الفاعلية الأدائية للمفردة الشعبية في العرض المسرحي العراقي

عامر حامد محمد

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Amer.hamid21@gmail.com

الخلاصة

يشكل العرض المسرحي بكل إمكاناته الواسعة التي تميزه عن باقي العروض المسرحية اساسا مهما لاحتضان كل المكون الحياتي وعلى امتداداته، وليس التداخل بين الفصيح والشعبي الا مثال مهم لفاعلية وحراك النص المسرحي في توظيف كل ماله علاقة بتطوير العملية المسرحية على مستوى النص والعرض المسرحي الذي يعد منطلقا فاعلا للفعالية المسرحية العملية .

ولذلك فأن مضامين متن البحث وفصوله جاءت تشيد بهذه الخلطات الجمالية والتعبيرية التي من شأنها ان تؤثر بفاعلية التلقي من باب، ومن باب اخر فانها اشادة بالمنتج المحلي الذي يمتلك اسس التطوير والتهجين اللغوي وعلى اشكال اللغة كافة ووفق مفاهيم الدراسات اللغوية المعاصرة، فجاء البحث على اربعة فصول، جاء في الفصل الأول (مشكلة البحث التي احتوت في نهايتها على التساؤل التالي : ما هي الضرورة التي تشكل حضور المفردة الشعبية في النص والعرض والمسرحي الفصيح تدعو الكاتب الى إدخال مفردة او مفردات شفاهية شعبية في نصه الفصيح؟ ثم اهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وتعريف المصطلحات).

اما في الفصل الثاني الذي احتوى الاطار النظري :

الاول : المفردة اللغوية/ المفهوم والمصطلح .

الثاني : الاشتغال والضرورة للمفردة الشعبية في العرض المسرحي الفصيح .

ثم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

وجاء في الفصل الثالث (اجراءات البحث) مجتمع البحث وتضمن (٦ نصوص) وعينتي البحث وهي عرض مسرحية (الارملة السوداء) وعرض مسرحية (استنساخ) .

وفي الفصل الرابع حيث احتوى على النتائج ومنها :

١-المفردة الشعبية مفردة ملفوظة/ مسموعة جاءت بفعل الضرورة لتدخل أجواء النص والعرض المسرحي.

٢-اعتماد الكاتب المسرحي في إدخال مفردات شفاهية في نصه الفصيح يسعى لتوظيف الهم الشعبي/ الاجتماعي .

٣-تحريك عواطف ومشاعر المتلقي هو هدف الكاتب والمخرج المسرحي من خلال ادخال المفردة الشعبية في العرض المسرحي الفصيح.

وكذلك الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن ثم مصادر البحث .

الكلمات المفتاحية : الشعبية، اللغة، الفاعلية، الضرورة، الاشتغال، العرض.

Abstract

Theatrical presentation with all its wide potential that distinguishes it from the rest of the theatrical performances is an important basis for embracing all the components of life and its extensions, and not the overlap between the popular and the popular, but an important example of the effectiveness and mobility of theatrical text in the use of all its money in relation to the development of theatrical process at the level of text and theatrical presentation which is an effective platform For practical theater effectiveness.

Therefore, the contents of the research board and its chapters were praised by these aesthetic and expressive mixtures that would affect the effectiveness of receiving a door. In other words, it is a tribute to the local product which has the basis of development and linguistic hybridization and in all forms of language and according to the concepts of contemporary linguistic studies. , In the first chapter (the problem of research, which contained at the end of the question the following: What is the necessity that constitute the presence of the popular element in the text and presentation and theatrical calls for the writer to enter a popular vocabulary or vocabulary in its text? In terminology.(In the second chapter, which contained the theoretical framework:

First: language / concept and term.

Second: the work and necessity of the individual uniqueness in the play.

Then the resulting theoretical framework of indicators.

In the third chapter (research procedures) the research community included (6 texts) and the eyes of the research is a play (black widow) and a play (clone.(

In the fourth chapter where it contained the results, including:

1-popular popular single spoken / audible came as a necessity to enter the atmosphere of the text and theatrical presentation.

2-The adoption of the playwright in the introduction of vocabulary in the text of the text seeks to employ the popular concern / social.

3-moving feelings and feelings of the recipient is the goal of the writer and theatrical director through the introduction of the popular element in the play theater.

As well as conclusions, recommendations, proposals and then sources of research.

Keywords: popularity, language, effectiveness, necessity, work, presentation.

ـ مشكلة البحث

مما لاشك فيه ان النص والعرض المسرحي يتأسس وفق مجموعة من المفردات المكونة له والتي يمتلئ بها فضاءه التكويني ابتدءا من ترسيمات أرسطو في فن الشعر ومن أهمها (الشخصية والفكرة والحبكة والصراع واللغة) الى الكثير من المفردات التي تفاوت العمل بها عبر تجديدات لكتاب ربما يكونوا قد وقفوا بالضد من الطرح الأرسطي، رغم أنهم كانوا يدورون في فلكه، واللغة التي بقيت أهم تلك المكونات النصية بكونها أداة تخاطب بين الكاتب والقارئ بالنسبة للنص المكتوب، هي المشكلة الاساس هنا لانها لم تبق تلك اللغة التي عهدناها، اي كلاما مكتوبا ومقروءأ بل تعدت الى ان تتعدد مدياتها التعبيرية الى ان تشكل الكثير من طرق التعبير لغة اخرى، بفعل تطور علم اللسانيات على يد العالمين، السويسري (فرديناند دي سوسير) في السيمولوجيا والأمريكي (جارلس بيرس) في السيموطيقيا،والى ماتلاها من طروحات لمفكرين آخرين فخرجت اللغة من طورها الساكن إلى تعدد معنائي تعبيري يكمن في اللغة الاشارية والصورية وذلك بسبب ازدهار البنيوية واشتغالاتها على دراسة اللغات بكل اشكالها ابتداءأ من مكوناتها المتعلقة بمفرداتها، وهنا تجدر الاشارة الى ان المفردة الشفاهية هي ما يدخل ضمن هذا الاطار اللغوي المتنوع في الاشارة والصورة معاً ولا يقتصر على المنطوق والمكتوب كعلامة دالة على نوع معين ومحدد من اللغة التي تنقسم الى لغة رسمية

