و لا يزال مدخلا ضروريا لدراسة ضروب التّواصل في أيّ خطاب و لاختبار درجات التّأثير فيه، غير أنّ هذا النّموذج وحده لم يعد كافيا للوقوف على مدى جاهزية ذلك الخطاب للتأثير في المتلقّي و حمله على الاقتناع، لذلك أصبح كلّ خطاب يبحث عن آلياته الخاصّة التي يمكن أن تكسبه أكثر من غيره القدرة على التأثير بل القدرة على إظهار القوّة التأثيرية.

و من بين أكثر الخطابات انشغالا بهاجس التأثير منذ المرحلة الأرسطية , الخطاب المسرحي الذي سيكون محور بحثنا في هذه الورقة.

فلم الخطاب المسرحي تحديدا ؟

و ما الذي يميّزه من غيره من الخطابات ؟

و ما هي آليات التّأثير التي يعتمدها هذا الخطاب ؟ و ما الاستراتجيات الخطابية التي تعمل على إنشاء قوّة التّأثير فيه؟ و التي تجعله يخرج من التأثير بالقول إلى التأثير بالفعل؟

و هل التحوّل من المسرح الأرسطي إلى المسرح الملحمي يفترض بالضّرورة بحثا عن استراتيجيات أخرى للتأثير و يتطلّب إيجاد مصادر تأثيرية مغايرة؟.

كلّ هذه الأسئلة و غيرها هي عبارة عن مداخل نرصد من خلالها بلاغة القوّة التأثيرية في هذا الخطاب.و قدرته على صياغة استراتيجياته الخاصّة وضمان فاعليته في متلقّيه.

و سنسعى في هذه القراءة إلى اعتماد المقاربة التداولية بالأساس ثم بعض آليات التحليل السيميائي لهذا للخطاب.

2. مداخل نظرية

إنّ الحفر في الجهاز المفهومي الذي عليه مدار هذا المبحث ليس مجرّد رهان معرفي، أو ضرورة منهجية لكنّه يتّخذ بعدا تأصيليا للمسألة التي نروم البحث فيها، وهو لن ينحو منحى استعراضيا، نقف من خلاله عند حدود المفهوم لغة واصطلاحا، ولن يكون تحديد المفهوم معزولا عن سياق استعماله في هذه المقالة، وإنّما سننظر في هذه المفهومات انطلاقا من قدرتها على تفسير الظاهرة محور الدراسة وانطلاقا من طرائق اشتغالها بالخطاب المسرحي تحديدا، كيف تقرؤه؟ وكيف تأوّله؟ وكيف تميّزه من غيره من الخطابات؟ والأهمّ في كلّ هذا كيف يمكن لهذه المفهومات أن تبرّر مظاهر التأثير في الخطاب المسرحي؟.

ومن أبرز المفهومات التي سنتوقف عندها في هذا المبحث:

1.2 مفهوم الخطاب المسرحي

إنّ مفهوم الخطاب مفهوم إشكالي ، إذ يطرح من الإشكاليات التصوّريّة ما يجعله أكثر المفهومات اتّساعا لأنّه أيضا كثيرا ما يتردّد مقترنا " بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافي والخطاب الصوفي والخطاب السياسي، والخطاب التاريخي والخطاب الاجتماعي"[1] فهو إذن مفهوم متعدّد المعاني un concept Polyvalent ويعد " من أكثر المصطلحات تعقّدا وأشدّها لبسا و أكثرها انتشارا في مجالات معرفيّة مختلفة"[2] ، ولعلّ هذه الخاصيّة تحديدا هي التي جعلت من مفهوم الخطاب مجالا متّسعا للبحث والمقاربة متعدّدة الاختصاصات، وأصبح لكلّ خطاب سماته، وخاصياته التي يتقاطع فيها مع غيره من الخطابات ومنها ما تميزه من غيره لينفرد بها وحده، وليس هذا مجال البحث في المؤتلف والمختلف بين تلك الخطابات .

وليس الخطاب المسرحي استثناء بل ربّما هو من أكثر تلك الخطابات إثارة للجدل، لكن الغريب انّه أقلها اهتماما في البحوث الأكاديمية، والدراسات النّقدية مقارنة بالخطاب الروائي أو القصصي أو الخطاب الشعري مثلا، وهذا ما حفّزنا في الحفر في خصائصه وأبرز ما يميزه من غيره.

وأولى هذه الخاصيات التي وجب الوقوف عندها في هذا المبحث هي:

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية، تداولية دار الكتاب الجديد المعتمدة، ، لبنان، ط1 2004 ص 34.

[2] – الخبو محمد، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة دار صامد للنشر والتوزيع ط1 تونس 2003 ص 16.

●إنّه خطاب يوحي بازدواجية الانتماء فهو بين الأدب والمسرح، وهو من أشدّ الخطابات تأثيرا لاسيما إذا كان المتلقي متفرجا، أي عندما يعبر هذا الخطاب إلى خشبة المسرح، وتظهر هذه القوّة التأثيرية من خلال ردود الأفعال المختلفة والمتنوعة، الحسيّة، والانفعالية والساكنة التي يبديها متلقّي هذا الخطاب.

●" إن الخطاب المسرحي ليس مجرّد ألفاظ (كغيره من الخطاب) ولكنه على العكس عنصر لممارسة جماعية دالة على مجموعة من العلاقات اللاشعورية والذاتية والاجتماعية"[3]

●الخطاب المسرحي خطاب متحرك ومتغير باعتبار تغير وضعيات التلفظ لذلك تتعدد لغاته ووسائله التعبيريّة وتشترط آن أوبرسفليد (Anne Ubersfeld) على دارس الخطاب المسرحي ضرورة أن يراعي " عنصرين مهمّشين هما ظروف تلفّظ هذا الخطاب وشروطها، لأنّ الظروف هي التي تشكل قوّته أو ضعفه أما الشروط فهي الإشارات الموازية للخطاب التي قد تساعد الخطاب أو تحدّ من أثره"[4]

●هو خطاب غير مكتمل، ولا يمكن أن يبلغ غاياته النهائية لأنه شكل " تعبيري واتصالي متغير على مستوى الشكل والمضمون"[5] وهذا تؤكده ماري إلياس التي تذهب إلى أن النّص المسرحي " نص غير مكتمل (...) وأعتبر النّص المسرحي نصّا ملتبسا"[6] أمّا باتريس بافيس فيؤكّد على الخاصيّة الجدليّة للخطاب المسرحي ويرى أن " جدلية هذا الخطاب متفاوتة، لأنه خطاب يرتبط بالتغيرات المقامية والدرامية ويتوالى وفق الصراعات الدرامية أو وفق الحلول المقترحة لها"[7]

إنّ هذه الخاصيات التي تميز الخطاب المسرحي من غيره من الخطابات تجعل منه خطابا شديد التعقيد، مشكلا في دراسته لاسيما إذا كانت مقاربتنا له بالنظر في مكوّنيه الأساسين هما الكلمة (النّص) والعرض (الفعل)، لأن المبدأ الأساسي في أي خطاب مسرحي أن "الكلمة تعني الفعل" (Dire c'est faire)