العظمى وأخرى (دارجة) شعبية، بل يذهب الى ابعد من ذلك في تحديد فاعلية العلامات الاخرى الكامنة في فضاء النص كالشخصية ومحيطها العلاماتي في الديكور والزي والموسيقى والاضاءة فضلا عن فاعلية الفكر الشفاهي/الشعبي المتداخل والذي يعمل بنفس القوة في الحالتين في المفردة الفصيحة والمفردة المفردة الشفاهية، فالفكر الشفاهي هو مفهوم متداول في يومياتنا يستخلص منه الكاتب التجربة الاجتماعية ويحيلها إلى فضاء أخر هو النص المسرحي، لذلك فأن ثمة مشكلة تكمن في ان يعول الكاتب في تطعيم نصه على مفردات متعالية شعبية يومية ومقرورة رغم قدرته بتشكيلها وفق مقتضيات اللغة الفصيحة .

ولذا يجد الباحث ان مشكلة البحث تكمن في التساؤل التالي :

ما هي الضرورة التي تشكل حضور المفردة الشعبية في النص والعرض والمسرحي الفصيح

ـــ اهمية البحث والحاجة اليه :

١- يسلط الضوء على الضرورات القصوى التي يمكن ان تتحقق في عدم قدرة الكلمة الفصيحة على القول التعبيري الذي يتوائم والروح الشعبية .

٢- توكيد الجوانب الفنية والجمالية التي تنتج عن التداخل ما بين اللغة الفصحى والملفوض الشعبي .

٣- ان يكون دافعاً بالنسبة للباحثين في الإفادة من هذا الموضوع في فتح آفاق دراسية أخرى تتعلق بالتغايرات اللغوية في النصوص المسرحية .

ـــ هدف البحث :يهدف البحث الحالي إلى تعرف :-(الفاعلية الادائية للمفردة الشعبية في العرض المسرحي العراقي).

ـــ حدود البحث :

الزمانية : ٢٠١٧

المكانية : العراق / جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة

حدود الموضوع : (العروض المسرحية المشاركة في المهرجان التاسع عشر التي أدخلت فيها مفردات شعبية من الملفوظ اليومي لتدعيم العروض المسرحية)

ـــ تعريف المصطلحات :-

الفاعلية اصطلاحاً

الفاعلية: هو ما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين.[١]

الفاعلية: هي الوصول الى الاهداف والنتائج المتوقعة. [٢]

التعريف الاجرائي:

الفاعلية: هي قدرة المفردة الشفاهية الشعبية على تحريك افاق ورؤى الكاتب المسرحي وتقريب افكار النص من القارئ.

الاداء اصطلاحاً:

الاداء: هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن والكفاية[٣].

الاداء يعرفه (مارفن كارلسون) ان الاداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل، ويقول عن الاداء الاجتماعي بأن كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعيا ما. [٤]

التعريف الاجرائي للادائية:

الادائية: هي حراك المفردة الشعبية وطاقاتها المبثوثة بين المفردات الفصيحة وقدرتها على الانسجام داخل جسد النص المسرحي.

(الشعبية) اصطلاحا [٥]

١-اللفظة ويطلقها رولان بارت، على كل دال، دون تفويضية،وكذا على وحدات القراءة، بأبعادها المتغيرة . [٦]

٢-هي اغلب طبقات المجتمع لاسيما الدنيا منها ليعبر عن واقعها بكل اشكاله. [٧]

التعريف الإجرائي للشفاهية:هو: توظيف المتداول اليومي من المفردات الشعبية ذات المحمولات الدلالية التي من شأنها دعم فكرة الكاتب وجعلها اكثر مقبولية من قبل المتلقي وأعمق تعبيرا عن يومياته.

الفصل الثاني

المبحث الاول: المفردة اللغوية (المفهوم والمصطلح)

كما هو معروف لدى الباحثين ان للمفردة اللغوية الاثر الاكبر في عملية الاتصال البشري اذ يشترك هذا الجنس فطريا في استعمال عدة آليات سواء كانت منطقية او غير منطقية في انشاء هذا الكلام وتأويله، منطلقا من تجارب الافراد وتفاعلاتهم مع محيطهم الخارجي ولولا امتلاك الجنس البشري لهذه الآليات ما كان ليجعل بينهم تفاعل. وما كان ليتم بينهم تواصل لساني. ويتأتى ذلك من خلال اختيار الفرد ما يناسب خطابه وتأثيره على مخاطبيه من خلال اتباع تلك الآليات الهدف من خلالها هي استمالة او اقناعا او امتاعا. فالجميع يشترك بتلك الآليات من خلال الاستعمال بهدف تسريع عملية تعديل موقف او تغير سلوك، او الرفع الى عمل، او تغير نظرة اتجاه موضوع، او حدث، او شخص، او فكره[٨].

ان الاستعمال المتداول للغة هو استعمال حواري من حيث المبدأ، اذ من خلاله تتشكل البنى التواملية الفاعلة التي تعمل على جمع افراد المجتمع الواحد تحت مظلة من المنوعات والارتباطات الاخرى، ويتأتى ذلك من خلال السياق الذي يعطي الاطار الذي تشتغل فيه العلامات ويساعد في تحديد الوحدات الحوارية الكبرى[٩].