---

[3] – الانصاري حسن، الكتابة في درجة المسرحة موقع www.MASRAH EOUN.com

[4] – Ubersfeld Anne, lire le théâtre ed, sociale, P247

[5] – باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية العدد 25 2002 ص 136

[6] – ماري إلياس، أزمة المسرح مجلة البحرين الثقافية، ص 83

[7] – Patrice Pavis. Déc du théâtre ed social, paris 1980 P163

فكيف يشتغل الخطاب المسرحي وفق تلك الثنائية؟ وما هي آليات اشتغاله؟ وما الاستراتيجيات التي يتبعها للوصول إلى المتقبل، وضمان التأثير فيه؟

إن هذه الأسئلة تقودنا إلى تعريف مخصوص للخطاب على علاقة وثيقة بموضوع هذه الورقة العلمية، وهو التعريف الوظيفي للخطاب الذي " يلقي الضوء على كيفية تحقيق بعض الوظائف اللغوية التي يستطيع المرسل من خلالها أن يعبّر عن مقاصده ويحقق أهدافه (...) مركّزا على اقتناص المرسل لفرصة استثمار كافة المستويات اللغوية، مثل المستوى الفنولوجي، بتوظيف التنغيم والنظم التركيبي وإنجاز الأفعال اللّغوية"[8].

إنّ الخطاب من هذه الزّاوية يتطلّب استراتيجيات مخصوصة و آليات محدّدة تختلف وتتفاوت من حيث الحضور باختلاف الشّكل المسرحي الذي يعبّر عنه ذلك الخطاب (تراجيدي أو ملحمي).

2.2 استراتيجيات الخطاب المسرحي.

سنكتفي في هذا الموضع بتعريف وجيز، ودقيق لمفهوم استراتيجية الخطاب، ثمّ نحدد هذه الاستراتيجيات على أن نعود إليها بالتفصيل في موضع لاحق، انطلاقا من وظيفتها في الخطاب، وعلاقتها بشكل الخطاب المسرحي الذي ندرسه تراجيديا كان أم ملحميا، لان هذه الإستراتيجيات – مثلما سنرى- تتغير تبعا لتغير شكل الخطاب، وعناصره وأهدافه.

فما المقصود باستراتيجية الخطاب؟ وما هي تلك الاستراتيجيات؟

يعرّف عبد الهادي بن ظافر إستراتيجية الخطاب بأنها " عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته والتّعبير عن مقاصده، التي تؤدّي لتحقيق أهدافه، من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللّغوية وفقا لما يقتضيه سياق التلفّظ بعناصره المتنوّعة ويستحسنه المرسل"[9]

من هذا المنطلق يتّضح لنا أنّ استراتيجية الخطاب تبنى على مجموعة من الأطراف المتدخلة في عملية التخاطب أو التواصل وهي سياق التلفظ والمرسل والمرسل إليه وطبيعة العلاقة القائمة بينهما والتي على ضوئها يختار المرسل الاستراتيجية الخطابية المناسبة. وأبرز هذه الاستراتيجيات الخطابية التي يحرص المرسل على استخدامها في خطابه للوصول إلى هدفه على الوجه المطلوب نذكر:

- الاستراتيجية التضامنية.
- الاستراتيجية التوجيهية

[8] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 38

[9] – عبد الهادي بن ظافر، نفسه ص 62.

- الاستراتيجية التلميحية
- الاستراتيجية الإقناعية

و نشير إلى أنّ هذه الاستراتيجيات الخطابية لا تظهر للدارس إلا من خلال عملية التلفظ، لأنّ كلّ خطاب هو نتاج استراتيجية بعينها، على أنّ اختيار هذه الاستراتيجيات الخطابية أو ترجيح استرتيجية على أخرى يتحكم فيه عاملان أساسيان هما:

- " المقاصد، ويرتكز دورها على بلورة المعنى كما هو عند المرسل (...) وهي لبّ العملية التواصلية (...) ولابدّ من ارتباط القصد بالعلامة عند الاستعمال أيّا كان نوعه لينجح المرسل في خطابه"[10]
- السّلطة: قد يمتلكها أحد طرفي الخطاب فيمارسها على الطرف المقابل وإن لم تتوفر له بشكل مسبق فإنّه يسعى إلى خلقها في الخطاب وبالخطاب لذلك فإنها " تلعب دورا رئيسا في انتاج الخطاب وتأويله كما أنّها تمنحه قوّته الإنجازية"[11] وهي محدّد جوهري في ترجيع استراتيجية خطابية دون أخرى. و" من تمام السلطة الاعتماد على المكان المادّي لتفعيلها"[12]

أمّا السلطة الأقرب إلى مجال بحثنا وهو مصادر القوّة التأثيريّة في الخطاب فإنّها " تعتمد على اللّغة والأفعال اللّغوية أكثر من اعتمادها على القوّة الماديّة"[13]

لكن هذه السلطة قد لا تبدو ضرورية في بعض الاستراتيجيات – مثلما سنرى- وتحديدا الاستراتيجية التضامنية التي يستدعيها الخطاب المسرحي التراجيدي، وفي المقابل تعدّ ركيزة من ركائز بعض الاستراتيجيات الأخرى على غرار الاستراتيجية التوجيهية، والاستراتيجية الاقناعية وهما من مميزات الخطاب المسرحي الملحمي – مثلما سنتبين-.

[10] – نفسه ص ص 180-185
[11] – نفسه ص 220
[12] – نفسه ص 222
[13] – نفسه ص 232

وفي خاتمة هذا العنصر نؤكّد أنّ هذين العاملين (المقاصد والسلطة) وما يترتب عنهما من استراتيجيات خطابية، يتفاوت حضورهما، وتختلف درجة تأثيرهما من شكل مسرحي إلى آخر. أي إنّ استراتيجيات الخطاب التي يوظّفها الخطاب التراجيدي ليست هي نفسها بالضرورة تلك التي يستعملها الخطاب الملحمي.وهو ما سنثبته من خلال المدوّنة التي تشتغل بها.

لكن قبل ذلك فلنتوقف وقفة سريعة عند ما يتميز به هذان الشكلان المسرحيان من خلال عناصر الخطاب التراجيدي، وعناصر الخطاب الملحمي. وما طرأ على النّص المسرحي عموما من تحوّلات جذرية بين هذين الشكلين

3. في الفرق بين التراجيدي والملحمي.

تجمع جلّ الدراسات المهتمّة بالنّقد المسرحي، أن عناصر الخطاب المسرحي ومكوّناته متغيرة بتغير المراحل التي مرّت بها الظاهرة المسرحية، لكن هذا لا يمنعنا من الاقرار بأن تأثير التصوّر اليوناني والأرسطي تحديدا قد امتدّ إلى فترات متعاقبة، وطويلة بل إن"جلّ التحولات التي عرفها المسرح العالمي في تطوّره ظلت تدور في فلك النظرية المسرحية التي عبّر عنها أرسطو في كتابه "قن الشعر "[14]

لكنّ أبرز نقلة عرفتها الظاهرة المسرحية كانت مع بريشت (1898 – 1956)، نقلة تحرّر بموجبها الخطاب المسرحي من قيود المسرح الأرسطي، ومن إكراهاته، فقد كان مسرح بريشت " ثورة حقيقية على المسرح الدرامي التقليدي"[15] أي الأرسطي .

فما التراجيدي؟ وما هو الملحمي وما حدود التمايز بينهما.

1.3 التراجيدي.

لا شكّ في أن التراجيدي في المسرح يرتد إلى التصوّر الأرسطي للتراجيديا وعناصرها وشروط تحققها كما نظّر لها أرسطو في كتابه " فن الشعر" إذ يذهب إلى أن " التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد (...) في لغة منمّقة (...) وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السّرد، وبحيث تؤدّي إلى تطهير النّفس عن

[14] – رياض الحجاج، من خصائص الخطاب ووظائفه في الكتابة المسرحية، دار زينب للنشر والتوزيع تونس، ط1 2023 ص 21.

[15] – الغربي خالد، منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحيّة، الحياة الثقافية، تونس العدد 188 ديسمبر 2007 ص 53.

طريق الخوف، والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات"[16]، يتضح من خلال هذا التعريف أن القصد في الخطاب التراجيدي إثارة مشاعر الخوف والشّفقة التي يظهر من خلالها تأثّر المتقبل، وتأثير الخطاب وكل ذلك يعتبر ضربا من التطهير (catharsis).

و لن نتوقف بالتفصيل عند عناصر التراجيديا ولكنّنا سنشير إلى أهمّ هذه العناصر وتحديد تلك التي تظهر من خلالها مصادر القوّة التأثيرية في الخطاب التراجيدي ومنها.

1.1.3 العقدة: إن العقدة هي أساس التأثير التراجيدي، وهي مصدر المتعة الفعلي في المأساة لأنها أهمّ عناصرها، ويتضاعف التأثير بتغير الأحداث الناتجة عن طبيعة التحوّلات والتعرّفات.

2.1.3 التحوّل: هو انقلاب الفعل لضدّه، وقد يؤدّي التحوّل إلى انتقال الشخصيّة من قمّة السعادة والسّرور إلى قمّة التعاسة والشقاء. والتحولات مثلما يرى أرسطو أنواع لكنّ أفضلها وأشدّها تأثيرا في المتلقي بل أكثرها إقناعا تلك التي تتمّ من السعادة والهناء إلى الشقاء، لا بسبب شرّ يسكنهم ويشتدّ بهم بل بسبب إثم عظيم تردّى فيه البطل، وسنبيّن هذا من خلال المدوّنة التي اشتغلنا بها.

ويكون التحوّل وليد التعرّف أو العكس أي هو " انتقال من الجهل إلى المعرفة"[17]

3.1,3 الانفعال. هو مغزى التراجيديا والهدف منها ويقوم على إثارة مشاعر الخوف والشفقة التي يجب أن تؤدّي إلى التطهير " وأمّا المقصود بالخوف فهو خوف المشاهد من شرّ مماثل سيقع له (...) و خوف المتفرّج من أن يحلّ به قدر مماثل."[18]

إنّ استثارة عاطفي الشفقة والخوف لدى المتلقي انطلاقا من الخطاب التراجيدي هي ضرب من المشاركة الوجدانية قصد تطهيره، ويحصل التأثير والتأثّر بهذا الشكل أو الطريقة التي يفسّرها أحد الدارسين بقوله " إنّنا عندما نرى بطل المأساة يسقط نفزع لمصير هذا البطل، ونشفق عليه من الصراع الذي يمزّق نفسه وكيانه، وهذه الشّفة وهذا الفزع نحسّه تجاه شخص لا تربطنا معه سوى صلة الإنسانية، يوسّع آفاقنا العاطفيّة ويخرجنا من دائرة الأنا إلى دائرة أكثر اتساعا بل هي أوسع الدوائر لأنّها دائرة الإنسانيّة"[19].

---

[16] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة مكتبة الانجلو المصرية، د ت ص 95.

[17] – أرسطو، فن الشعر، نفسه ص 51

[18] – شقرون دليلة ،المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمّد علي الحامي، صفاقس،تونس، ط1 2001، ص 11

[19] – رشدي رشاد، مقالات في النقد الأدبي مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962 ص ص 59 – 60

أمّا الخطاب المسرحي ذي التوجه الملحمي فله شأن آخر مع المتلقي وهذا ما يؤكّده المفهوم أولا ثمّ المدوّنة التي التي نشتغل بها ثانيا.

2.3 الملحمي في المسرح:

إنّ أبرز ما يميز هذا الشكل المسرحي هو انّه جعل التغيير بديلا من التطهير، وجعل صدمة المتقبل بدلا من خوفه وشفقته.

وليس هذا مجال الوقوف عند تاريخ هذا الشكل المسرحي، وتفاصيل عنلصره* و إنّما سنشير إلى أهم ما أحدثه، من ثورة حقيقية على المسرح الأرسطي وقد ارتبط هذا الشّكل المسرحي أساسا ببريشت (B.Brecht .1956-1898) الذي أرسى معايير مسرحية جديدة أطاحت بالقواعد الأرسطية،

وللتفريق بين المعايير الكلاسيكية والقواعد الملحمية التي جاء بها و للتفريق بين المعايير الكلاسيكية و القواعد الملحمية نكتفي بهذا الجدول التوضيحي .

*** في الفرق بين الأرسطي و الملحمي**

الشكل الدرامي	الشكل الملحمي
– التركيز على الفعل و تقمّص الدور – المتفرّج منخرط في المشهد – المتفرّج غارق في المشهد . – المتفرّج في الداخل فهو يتعاطف و يتماهى مع الموقف – التركيز على العواطف و الانفعالات	+التركيز على السرد و نقل الدور أو إظهاره – المتفرّج مشاهد و ملاحظ متيقّظ الذهـن و قادر على الحكم و اتّخاذ قرارات و مواقف . – المتفرّج بعيد عن المشهد يقف في الخارج فهو يـدرس و يناقش .