فاللغة الطبيعية تستعمل لاغراض التواصل حسب السياق وقرائن الاحوال، بما تحتويه من معنى متداول بين افراد المجتمع الواحد بمعنى ان المفردات المتداولة بينهما هي متفق عليها مسبقا من خلال توظيفها بعلامات دالة على مضمونها اللغوي او العلاماتي وهذا ما حدا بالدراسات السيميائية الى اعادت الانتباه الى بعد التلقي واستتراجياته في انتاج (المعنى) وتجديد نشاط الخطاب وعمله دون ان تهمل اللغة من ناحية او تغير فيها من ناحية اخرى. [١٠]

فالمفردة اللغوية تؤدي مهمتها بسبب كونها رمزا. والرمز نوع مخصوص من العلامة، بمعنى هو انلوع الذي يستعمل لاغراض التفكير والتواصل، اما العلامة فهي مثيرا ومجموعة مثيرات تحدث بوصفها جزءا من مجموعة معينة اكبر يكون المستثار في حالة رد فعل بطريقة او بأخرى[١١].

اذا فالمفردة تعمل على ترابط العلاقات الاجتماعية بين فئات المجتمع لذا عدت وسيلة للارتباط واداة نقل للافكار او التعبير عنها سواء اكانت بالكلمات او الاشارات او الرموز او الصور او الاشكال[١٢].

ويرى الباحث ان الدراسات اللغوية الحديثة والمعاصرة اخذت تتجه حسب التعبيرات اللغوية غير اللسانية الى جانب اللسانية نفسها لتشكل مفردات متنوعة كانت حافزا لتأسيس نظرية بنيوية عنيت بالاحداث والظواهر والاشياء لتتسع دائرتها الوظيفية الثقافية الى أتجاه ما تنتجه من معنى.

فالاشياء التي لها معنى انما هي بطبيعتها ظواهر اجتماعية وافضل اسلوب لفهمها هو اسلوب البنى المشتركة سواء اسميت اعرافا او شفرات ام قواعد لغوية تستند الى فكرة (دي سوسير) في اللغة[١٣].

"ان الفكرة القائلة ان اللسانيات يمكن ان تكون مفيدة في دراسة المظاهر الثقافية تعد على مفهومين اساسين: الاول ليست الظواهر الاجماعية والثقافية اشياء مادية او احداثا حسب بل أشياء واحداث ذات معنى[١٤]" هنا جاءت اهمية العلامات ونظر اعضاء حركة براغ اللغوية لاسيما (باكوسيون) و (تروبتسكوي) ما أسماه (ليفي شتراوس) الثورة اللغوية اذ مهدوا الطريق لمن تبعهم من البنيوين لخلق نموذج في المناهج اللغوية ومقتفين اثر (دي سوسير) والذي ركزوا فيه على النظام الذي يحتم الاصوات في الكلام. وقد ميز (تروبتسكوي) بين دراسة الاصوات العقلية (علم الاصوات) وبحث مظاهر الاصوات التي تؤدي وظيفتها في اي لغة من اللغات (الفوتولوجيا) وهذه الاخيرة لابد لها من ان يبحث في الفروق الصوفية التي لها ارتباط ببعض في لغة من اللغات مع اختلاف المعنى وكذلك اتباطها ببعضها لتشكل الكلمات والعبارات[١٥].

ما (يلسليف) ومدرسة كوبنها كنت فقد اكدوا وبقوة على الطبيعة الشكلية للانظمة اللغوية اذا اكدوا على مبدأ ان وصف اللغة لا يحتاج الى الاشارة للمادة الصوتية او الكتابة التي يمكن فهم عناصرها.

ان الميزة الاساسية التي اعتمدت عليها اللسانيات الحديثة هي مبدأ الفصل بين اللغة والكلام الذي مهد اليها (دي سوسير). فاللغة نظام وعبرت مجموعة من القوانين والقواعد الشخصية المتداخلة، بينما يتألف الكلام من المظاهر الفعلية لذلك النظام والكتابة[١٦].

وهنا تجدر الاشارة الى ان سوسي قد ((ميز بين لغة مجموعة الجماعة المتكلمة التي توجد في الوعي الكلامي لكل فرد، وظاهرة الكلام الفردي الذي يعكس نموذج اللغة الذي يمتلكه كل فرد مستمع ينتمي الى مجتمع لغوي متجانس"[١٧].

وهذا التفريق والتمييز يقضي الى ان الكلام (ينشأ عن الاستخدام الفعلي للغة، اي ناتج النشاط الذي يقوم به مستخدم اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية كامنة في اذهان افراد المجتمع) [١٨].

ان الفرق بين اللغة والكلام تستند الى عاملين الاول، هو الفرق بين القاعدة والسلوك والفرق الثاني هو بين الوظيفي واللاوظيفي.

فالفرق بين القاعدة والسلوك تعد امراً مهما في اي دراسة تهتم بأنتاج المعنى او توصيلة اذ ان الاحداث المادية يشكل من خلالها المرء احياناً ترجمة مباشرة للسلوك. لكن في حالة الظاهرة الثقافية او الاجتماعية لا تجد القاعدة دوما الا بعيدة عن السلوك الفعلي. وهذه الفجوة هي عبارة عن فضاء من معنى مهم.

ويرى الباحث ان كل منا بأستطاعته ان ينتج عدة مفردات نحوية ذات قواعد لغوية ركيزة الا انها وفق مدلولها الانجازي لا تعني شيئا غير ثرثرة على ورق ولكن حالما تصاغ وفق سياق مدروس وقاعدة صرفية ونحوية ودلالية ينعكس من خلالها المعنى المراد ايصاله الى المتلقي وهذا الامر ما يسعى اليه المبدع في حالة كتابة النص المسرحي او الفص بمعنى ان يضع نصب عينه بعملية الانسجام اللغوي والدلالي نحو تسعى بعض الكتاب الى تطعيز النص بمفردات شعبية كأن يخلق من خلالها التواصل والانسجام لتعزيز دلالة المعنى. وهنا تكمن القاعدة والسلوك اذ يقول (تشومكي) ان الكفاءة والاداء متعلقان باللغة والكلام اي ان وصف اللغة او الكفاءة هو الرمز الظاهر بنظام الاسس والقواعد للمعرفة الخفية التي يملكها اولئك اللذين يعملون بنجاح ضمن نظام[١٩]

بمعنى ان الكفاءة التي يعمل على تقصيها اللساني ليست السلوك نفسه بل هي المعرفة التي تتحكم بذلك السلوك.

اما المعيار الثاني الاساسي الذي يتضمنه الفرق بين اللغة والكلام هو التعارض القائم بين الوظيفي واللاوظيفي لاجل اعادة بناء النظام الضمني اذ لا يهتم المرء بخصائص دوافع الفرد او اعماله بقدر ما يهتم بالاختلافات الشاحضة بينهما الشي يوظفها النظام ويرى (ليفر شتراوس) ان واحدا من اهم دروس الثورة الفوتولوجية تمثل في رفضها معالجة العبارات بوصفها كيانات مستقلة وتركيزها في علاقات قائمة بين العبارات"[٢٠].

ان ما سعى اليه (دي سوسير) من خلال ثنائية الدال المدلول، هو التحيز بين اللغة والكلام وهذا التميز يؤدي الى التفريق بين المعنى والقصد ان الكون بكل ما يحتويه من علامات ورموز هو نظام ذو دلالة وهذا ما جعل السيميائية تدرس بينه الاشارات سواء كانت لفظية او دلالية وعلاقتها في هذا الكون وكذلك توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية[٢١].

ان النص هو مجموعة من المفردات اللغوية وهذه المفردات هي عبارة عن شفرة مختصرة بين المتلقي (القارئ او المشاهد) والمبدع (الكاتب) او المخرج الذي يحيل المدونة الورقية الى صور مشهدية حركية على خشبة المسرح ، فالسيميائية تسعى الى توحد العلامات التي طريقتها تربط مكونات النص حتى يستطيع الناس التفاهم فيما بينهم عن طريقتها.

فالمدونة الفكرية سواء كانت ورقية او صوتية او مرئية (مشاهدية) هي عبارة عن شكل من اشكال انتاج النص، والقارئ المتلقي هو ناقد يعمل على اعادة بناء المعنى سواء كان ذهنيا (النص، المتمثل) باعتباره مجموعة من الآليات الادراكية للعلامات اللغوية، يرى السيميائيون ان مفهوم القراءة ستعمل للدلالة على طريقة اجرائية في التحليل والتي تستعمل لغرض اعادة بناء المعنى (والتي تشكل من خلال الدال، والقصد من مفهوم القراءة هو البناء التركيبي والدلالي في الوقت نفسه للموضوع الذي هو النص- بمعنى العلامة[٢٢].

ويرى (دي سوسير) ان العلامة اللغوية كيان ثنائي يتكون من وجهين يتشابهان وجهه العملة النقدية، ولا يمكن فصلهما عن البعض الاخر، او اهمال (الدال) اي الصورة الصورية الحسية اي التي لها علاقة بالحواس التي تفعل فعلها بالدماغ (اي دماغ المتلقي) وتحدث سلسلة حوادث تلتقطها الاذن وتستدعي الى الذهن صورة او فكرة او مفهوم، والوجه الثاني، هو (المدلول) وهو الشيء المجسد[٢٣].

اما نظرية (بيرس) فأنها تجاوزت نظام اللغة الى انظمة غير لغوية وخرجت من نظام الثنائية الى نظام ثلاثي والذي احتوى الانواع التالية:

١-العلامة الايقونية او الصورية، وهي العلامة التي تكون فيها العلامة بين الدالي والمدلول، او المشار اليه علامة تشابه في المقام الاول مثل (الصورة الفوتوغرافية) فالشجرة مثلا خارج سياق النص في الواقع هي (شجرة) وداخله ايضا تحمل نفس المعنى.

٢-العلامة المؤشرية او الاشارة: وتكون العلاقة بين المصورة والموضوع او (الدال والمدلول) علاقة سببية منطقته (نار- دخان) بمعنى انها تشير الى وقوع الشيء فعلا وما ينتج من خلال وقوعه بمعنى ان العلاقة متجاورة وطبيعية بين الشيء والشيء المشار اليه فالاشارة الى زي شخصية في النص هو عملية ايقونية لكنها في الوقت نفسه هو قرينة لمكانتها الاجتماعية او حرفتها .

٣-العلامة الرمزية، وتكون فيها العلامة ذات علامة عرفية لا يوجد تشابه او اي صلة طبيعية مثل (الشمس- الحرية) (الحمامة- السلام). فالشجرة في الحياة لا تعني بالضرورة الشجرة داخل النص، بل انها تشير الى

مدلولات متعددة اخرى. وهنا تلعب مخيلة المبدع او الكاتب في عملية استثمارها وتوظيفها وفق السياق لا تتابع دلالة رمزية يرقد من خلالها النص(٢٤).

دعاه وفق هذه العلامائية نجد ان المبدع سواء كان (كاتبا للنص) او مترجما له وعلى خشبة المسرع له الحرية في استخدام ما يريد استخدامه من اللغة ومفرداتها وهو يمسك باعته ببنيتها البلاغية والنحوية والدلالية اضافة الى بقية البنى.