* للتوسع يمكن العودة إلى عبد الغفار مكاوي المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي، 2018

في مقابل اليقظة الذهنية	– المسرح يمثل رؤية إلى العالم و الأشياء
– الإيحاء	– الحجاج
– مسلمات و بديهيات	– الإنسان معطى متغيّر هو موضوع البحث فهو كان محوّل و متحوّل
– الإنسان غير قابل للتغيير	– انشداد إلى السيرورة و التمشّي أكثر من النهاية
– انشداد كبير إلى النهاية و انفراج العقدة	– مشاهد أو لوحات مستقلة (على المتفرّج أن يكتشف الروابط بينها و الأسباب) .
– تعاقب المشاهد و ترابطها	– تقنية التركيب
– نموّ عضوي للأحداث	– مسار متعرّج متكسّر
– تمشّي خطّي تراكمي	– قفزات و تقطّعات
– تطوّر مستمرّ للحكاية	– الكينونة الاجتماعية هي التي تحدّد الوعي
– المشاعر و عالم الوجدان	– العقل
– الوعي المثالي الزائف	

إن اثر بريشت في المسرح كبير جدا فقد " ادخل على النص المسرحي أنظمة خطاب فك بها البنية التقليدية للحوار (...) و أسهم مساهمة فعالة في تطوير مفهوم الحوار بمعانيه الفنية و السياسية و أسبغ عليه أبعادا تواصلية كسر بها منظومة الإيهام مؤكدا القدرة لدى المتفرج على الوعي بكيانه و نقد واقعه الحي"[20].

3.مصادر القوّة التأثيرية في الخطاب المسرحي.

1.3 في المسرح التراجيدي.

إنّ أبرز إشكال يمكن أن يواجهه الباحث في طبيعة الخطاب التراجيدي يتمثل في ضبط الاستراتيجية الخطابية التي أفرزت هذا الخطاب وأفرزت الآليات التي بها يتحقّق التأثير في المتلقي. لأنّ سياقات إنتاج هذا الخطاب متعدّدة وغير ثابتة، إضافة إلى اختلاف مرجعياته، لكننا سنحاول النظر في بعض سمات هذا الخطاب ومصادر القوّة التأثيرية فيه لعلّنا نقف عند الاستراتيجية المسؤولة أكثر من غيرها عن إنتاجه، وذلك بالنظر في بعض النماذج الخطابية التي تنسب إلى المسرح التراجيدي العربي. وفي مقدمتها نص الملك أوديب "توفيق الحكيم".

إنّ قوّة التأثير في هذا الضرب من الخطاب المسرحي تستهدف بالأساس الوصول إلى وجدان المتقبل، ومن آليات التأثير في هذا الخطاب نتوقف عند ثلاث آليات الأولى شكلية، وهي طبيعة البناء الدرامي للنّص المسرحي التراجيدي. والثانية، الاستراتيجية الخطابية التي يعتمدها الكاتب لبناء خطابه.

والثالثة إثارة الخيال، قصد دفع المتقبل إلى الانفعال الوجداني .

و يشترط في البناء الدرامي التراجيدي أن يكون منطقيا، مترابطا، ومتدرجا، فلا يبدأ بداية متعسّفة ولا نهاية مسقطة و" يكمن سرّ الدراما في هذا البناء، وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث" [21] . على أن أهمّ ما في هذا البناء الدرامي هو العقدة أي الذروة، وحلّها.

وبذلك نلخص إلى أن الآليات التي يتكئ عليها الخطاب المسرحي التراجيدي للتأثير في المتلقي و في مقدّمتها البناء الدرامي هي التي يستمد منها قوة التأثير، لأن إحكام البناء، يستحيل في ذاته إلى سلطة

---

[20] – الغربي خالد، المرجع نفسه، ص 54.

[21] – محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الاغريقية سلسلة أدبيات، الشركة المصرية للنشر، ط 1، القاهرة 1994 ص 45.

أدبية تمارس على المتقبل، و تأتي من ترابط الأحداث، وتسلسلها وتدريجها المنطقي وانعدام التناقض فيها. وهكذا يذهب الخطاب التراجيدي إلى قوّة التأثير في المتلقي فيثير انفعالاته، ويحرّك مشاعره وهذا ما نسميه بقوة التأثير الوجداني.

إن متقبل هذا الخطاب يصل إلى حالة من الاندماج الانفعالي يستهلك عواطفه، فيكون بذلك متأثّرا لا مؤثّرا – على خلاف المسرح الملحمي–.

ومن العناصر المساعدة على ذلك في تركيبة التراجيدي، عنصران بارزان هما، التحوّل والتعرّف والمقصود بالتحوّل تغيير الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض كأن ينتقل الإنسان من السعادة إلى الشّقاء، وهي حال الملك أوديب، ولعلّ أفضل أنواع التحوّل، وأشدّها تأثير في المتقبل إذ تتعاظم مشاعر الخوف والشفقة في داخله، تلك التي تكون نتيجة التّعريف أو الانكشاف التدريجي، المرحلي، وهذا هو العنصر المساعد الثّاني من عناصر الخطاب التراجيدي، فأوديب يبدأ بمعرفة الحقيقة من خلال الرسول الذي جاء في الأصل حاملا رسالة لكنّه ما كان يدري أنّ قدومه سيقلب حياة أوديب.

- **الشيخ: خطر لي، آخر الأمر أن أبحث عنك في مسقط رأسك ... فسرت قدما إلى "طيبة" فلمّا دنوت من أسوارها، علمت أنّك اليوم ملكها.**
- **أوديب: ومن قال: إنّ "طيبة" هي مسقط رأسي؟**
- **الشيخ: إنّي أعرف ذلك، لأنّي أنا الذي التقطتك، وأنت طفل وسلمتك إلى " بوليب"[22]**

لقد أعاد الرسول الشيخ إلى أوديب الوعي بالمكبوب، فانبعث السؤال "من أنا" في داخله من جديد. فيمر بعد ذلك إلى المواجهة المباشرة التي تحدث مع الأمّ و هي في الوقت نفسه الزّوجة و الحبيبة

- **جوكستا: "أوديب"... يا ... ليست أدري كيف أناديك...؟**
- **أوديب: ناديني بأي وصف شئت، فأنت جوكستا التي أحبها... ولن يغير شيء ما بقلبي... فلأكن زوجك أو ابنك... فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والودّ..."[23]**

[22] – نفسه ص 120.

[23] – الحكيم توفيق، الملك أوديب، دار مصر للطباعة، د ت ص 137.

واجهت جوكستا أوديب بالحقيقة التي بدا أنّه يريد أن يتجاهلها لذلك نرى من خلال حواره مع أمّه أو حبيبته يصرّ على استمرار العلاقة بينهما، أن يكون ابنا أو زوجا فلن يغير شيئا، فالحقيقة هي ما نحسّ به في ذواتنا، وهنا يبلغ الصراع الدرامي أقصى درجاته، وذلك نتيجة الوعي بالحقيقة أو ما يعرف بمرحلة الكشف التراجيدي التي قلبت الشخصيات الدرامية ونقلتها من السّعادة إلى الشّقاء والمعاناة، ومن حالة الاطمئنان إلى القلق. و هكذا يشرع البناء الدرامي في التقدّم والتدرّج بالأحداث نحو الفاجعة، ويشرع المتقبل في الاستعداد لها عبر تعاظم الإحساس بالخوف، والشّفقة الذي سيقوده بالضرورة إلى التعاطف مع بطل قتل أباه وتزوج أمّه.

- **أدويب: (صائحا) " لايوس..... جوكستا يا للسماء!.... يا للسماء!.... انقشع الضباب من حولي ... فرأيت الحقيقة... ما أبشع وجه الحقيقة يا لها من لعنة!... لم يسبق أن صبّ نظيرها على بشر...."[24]**

تبدأ إذن رحلة البحث عن التعاطف والشفقة، لذلك يتضخم إحساس البطل بالمأساة وبخطورة الفعل وهو ما عبرت عنه أقواله، حوارا.

- **أديب: " ... لقد شعرت بطيف الكارثة.. وانقبض لها صدري (...) ولكني ما تصوّرتها بهذه الفظاعة"[25]**

وعبّرت عنه أحواله، إشارات ركحية " **يجتمع الناس حول الملكة يحملونها برفق، يعاونهم "أوديب" وقد أذهلته الفجيعة"[26]**

بل إنّ الدعوة إلى التعاطف والمشاركة الوجدانية تظهر صريحة ومباشرة في خطاب ترسياس لغلامه.

- " **ترسياس: اذهب بي أيّها الغلام بعيدا عن هذا المكان (....) إنّ الألم يصنع قصّة (...) هي بالنسبة إلى أوديب و جوكستا مأساة (...) عليكما إذن يا صحبي هذا القصر أن تذرفا العبرات"[27]**

---

[24] – نفسه ص 131

[25] – نفسه ص 131

[26] – نفسه ص 132

إن المتقبل إذن من خلال هذا الخطاب التراجيدي، أقوالا، وأحوالا وأفعالا يتهيأ تدريجيا إلى تلك المشاركة الوجدانية التي تتعمّق كلّما أوغل الخطاب في تراجيديته والتي ستكون النهاية الفاجعة ذروته فتنتحر جوكستا ويسمل أوديب عينيه، ويقرّر مغادرة طيبة وحيدا. عندها يصل المتلقي قمّة التأثر وأقصى درجات التعاطف والإشفاق.

على أن قوّة تأثير الخطاب التراجيدي في هذا المتلقي لا تتجاوز حدود حمله على الانفعال الذي لا يتعدّاه إلى الفعل لذلك فإنّ الإستراتيجية الخطابية الأمثل لهذا القصد هي الإستراتيجية التضامنية .

والمقصود بالاستراتيجية التضامنية هي التي يحاول المرسل أن يجسّد بها درجة علاقته بالمرسل إليه ونوعها وأن يعبّر عن مدى احترامه لها ورغبته في المحافظة عليها او تطويرها (...) واجمالا هي محاولة التقرّب من المرسل إليه وتقريبه"[28] ومن شأن الخطاب بهذه الاستراتيجية أن يحمل المتقبل على إظهار الاحترام والتبجيل، وأن يتضامن مع المرسل إليه، وأن يظهر كذلك الإحساس بمعاناته، ومأساته، أليس هذا عين ما عبّرت عنه الجوقة في الملك أوديب للحكيم، وهي تخاطب ملكها.

- " الجوقة: امض في طريقك أيّها الملك العظيم.... واكشف الستار عن مولدك!.. فمهما يكن أصلك ومنبتك، فنحن بك فخورون.."[29]

هكذا يدخل المتقبل في حالة من المشاركة الوجدانية قد تصل حدّ الاندماج والتماهي أو ما يعرف " بالإيهام" الذي يستحوذ على عقل المتفرج ويجعل منه متفرجا سلبيا لأنّ مشاعر الشفقة المرفوقة بمشاعر الخوف تجعله كائنا مخدّرا غير قادر على النقد أو المشاركة الإيجابية الفاعلة.

وعليه تختلط في داخله المشاعر وينتقل إلي حالة من الصراع الداخلي بسبب تعارض مشاعر الشفقة وإظهار الانفعال، مع مشاعر الخوف من تكرار التجربة ، لذلك فإنّه يقف عند حدود المشاركة الوجدانيّة و التضامن مع المرسل إليه على أن يعبر بعد ذلك إلى مرحلة التطهير، ويقصد به تطهير النفس البشرية من خلال إثارة عاطفتي الشفقة والخوف.

---

[27] – نفسه ص 132

[28] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه 175.

[29] – توفيبق الحكيم، الملك أوديب، نفسه ص 124.

كيف تتمّ عملية التطهير، وماهي آلياتها؟ هذا ما لا يمكننا الحسم فيه، لأنّ ارسطو نفسه لم يحلّل مقصده منه، ولم يدعم المفهوم بشرح ولا تفسير، ولم يبيّن كيفية حدوثه في النفس البشرية غير أنّ دارسي كتاب " فنّ الشّعر" سعوا إلى تقريب المصطلح، وتوضيح كيفية اشتغاله. فرأوا أنّ الخطأ التراجيدي الذي يقود الشخصيات إلى الكارثة هو خطأ غير مقصود ويخلّف أثارا كارثية بل مأساوية يصعب تجاوزها، "فأوديب" مثلا يبدو غير مسؤول عن نتائج أفعاله فلم يقتل والده وهو يعلم أنّه من صلبه، ولم يحتلّ مكان أبيه مع أمّه وهو يعلم أنّها أمّه، كلّ هذا يجعل الخطأ التراجيدي الذي يقود إلى الفاجعة " عنصرا من عناصر التطهير"[30]الذي يدفع بالمتلقّي من خلال تأجيج عاطفتي الشفقة و الخوف إلى أن " يتطهّر من آثام الفعل الي ابتليت به الشّخصيات"[31]

ونختم هذا القسم من مبحثنا فنقول إنّ تولّد مشاعر الخوف والشفقة في المتقبل قارئا كان أو متفرّجا ليس سوى دعوة للتخلّص أو التحرّر من بعض العواطف المكبوتة، والتطهّر منها وبذلك يتوازى التطهير مع ما يعرف في علم النّفس بالتنفيس، والتخلّص من العقد النفسيّة، ومنها عقدة أوديب (الرغبة في قتل الأب من أجل الاستحواذ على الأم...)، وهنا تتجلى الآثار النّفسية لهذا الخطاب التراجيدي فيصبح بذلك علاجا للنفس.

على أن آليات التأثير داخل هذا الخطاب التراجيدي لا تقف عند حدود البناء أو الاستراتيجية المعتمدة بل يمكن أن تكون حدّة الصراع احدى آليات التّأثير ووحدة الحدث الدرامي آلية أخرى لكن المجال لا يسمح بالوقوف عندها جميعا. ونكتفي بالإشارة إلى أنّ هذه الآليات هي من الخاصيات الملازمة للمسرح الأرسطي. وهي تعمل مجتمعة على قوّة التأثير في المتلقي فلا يتشتت ذهنه بسبب موضوعات شتى، ولا تحمله إلى أحداث فرعية أو جانبية، إنّها قوّة التركيز التي تتولّد عنها قوّة التأثير في هذا الخطاب التراجيدي.