ويرى الباحث ان الفكر الشعبي الشفاهي لا يخلو من قواميس مكتوبة او غير مكتوبة. فأن الحافظة الشعبية الاجتماعية تمثل افضل الخزانات له، ولأن الكلام والمفردات الشعبية شائعة ومتوافرة وهي فضلا عن ذلك لغة يومية، يتزاولها الناس ويتعامل بها، وربما لا تحتاج الى قواميس تحفظها، لان التكامل اليومي داخل المجتمع وحافظته الغرية الشفاهية خير خزانة لحفظه لانها موجودة على الدوام على لسان وذهن الفرد، وبكونها الوسيلة الاتصالية التي لا يستغني عنها المجتمع للتواصل، مما يدفعه الى التمسك بها والحفاظ عليها. لذا نجد ان الكاتب يتمتع بحرية مطلقة في هندسة لغته وهذا عائد الى ذلك الخزين المعرفي المتراكم في المتخيل الجمعي. الى جانب ذاكرته، وبالتالي يسعى الى بناء فضاءات ابداعية من خلال نعومة التي يثريها بغيض من المفردات اللغوية، سواء كانت فصيحة او شعبية، والتي ينحتها او يحاول اشتقاقها من ذلك الخزين المعرفي المتراكم في ذاته، لذلك فهو حر في اختياراته التي يحاول فيها استخدام واختيار المفردات وتشكيلها في جمل يحاول من خلالها ترجمة الواقع. لذا جاءت المفردة الشعبية كأيقونة بحته وثابتة ولا تميل الى اشياء خارج مدلولها المتعارف عليه، وان دخولها النص الفصيح سيمنحها بعدا اخر، من خلال مخيلة الكاتب وقدرته على توليد الرمز الاشاري غير الملتصق بها. اي ان نقل الدلالة للمفردة ذاتها الى النص بما تحمله من معنى صريح لا يمنح النص بعدا ثنائيا متحركا وقادرا وفاعلا على تحريك سكوفعية النص بعناصره كلها، وهنا لابد من جعل هذه المفردة الايقونية عاملا قابلا للأخذ والعطاء(٢٥). بمعنى يحاول المبدع ان يكسب من خلالها النص الفسيح رداءً جديدا وقدرة على الحراك بأتجاه تنوع تعبيري ينتج فضاءا من الوحشة والجذب والمتعة، فانص المسرحي قادر على انتاج علاماته بنفسه معتمدا على مستويات الكلام او اللغة وهذه الاخيرة بوظائفها ومستوياتها تعد منتجا للعلامات لا يقل اهمية عن تلك التي ينتجها النص الفرعي وقاعدة الحوار، فلكل شخصية اسلوبها في الكلام، وطريقتها في صياغة الجملة وفقا لقاعدة ذلك الحوار.

ولم تقف العلاماتية او السيميائية عند (سوسير وبيرس) بل تعدى الامر الى مفكرين آخرين امثال (هلمسليف) و (رومان جاكويسون) وغيرهم من الاعلام اللذين كانت اهم رؤاهم البنيوية، الى جانب ذلك هنالك عدا من الاعلام ممن تبعوا (كولد ليفي شتراوس) في الانثروبولوجيا اذ رأى مادته هي فرعا من السيميوطقيا.

وكذلك (جاك لاكان) في التحليل النفي ومن ثم كان السيميائيات الفرنشية واللاتينية تكونت ضمن تصورات بنيوية وشكلانية مثل اعمال (فلاديمير بروب) حول الحكاية الشعبية، وآثار (ليفي شتراوس) حول الاساطير بالاضافة الى التراث اللساني الاوربي بما فيه من لسانيات مقارنة ولسانيات نقشية، وكذلك الميراث الفلسفي المنطقي الاغريقي والمؤثرات المنطقية والرياضية والفلسفية الحديثة والمعاصرة(٢٦).

يرى الباحث ان هذه الاشكال الفلسفية والعلاماتية والموروث والخطابات الشعبية ادت بالتالي الى تطعيم الخطاب المسرحي بالمفردات الشفاهية التي تكون قريبة الى ذهنية المتلقي كما انها تعكس الموروث الشعبي. ومثلما انتهج الفرس هذه الآلية في شمولية النص الادبي. من الموروثات. انعكس بالتالي الى المبدع (الكاتب) العربي والعراقي فكان الموروث العربي خير زاد لتطعيم النص الادبي .

فالكاتب المسرحي يستوحي شخصياته بما تحمله من مفردات كلامية لتعكس واقعه الاجتماعي والسياسي والفكري، وقد لا تكون تلك الشخصيات طبق الاصل كما هي في الحياة اليومية الا انها تحمل النوازع النفسية الانسانية لتلك اللذات البشرية. وهذا الامر لا يتطلب المغالاة بعبارات الواقع اليومي لان النص المسرحي يعتمد على الموقف لاعلى عبارات المهاترة والتلاعب بالالفاظ والتنابز بالالقاب فكل هذه المفردات قد توهم الكاتب بأنها واقعية او قريبة الى الواقع، ان شخصيات المسرحية هو معروف عبارة عن خليط من مثقفية واناس عاديين وبسطاء لذا اعتمد بعض الكتاب المسرحيين الى كتابات مفردات فصحى واخرى شعبية فانطقوا الشخصيات البسيطة والشعبة باللغة العامية اما الشخصيات المتعلمة والمثقفة فانطقت بالمفردة الكلامية الفصيحة، ولا يخفى على المتتبع للشأن الثقافي ان هذه التجربة محفوفة بالمخاطر، لما يمكن ان ينتج عنها من تخلخل واضطراب، وانتقال المتلقي ضمن المقطع الحواري ايضا من شكل لغوي الى آخر. الا ان هناك من الكتاب من نجح في تجاوز هذه المشكلة امثال (توفيق الحكيم، محمد الماغوط، فلاح شاكر، وغيرهم. وهذا دليل على مقدرة الكاتب وذكائه ودقته وحسه الفني واللغوي[٢٧].

ان كل خصائص اللغة: طبيعتها اللامادية، اشتغالها الرمزي، انتظامها المتمفصل كونها ذات محتوى، كل ذلك يجعل اللغة مماثلة للأداء، وهذا قد يكون الامر مثار شبهه وان هذه المماثلة تسعى الى نزع خاصية اللغة عند الانسان. لأن الكلام في الحياة اليومية هو عملية تبادل، بمعنى هنالك شيئا نتبادله، وهذا الشيء يضطلع بوظيفة ادائية ناقلة تسند الى شيء عادي، وبالتالي فهذا الدور يعود الى الكلام اليومي، ولا يكون هذا الكلام اداة تواصل مالم تؤهله اللغة الى ذلك بحيث لا يكون الكلام سوى تحييز لها[٢٨].