2.3 في المسرح الملحمي

[30] – محمود كاظم موات، معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والابحاث فلسطين م 2 العدد 9 صفة 124

[31] – نفسه ، ص 123

لقد كان التصوّر السلبي للتراجيديا عند "برشت " محرّكا جوهريا للبحث عن بدائل، وللثورة على مقولات المسرح الدرامي الأرسطي، فقد تجرأ بريشت على نقد نظرية كثيرا ما أحاطت بها هاله قدسية واعتبر أنّ التراجيديا من شأنها أن تشتت قدرة المتقبل (قارئا أو متفرجا) على الفعل، وتورّطه في غمار تجربة مماثلة فيعايش أحداثا لا علاقة لها بواقعه، وتسلبه القدرة على الفعل لأنّه يحسّ بحالة من الارتياح بعد أن أفرغ شحنته العاطفية وهو ما يفضي إلى ضرب من التسليم بما يجري.

والمتلقي " بهذا الشكل [هو] جزء مهم في عملية الإبداع لا في عملية الفهم، ونقصد بعملية الفهم ما يمكن أن يجعل من المتلقي ناقدا، ومغيّرا ومتدخّلا [فاعلا وإيجابيا]* في مسار الأحداث"[32]

وهذا ما يبحث عنه برشت من خلال مسرحه الملحمي الذي يريد أن يجعل المتلقين فيه في حالة يقظة عقلية وليكونوا مستعدّين للجدل والنقاش في القضايا التي تتطلب الحكم والتقييم والسعي إلى تغييرها، ذلك أن المسرح عند بريشت هو أداة للتغيير".[33]

فما هي الآليات المعتمدة في ذلك؟، وما هي الاستراتيجيا الخطابية المحرّكة للخطاب الملحمي؟ التي تمنحه القوّة التأثيرية اللازمة؟ وما منزلة المتلقي في هذا الخطاب ودوره؟

تصرّ جلّ الدراسات المهتمّة بالظاهرة المسرحية على أنّ " بريشت" قد احدث ثورة حقيقية من خلال مسرحه الملحمي في أنظمة التلقي المسرحي وفي آليات الخطاب واستراتيجياته المعتمدة، فهو من خلال مسرحه يراهن على قوّة الخطاب التأثيرية من جهة، وعلى ضرورة أن يكون قريبا من عالم المتلقي من جهة ثانية لأنّه ينشد من خلال مسرحه متقبلا فاعلا، إيجابيا وليس سلبيا، متقبلا يتأثّر ويؤثّر، ليتحرّر بذلك المسرح مع بريشت من آليات المسرح الأرسطي القائمة أساسا على الإيهام والتضليل.

إنّ ما قدّمه بريشت هو عبارة عن نظرية جديدة أو نظام جديد، " يسعى بكلّ قواه إلى فهم [المتقبّل] والسيطرة عليه بالتأثير والتعليم ويتصل بهذا التأثير والتعليم (...) عنصر التأمّل والتعليق فالمسرح الملحمي قد جعل المتفرّج هو البطل، والأنا الملحمية قد أصبحت تفرض نفسها بقوّة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التي يجلس فيها الجمهور، ونعني بالأنا الملحمية المغنّي أو الراوية أو مدير المسرح أو

* الإضافة من عندنا

[32] – التليلي حاتم، المتلقي من التطهير الارسطي إلى التغريب اليريشتي، موقع /sama Word.net

[33] – عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجديد الحداثي، دار علاء الدين للنشر ط 1 2003 ص 27.

الشخصية التي تراقب الأحداث (...) فتتصرّف في الزمان والمكان وتختلق من الشخصيات والأشكال والأحداث ما يعينها على تصوير المثل الذي تريد ان تضربه للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتّأثير فيهم"[34]

فالحكواتي في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس يختلف عن الراوي القديم فهو لا يستجيب لرغبة المستمعين وهو لا يتعاطف أو يبدي موقفا من الحكاية المسرودة : "العم مونس رجل تجاوز الخمسين . حركاته بطيئة . وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه . التعابير في ملامحه ممحوة حتى ليحس المرء أنه بإزاء وجه من شمع أغبر . عيناه جامدتا النظرة ، ورغم اختلاط لونيهما ، فإنهما توحيان بالحياد البارد . على العموم ... أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد ، الذي سيحافظ عليه تقريبا خلال السهرة كلها" [35]

وانطلاقا من هذا التصوّر للمسرح الملحمي تظهر لنا الأهمية التي يوليها الخطاب المسرحي الملحمي للمتقبل بالدّرجة الأولى، ولآليات التأثير، والتوجيه التي يجب أن تكون فاعلة لتخلق منه فردا قادرا على الفعل، مؤثّرا لا يكتفي بالأفعال أو إظهار التأثير فيستحيل تبعا لذلك إلى مراقب ينقد ولا يندمج.

لقد كانت إذن عناية بريشت بالخطاب المسرحي كبيرة وهي نابعة من تصوّره لدور المتقبل قارئا كان أو متفرّجا.

وقد بات من الضروري أن تعمل الاستراتيجية الخطابية المناسبة على تحقيق تلك المقاصد، والأهداف، من خلال العلامات اللّغوية، وغير اللغويّة، وهو ما يجعل من المسرح الملحمي فضاء جماليا للتناظر والتعايش، للانغلاق والانفتاح ولمختلف التناقضات الاجتماعية والأيديولوجية بل والطبقية، ولعلّه لهذا التوجّه حرص مبدعو هذا المسرح في خطابهم الملحمي على اعتماد استراتيجيتين بارزتين هما :

- الاستراتيجية التوجيهية.
- استراتيجية الاقناع

[34] – عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي للنشر، 2018 ص 34.

[35] – سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب د ت ، ص 4

فكيف تعمل هاتان الاستراتجيتان على التأثير في المتقبل؟ وإخراجه من حالة الجمود والاكتفاء بالانفعال الوجداني – كما في المسرح التراجيدي- إلى حالة التفكير العميق والتأمّل العقلي والرغبة في التّغيير؟ وما هي الآليات الخطابية المعتمدة في ذلك؟

لا أحد ينكر الإضافة النوعية التي جاء بها " بريشت " فقد " أدخل على النّص المسرحي أنظمة خطاب فك بها البنية التقليدية للحوار (...) وأسبغ عليه أبعادا تواصلية كسر بها منظومة الإيهام مؤكدا القدرة لدى المتفرّج و القارئ على حدّ سواء على الوعي بكيانه ونقد واقعة الحي"[36]

ويشرع الخطاب المسرحي الملحمي في الكشف عن مقاصده وبناء علاقة تواصلية مخصوصة مع متلقيه، تظهر بوضوح من خلال الاسترتيجية التوجيهية التي يقوم عليها هذا الخطاب وما تتطلبه من آليات تعبّر عنها علامات لغوية، لسانية، وغير لغوية – مثلما سنوضح-.

لكن لم الاسترتيجية التوجيهية تحديدا ؟ فلأنّها تمارس " ضغطا وتدخلا، ولو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه (أي المتلقي) وتوجيهه لفعل مستقبلي معيّن"[37]، وعلى هذا الأساس يكون استعمال الاستراتيجية التوجيهية وليد سلطة ما يمارسها الباث على المتقبل، وهي التي تمنح الخطاب قوّته الإنجازية وليس بالضرورة أن تكون السلطة مادية سياسة أو اجتماعية أو دينية، بل يمكن أن تكون أدبية كسلطة الوالد على ولده أو الصديق على صديقه أو المعلم على التلميذ، وقد لا تكون السلطة كافية لتحقيق القوّة التأثيرية في هذا الخطاب بل لا بدّ لهذه الاستراتيجية التوجيهية أن تقترن بوضوح القصد. وأن تكون الأفعال اللّغوية صريحة و مباشرة ، و لعلّه لهذا السّبب فإنّ الاستراتيجية التّلميحية غير مناسبة لهذا النّوع من الخطابات.

أمّا الآليات التي تعمد إليها الاستراتيجية التّوجيهية للتأثير في المتلقّي و حمله على الفعل الإيجابي فهي صنفان:

1.العلامات اللغوية: ومنها بالخصوص أساليب الإنشاء الطلبي أي أفعال القول كالأمر والنهي والاستفهام والنداء ، كما في هذا المقطع من مسرحية "طقوس الإشارات و التّحولات" لسعد الله ونّوس:

عبدو : (...) **(إلى وردة) هيا أيتها المرأة و تعالي معي.**

[36] – الغربي خالد، منزلة الحوار في الظاهرة المسرحية نفسه ص 54.

[37] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه 222

وردة : من أنت ؟ و لماذا أجيء معك.

عبدو : ابلعي لسانك، و تعالي معي.

وردة : و لماذا أبلع لساني. (...)

عبدو : امشي معي، و إلا حّطمت وجهك.

وردة (...) أريد أن امشي على ضوء (...)

عبدو : (و هو يجرها بقسوة) لست فاضيا لطق الحنك.

(...) عبدو : إفعلي ما تقوله لك (...) البسيها و خلصينا (...) يا الله ... امشي[38] .

يتضح لنا من خلال هذا الحوار أننا إزاء أعمال قولية توجيهية قامت على أفعال الأمر بالدرجة الأول (**هيا / ابلعي / تعالي / امشي / افعلي / البسي/ خلصينا/ امشي)** و هي مصدر القوة الانجازية في الحوار و قد اخترق المتكلم **عبدو** مبدأ التأدّب، الذي لا يشترط توفّره مع الاستراتيجية التّوجيهية .

1.العلامات غير اللغوية: ونقصد بها التقنيات المسرحية الجديدة التي جاء بها المسرح الملحمي وقد مثلت بدائل للكثير من تقنيات المسرح الأرسطي، ولعلّ أهمّها

- تقنية التغريب : أي " جعل المألوف غريبا، من أجل خلق حالة من الانفصال effet de distanciation بين المشاهد و المسرح لمنع توحّد المشاهد بالممثل و لتمكين المشاهد من أن يعمل عقله و ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية"[39].

[38] – ونوس سعد الله، المصدر نفسه، ص. ص 46 و 47.

و من آليات التّغريب في المسرح الملحمي و التي تتجلّى عبر العلامات اللّغوية و غير اللّغوية نذكر:

- ❖ فعل التقطيع من ذلك مثلا في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونّوس يتدخّل زبون من زبائن المقهى ليزجر أبا محمّد و يأمره أن يبتعد من أمامه و كأنّ هذه اللوحة التّي ترد في سطر واحد ومضة تغريبية قاطعة لفعل التخييل
- ❖ استعمال السرد
- ❖ استعمال عناوين و لافتات و صور ساعة العرض.
- ❖ التركيز على الغاية التعليمية، و هذه الغاية تجعل المسرح الملحمي مؤثرا و قادرا على تغيير الواقع و الخروج من دائرة المحاكاة التي يكرسها المسرح الأرسطي، " *فالملحمي ينفي المحاكاة، و يمنع الإيهام (illusion)* "[40].

وأمّا الاستراتيجية الثانية، التي ترتبط أو تتأسس على الهدف من الخطاب الملحمي، وهو حمل المتقبل على الاقتناع وقبول فكرة التغيير، وضرورة الفعل الإيجابي فهي استرتيجية الإقناع، ولا تعتمد هذه

[39] -عزّام محمّد ، نفسه ، ص 127.

[40]- COUPRIE Alain, , Le Théâtre, texte, dramaturgie histoire, éd. Nathan, Paris 1995.p56

الاستراتيجية على أي سلطة خارجية، لكنها يمكن أن تبدع سلطتها من خلال الخطاب نفسه، فهي لا تفرض شيئا على المتقبل بالقوّة بل بالإقناع الحاضر عبر توظيف الحجاج.

هذه الاستراتيجية الاقناعية تعمل على كلّ ما يتعلق بالحجاج أو ما يعرف بالإقناع الحجاجي لذلك فإنّ " تأثيرها التداولي في المرسل إليه [المتقبّل] أقوى ونتائجها أثبت وديمومتها أقوى"[41]

ولا يحتاج الباث في هذه الاستراتيجية إلى سلطة من خارج الخطاب لأن السلطة الفعلية تتركز في الخطاب ذاته، وهي سلطة الإقناع التي هي في العادة سلطة مقبولة لا يرفضها المرسل إليه وهذا من شأنه أن يضاعف درجة التأثير فيه.

وتعتمد هذه الاستراتيجية الاقناعية على آليات لغوية كأساليب الحجاج.

وأخرى غير لغوية تصاحب عمليّة التلفّظ، من قبل الحركة، والإيماءة التي يمكن أن تتزامن أو تترافق مع الكلمة في مشهد واحد فيقوى التأثير ويتضاعف، كما في هذا المشهد الذي يسعى من خلاله ونوس لإقناع المتقبل بموقف من الرموز العثمانية باعتبارها علامة على التخلّف، ويدعو في المقابل إلى تبني رموز بديلة (الغربية) باعتباراها علامة على التمدن والتحضر والرقي، فيدور هذا المشهد في "الأيام المخمورة".

وتظهر بلاغة التوافق بين الكلمة و الحركة من خلال كيفيّة تعامل الشخصيات مع الأشياء لاسيما في فصلي "التمدّن والرقي" و" المفاخرة بين الطربوش والقبعة"

"– سلمى: حان الوقت كي نخلع لباس الأزمان المظلمة ونرتدي لباس الأيام المضيئة (...).

+ سلمى: (تتناول السترة وترميها في الزاوية) ورمينا سترة العصملي.

+ سرحان: غير مأسوف على الزمن المولّي.

(ينزع عدنان وسرحان المتيان عن أبيهما)

+ سلمى: (تتناول المتيان وترميه) وهذا متيان التأخّر والتخلّف.

(...)(ينزع عدنان وسرحان القنباز)

+ سلمى: (تتناول القنباز وترميه) ورمينا قنباز البشاعة والسلبية.

[41] – عبد الهادي بن ظافر، نفسه ص 445.