ان الخواص الدلالية التي تمنحها المفردة اللغوية سواء كانت فصحى او عامية تتمحور وفق الصيغ الصوتية، اما اكتشاف معنى المفردة اللغوية فيتضمن عزو نوع معين من القصد الى المتلقي هذه (المفردة)، اي قصد انتاج التأثير الادراكي على المتلقي من خلال جعل المتلقي مدركا لهذا القصد. وقد ذهب (وليم جريس) الى ابعد من ذلك من خلال اقتراح (مبدأ التعاون) للمحادثة، اذ يتطلب من المتحدثين ان يجعلوا مشاركتهم في المحادثة على الصورة التي يتطلبها المرحلة الواقعة فيها اي ابراز الغرض المقبول او الاتجاه التبادلي للحديث المشترك بينهما[٢٩].

وهذا ما يجعل من نظرية (التلقي) للمفردة اللغوية شاخصة امام اعيننا. لأن الحوار هو عملية تبادلية قائمة بين المبدع والمتلقي وهذا الامر انطلق من خلال نظرية (ايزر) في عملية التلقي لانتاج المعنى.

والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبئ في النص، بل هو ذلك المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين المتلقي والنص، اي بوصفه اثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده، لذا يقيم استتراجية نظريته على حدود ثلاثة، من مجالات الاستبصار وهي النص كركيزة اولى لما له من حضور بأنتاج المعنى، وهنا اذ يسعى المتلقي بتحييد وملئ فجواته، عملية معالجة النص في القراءة، وثانيا ابراز اهمية الصور العقلية التي تتشكل في اثناء محاولة بناء الموضوع الجمالي، واخيرا فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك في نظرية الاتصال وبنية الادب الابلاغية[٣٠].

وتأسيسا على ما سبق نجد ان ما تفضي اليه استعمالات المفردة اللغوية لتشكيل مواقف تواصلية وتخاطبية تبنى على اسس عدة حددتها (اوبر سفيلد) في عدة نقاط من خلال تناولها للخطاب المسرحي وهي[٣١]:

١) الكلام لا يعبر عن شيء فقط، وانما عن فعل ايضا

٢) لا يمكن فهم اي ملفوظ دون الاستناد الى الية التلفظ

٣) لا يتم التبادل الكلامي، الا وهو مبني على افتراضات

٤) الفعل الذي يحققه الكلام جزء من المعنى التعبيري

٥) فهم الملفوظات وتأويلها قائم على معرفة العلاقات المتبادلة بين المتخاطبين.

ويرى الباحث ان اللغة عدة نظام علامات منذ ان تناولها (دي سوسير) ومن جاء من البنيويين والشكلانية وغيرهم ممن تناولوا موضوع اللغة وانصب جل اهتمامهم حول موضوعها وموضوع التلفظ الذي يحدده بنفنست على انه فعل الانتاج في سياق معين، او الفعل الفردي لاستعمال اللغة وهذا الامر يستدعي ابراز التفاعل الجوهري بين المشاركون في العملية الخطابية من خلال ارسال الرسائل واستقبالها واعتبار المواقف المدركة عند احدهم ازاء الاخر، وادراك الآثار التي تحدثها الملفوظات على هذه المواجهة، اي المتكلم باعتباره مخاطبا ينتبه الى ردود افعال متلقيه، في الوقت الذي توجب عليه ان يعي ان المتخاطبين لا يخضعون لاي برمجة، فالمعادلة الاستقبالية تناظرية وعليه ان يكون متمكنا من ادواته التواصلية لايصال رسالته. ومن هنا جاء موضوع المفردة اللغوية (العامية) واستخداماتها داخل ثنايا النص المسرحي، وما تحدثه من تأثير على المتلقي حين تكون داخل سياقاته وتأثيراتها من خلال الاستعمال فهنالك بعض الحوارات يتوجب فيها استخدام مثل هكذا مفردات (عامية) حتى تكون قريبة الى ذهن المتلقي وكذلك قريبة للموضوع المطروح ولا يمكن استبدالها بمفردات فصحى فحين ذلك تكون قد فقدت الجملة بريقها ودلالاتها اللغوية والفعلية. لذا ذهب بعض الكتاب الى استخدام مثل هكذا مفردات نصوصهم المسرحية وابراز الواقع كما ينبغي ان يكون.

المبحث الثاني: الاشتغال والضرورة للمفردة الشعبية في العرض المسرحي

ينطلق المبدع في مجمل اعماله الفنية الادبية من الخيال او الملكة الروحية المبدعة التي يحاول من خلالها ان يصل الى صميم الاشياء تحت تأثير عاطفته وتجربته. وهذه الملكة هي التي تمنحه القدرة على اضفاء الروح والحياة على العمل الفني سواء كان نصاً او عملا اخراجيا ليقدمه لوحة حية غنية منسجمة، فهو يعمل جاهدا على اذابة الاشياء عند رؤيتها وصهرها، كي يعيد صياغتها من جديد في علاقات جديدة، فيحرك ما هو ساكن، ويسكن ما هو متحرك ويشكل العمل الادبي او الخطاب تشكيلاً خياليا انفصاليا، ينقل من خلاله الفكرة من مجالها العقلي الى مجالها الحسي، ان تفكيره بالاشياء تفكيرا حسيا وشعوريا يساعده على الربط بين العناصر المختلفة، وهذا ما حدا ببعض الكتاب الى العمل على تطعيم النص المسرحي بالمفردة الشفاهية الشعبية الى جانب مكونها الاساس وهي المفردة الفصيحة، ليسقط من خلالها رؤياه الفكرية وواقعه المعاصر باقرب صورة وهنا وجب عليه ان يجعل من المتلقي مدركا بأن الاشياء المعروضة لا تتخذ شكلا جديدا وانما الشكل المقنع للعمل المسرحي. وهذا ناتج من الخيال الذي يتمتع به المبدع ليمنحه القدرة على التأثر بالمؤثرات الخارجية والتفاعل معها وكذلك يمنحه القدرة على استرجاع المفردة الشفاهية الشعبية المتداولة واستحضارها داخل ثنايا النص والعرض المسرحي.