(...) سرحان: لبس القميص البنطلون

+ عدنان: وعقدنا ربطة العنق

+ سلمى: تصوّري يا أمّاه... سنرى أبي كالرجال العصريين."[42]

لقد حدّد ملفوظ سلمى منذ بداية المشهد رمزيّة الحركة ورمزيّة الأشياء، فحركة الخلع هي انتزاع للأزمان المظلمة وحركة الارتداء هي إقبال على الأيام المضيئة .

إنّنا في هذه المحاورة إزاء صراع بين رمزين رمز الهويّة العربية ويمثلها الطربوش، ورمز التمدّن والرقي والتحضّر وتمثلها القبعة، وقد ولّد الكاتب ضربا من الصراع بين الرمزين للتلميح إلى فكرة الاستيلاب الحضاري، وهو هنا يتحدّث عن شواغل أمّة لا شواغل فرد لذلك تولّت فرقة الاراجوز إثارة القضيّة.. لأنها بذلك تعمّق الأبعاد الرمزيّة للأشياء، وتخرج بها من " المستوى العائلي إلى المستوى الاجتماعي أومن مستوى الفرد إلى مستوى الأمّة"[43] و هو ما يعبر عنه المشهد الموالي:

"– الصبية: ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعا، وفي الصيف يجب التفكير تحت ضباب الحر واللهب.

+ الأراجوز: ما القبعة على رأس الشرقي إلا فكرة هزمت فكرة ورذيلة قالت للفضيلة أنا جئت فاذهبي.

(...)– الصبية: القبعة حريّة وصحّة عقلية

+ الاراجوز: هي تشبّه بالكفار، ومن تشبّه بكافر فهوكافر. القبعة كفر وفجور.

+ الصبية: والطربوش مسخرة وجمود.

---

[42]– ونوس، **الأيام المخمورة**، نفسه ص ص 16-18

[43]– ياسين بوعلي، **سعدالله ونوس في آخر مسرحياته الأيام المخمورة**, الجديد في عالم الكتب والمكتبات العدد 16 سنة 1997 ص 32

(...) **الأراجوز: الطربوش ...هوالأصل.**

+ الصبية: والقبعة هي العقل"[44]

هنا يتضح لنا أن استراتيجية الاقناع بالحجاج " هي الاستراتيجية الاصلح (...) في الصراعات والمناقشات [لأنّها] (...) توظّف العلامات السينمائية"[45] التي تستحيل بدورها إلى وسائل إقناع غير لغوية. فيكون بذلك الحجاج من أهمّ الشروط التي بها تتحقق استراتيجية الاقناع .

4. خاتمة:

نخلص في نهاية هذا المبحث إلى جملة من النتائج مفادها أنّ الخطاب المسرحي يشكّل بلاغته و قدرته عاى التّأثير في متلقّيه من خصوصية النصّ المسرحي نفسه أي إنّه نص يمكن أن ينفتح على فاعليات لا متناهية و وظائف لا حصر لها لأنه نص مزدوج الانتماء، فهو مثلما تذهب إلى ذلك **آن أوبرسفيلد**

نصّ " مليء بالثغرات وغير مكتمل" « un texte incomplet »

و هو أيضا "نص مثقوب دائما"[46] « un texte troué »

وعليه فان هده الثغرات أو الثقوبات لا بد من ملئها زمن القراءة أو العرض و هذا ما يجعل هذا الخطاب متجدّدا باستمرار بتجدّد القراءة أو المقاربة و منفتحا دائما لأنّه يتجاوز كاتبه إلى قارئه و هو جوهر ما بحثنا فيه من خلال هذه المداخلة .

---

[44]- ونوس، **الأيام المخمورة**، نفسه ص ص21.22

[45] - نفسه ص 459

[46]. Ubersfeld Anne Lire le théâtre , ed sociale1977,

و قد انتهينا كذلك إلى ، أنّ البحث في استراتيجيات الخطاب يصل بنا إلى أن الخطاب المنجز، تراجيديا كان أو ملحميا هو خطاب مخطط له بشكل مسبق لذلك فإن الباث يختار الاستراتيجية المناسبة والتي يستطيع من خلالها تحقيق أهدافه ومقاصده على أحسن وجه، فيكون بذلك التواصل مع المتقبل عبر استراتيجية بعينها، وكل هذا يقتضي منه تملك آليات لغوية، وغير لغوية ليكون مؤثّرا، وقادرا على التأثير الإيجابي في غيره، وهو ما يعرف بالقصديّة من الخطاب التي تشترط آداء لغويا فعّالا يعرف بالكفاءة التداولية وهكذا يكون كلّ فعل كلامي مجعولا بقصد التأثير، أي "إنّنا نتكلم عامّة بقصد التأثير" وتصبح العبارة " تكلّم لتؤثّر" بدل " تكلّم لأراك" .

5. قائمة المصادر و المراجع:

1.5المصادر :

+ سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جاير ، دار الآداب د ت .

+ سعد الله ونّوس، طقوس الإشارات و التحولات، دار الآداب ،ط.2 بيروت 1998.

+ الحكيم توفيق، الملك أوديب، دار مصر للطباعة، د ت.

2.5.المراجع العربية

المؤلفات:

+ أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة مكتبة الانجلو المصرية، د ت

+رشدي رشاد، مقالات في النقد الأدبي مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962

+ رياض الحجاج، من خصائص الخطاب ووظائفه في الكتابة المسرحية، دار زينب للنشر والتوزيع تونس، ط1 2023.

+- شقرون دليلة ،المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمّد علي الحامي، صفاقس،تونس، ط1 2001.

+- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية، تداولية دار الكتاب الجديد المعتمدة، ، لبنان، ط1 2004

+ عبد الغفار مكاوي المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي، 2018.

+ محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الاغريقية سلسلة أدبيات، الشركة المصرية للنشر، ط 1، القاهرة 1994

+ محمد الخبو ، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة دار صامد للنشر والتوزيع ط1 تونس 2003

+ محمد عزام ، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجديد الحداثي، دار علاء الدين للنشر ط 1 2003.

+ ياسين بوعلي، **سعدالله ونوس في آخر مسرحياته الأيام المخمورة**, الجديد في عالم الكتب والمكتبات العدد 16 سنة 1997.

2.المراجع الأجنبية.

+Anne Ubersfeld . Lire le théâtre , ed sociale , 1977

COUPRIE Alain, , Le Théâtre, texte, dramaturgie histoire, éd. - +Nathan, Paris 1995

+ Patrice Pavis. Déc du théâtre ed social, paris 1980

المقالات:

+- باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية العدد 25 2002.

+- الغربي خالد، منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحيّة، الحياة الثقافية، تونس العدد 188 ديسمبر 2007

+ محمود كاظم موات، معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والابحاث فلسطين م 2 العدد 9

+ ماري إلياس، أزمة المسرح مجلة البحرين الثقافية، العدد 25 2002

مواقع الانترنيت:

+حسن الانصاري ، الكتابة في درجة المسرحة موقع www.MASRAH EOUN.com

+ حاتم التليلي ، المتلقي من التطهير الارسطي إلى التغريب اليريشتي، موقع sama Word.net/