وبما ان اللغة نمط رئيسي في الاتصال البشري، فهي اذ تضم بين طياتها التقاليد الاجتماعية التي تتولد من العرف الاجتماعي والطقوس والعقيدة ومن ثم الفنون التمثيلية، وكل هذه نظم ثانوية في الحياة العامة، اما في الادب فيعد النص الذي يتولد في مخيلة المبدع (الكاتب او المخرج) اكثر وحدة وتنظم. وهذا التنظيم قابل لفك رموزه فقط في حدود نظامه المنظم[٣٢].

فاللغة التي يستخدمها المبدع هي لغة فنية تختلف اختلافا بينيا عن اللغة في الحياة اليومية، على الرغم من ان المفردة الشفاهية، الشعبية اساسها التداول بين الناس ولكن عملية استحضارها داخل محيط العرض المسرحي تعطي دلالة ثابتة غير المتداولة او المعروفة لدى المجتمع بمعنى انها تحاول ان تقرب الواقع

المعاش وتجعل (المتلقي) يشعر بأن ما يدور حوله هو جزء من الواقع لا يركب مفرداته ليعبر بها عن معان تقريرية مألوفة بقدر ما يسعى الى تفجيره لخواص التعبير الفني الذي يمنح عباراته وانشائته الجميلة قوة تتعدى دلالاتها المباشرة الى المجازية لتفي بحاجة النص التعبيرية والتصويرية(٣٣).

فالكاتب المسرحي هو انسان في ساحة المعركة، سلاحه ثقافة واسعة محصنة بالمنطق والحنكة الى جانب معرفته ودرايته بالنفس البشرية بكل نوازعها ولديه القدرة ايضا على المراقبة وتنمية الذاكرة بعناصر (سمعية او مرئية) منتقاة من الحياة والطبيعة. لذا فهو حال كتابة مرونة يحاول ان يمزج بمهارة خصوصية حضارته بمضامين عصره، يضخ في الثوابت ديناميكية الجديد لتستمر ولا تنفصل هذه المسؤوليات عن معالجة القضايا الانسانية الشمولية.

لذا نجد ان مادته هي معرفة الانسان وحقيقته مكنونات الذات البشرية المعقدة اذ تشخص تجربة معينة من خلال (ظروفها، اسبابها، دوافعها، العناصر الخارجية التي تحيط بالفرد او الداخلية) وكل هذا يؤثر في قراراته وأفعاله. فالنص المسرحي يتسع لمجموعة من البشر، شخصيات متميزة بخصائصها وافكارها واسباب سعادتها او شكائها، انتصاراتها او فشلها، تتحاور، تختلف، تتقاتل، تكالم، تحب، تكره، طموحة، سادية، ساذجة، ماكرة، نبيلة، مخادعة، كل هذه الشخصيات مليئة بالتحديات وعندما يرافقها الكاتب المسرحي لتجاوز العادي والمبتذل للوصول الى فهم تجاربها الفريدة، فتصبح كل شخصية معبرة عن ذاتها وهذا بحد ذاته ما يجعل الكاتب المسرحي ان يستنطق شخصياته بلغته التي تنسجم مع وضعه الاجتماعي، لذا نجد ان المفردة الشفاهية الشعبية شاخصة مع بعض الشخصيات ليعكس تجربتها الانسانية(٣٤).

ان الموقف المتخذ من قبل المؤلف اتجاه اللغة هو موضع تتجلى فيه خصوصية النص، فالمفردة الشفاهية الشعبية ملازمة لعلاقتها بالواقع باعتبارها حاملة لأصوات المجتمع لذا ينطلق الكاتب في كتابته للنص من العبارات التي تحمل في داخلها تعابير ومعاناة المجتمع. وقد لا تحمل المفردة الشفاهية الشعبية معناها المتداول بل تجنح الى تعابير متعددة. ولكن ما يوضحها هو السياق الذي اتت فيه تلك المفردة الشفاهية اللغوية بمعنى ان النص عبارة عن نسيج متجانس لا يمكن فرز مفرداته عن بعضها البعض لذا كان لزوما في بعض النصوص المسرحية ان تكون المفردة الشعبية شاخصة بين ثنايا النص لما تحمله من دلالات واقعية وتعبيرية عن اصوات المجتمع. فاللغة هنا هي مجال لتفاعل تلك الاصوات المتعددة في مجتمع ما، ولا ننسى ان الكاتب هو ايضا احد افراد ذلك المجتمع وهو ايضا صوت ازاء تلك الاصوات الاخرى لذا نجده مرآة عاكسة لذلك المجتمع من خلال شبكة العلاقات والخطابات وصائغا للعبارات عن طريق لغته واسلوبه الفني(٣٥). فاللغة حسب قول ريفاتير (تعبير، والاسلوب يجعل لهذا التعبير قيمة) (٣٦).

إن المفاهيم الشعبية المتمثلة في مفردات المجتمع المتنوعة والمترسخة في المخيال الحجمي تعطي للكاتب او المخرج مساحة لخلق عالم تواصلي بين أطياف المجتمع من خلال التنويع والتبادل بين ملك المكنونات ، لذا يحاول المبدع جاهداً ان يحافظ على القانون الرابط بين تلك المفردات ويرى (ميشيل فوكو) ان التبادل والتواصل بين النص وبين الكاتب وبين المفردات التي تشكل خطاباً ما وبين المجتمع وجهان ايجابيان يعملان ضمن الحصر المعقدة ، وهما لا يستطيعا تأدية وظيفتهما في استقلال عن هذه النظم ، فالطقس الاجتماعي يعين الموصفات التي يجب ان يمتلكها الافراد اللذين يتكلمون ويصوغوا هذا النوع او ذاك من المنظومات الشفاهية ضمن لعبة التحاور والتساؤل والسرد والتفاهات اليومية والتواصلية بين الناس(٣٧) .

ومن المؤكد ان كل عمل أدبي سواء كان نصاً او خطاباً ذو قيمة كبيرة ، فهو عمل منفتح على أفق انتظار متعدد الجوانب ، بمعنى انه يتضمن فعالية تريحنا عن الحياة اليومية استمرار ، وتتجاور لكل التجربة التي اكتسبها الفرد ، على وفق تجارية المتواترة في تلقي ذلك الجنس الذي ينتمي اليه العمل الابداعي .

اذ ينبثق أفق انتظار متلقي الخطاب المسرحي عن مجمل الاعراف الثقافية والاجتماعية والادبية والشروط التاريخية المحيطة به ، كل هذه العوامل تجعل منه كتلقي محاط باستراتيجية وخلقية معرفية تحدد رؤيته للخطاب وفي هذه الحالة يكون النص بما يحتويه من مفردات علامة درامية . فاللغة هنا بوظائفها ومستوياتها منتج للعلامات فلقلة الناطقين في خطاب العرض المسرحي تكشفوا عن هوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية والجغرافية ، وكلها تساعد المتلقي على فهم المعنى فلكل شخصية اسلوبها في الكلام وطريقتها في صياغة الجملة والتناوب وفقاً لقاعدة الحوار، فالمتلقي وعلى مدى الخطاب المسرحي يضع كل متكلم في دائرته الخاصة به ، ويستطيع معرفة حقيقية ما يجري أمامه[٣٨] .

واذا ما نظرنا الى تاريخ المسرح سواء في الشرق او الغرب وسواء في مسرحيات النو الاستقراطية او مسرحيات الكابوكي الشعبية في اليابان ، او في المسرح الارسطي او الشكسبيري او الواقعي او التجريبي بجميع تياراته سنجد ان هنالك ثمة ارتباطاً بين الاشكال الفنية والمناخ العام الثقافي والاجتماعي ، فكلما نما المجتمع الى تثبيت الاوضاع السائدة جنح الى المحافظة في الفن ، وكلما اقترب المسرح من عامة المجتمع ازدادت روح المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة ، ويصبح المسرح اكثر ليونة وحرية في التعامل مع هذه التقاليد اذا ما اقتربت من عامة الشعب[٣٩] ، يذهب الكاتب بغاياته المتفردة من خلال تفعيل دور المفردة الشفافية لاستكمال منظومته الجمالية والفكرية لأن الجمال هو اكمل ما يمكن .

من خلال توحيد الازمنة عند جميع الناس فهو يسعى بذلك لاستقطاب اكبر عدد ممكن من النتلقين من خلال التنوع الخطابي ومن خلال تناول وتلاقي مفرد تبين مختلفين في الشكل ومتفقين في البناء الفكري للخطاب وهنا تتعاضد المفردة الشفافية (الشعبية) وتحمل على عاتقها مهمة لا تقل اهمية عن المفردة الفصيحة وذلك من خلال بناء جر او مجال تخاطبي يعبر من خلاله عن رؤاه الى المتلقي والمجتمع[٤٠] .

إن هذه المغايرة والانتقالة من جنس النص التقليدي الى جنس مفاهيمي وشكلي آخر يزج المفردة الشفاهية داخل ثنايا النص الفصيح والتي يطلق عليها (جاك دريدا) (الكتابة) او (النقش المرئي) . ويقصد بها التحول او استضافة للمعنى، فهو يهدف أي الكاتب من خلالها الى اجمال عنوان ثابت غير العنوانات الميتافيزقية حسب وجهة نظره ليعطي للمدونة مفهوماً وآلية وبعداً ذاتياً تتوافر فيه مساحة اكبر وفراره من البعد الموضوعي داخل النص او البعد السياقي (القصدي للمؤلف)[٤١] .

ولم تقتصر مهمة الكاتب حول المفردة اللغوية بل كعدتها الى نقاط اوسع من خلال توظيف مفردات مادية داخل النص لتعبر من ايقوناتها على حالة المجتمع البسيط ، فالنص الكلاسيكي مثلاً كان يتناول كل ما يدور داخل المحيط الارستقراطي سواء كانت شخصيات او ماديات لتعبر عن ذاتية الكاتب والنص والمحيط ، فالكاتب الكلاسيكي القديم تميز بالوضوح والاتزان بحكم توازن ملكته في انتاج العمل الادبي الذي لا يغطى عليه عقل بارد ولا عاطفة ملتهبة مسرفة حتى قيل انهم يفكرون بقلوبهم ويحبون بعقولهم بمعنى انه قد كان في عقولهم احساس وفي قلبهم تفكير مما يحقق التوازن بين ملكات النفس[٤٢] .

من هذا المنظور الذي اتسم به المسرح الكلاسيكي نظر الفلاسفة اليه بنهاية مسرح ذو صورة متحجرة ، فالمآسي الفاجعة والملاهي الصاخبة ليست الا حالات او ازمات شاذة متطرفة في الحياة ولا يمكن للمسرح ان يكون مرآة صادقة للحياة اذا اقتصر على عرض تلك الحالات او الازمات الشاذة ، لأنه بذلك

سوف يغفل نسيج الحياة العام لأن الحياة هي مزيج من المآسي والملاهي بمعنى ذو لون رمادي لا ينتمي الى الاسود المأساوي ولا الى الابيض الملهاوي[٤٣] .

أما الرومانسية فكانت لنظرية افعال الكلام والمفردة اللغوية نظرة اختلفت فيها عن الكلاسيكية وذلك من منظور العلامة والدال والمدلول عند سوير وهنا يؤكد لنا فان نوفاليس وهو احد دعائم الحركة الرومانسية ومن خلال ترجمته لمفهوم الاعتراف المتبادل التفاعلي عند فهمه يحدد بأن النموذج التواصلي للمفردة مرتكز على علاقة ذات اربعة اجزاء فهي تتألف أولاً من دال ومدلول (أي شخص ما يرسل الدلالة) ، وثانياً من (العلامة نفسها) ، وثالثاً (ما يدل بالبناء المجهول) عليها بواسطتها ، (مادامت العلامة موجهة دائماً على شخص ما) الى دال (ثان) يجب مثل دال أول ان يؤدي فعلاً من افعال الدلالة ، بمعنى ان العلامة تعرف بواسطة وظيفتها فالفعل الكلامي ممكن ان يميز الذات المفكرة نفسها من فكرها ، فهي لن تستطيع ان تفعل ذلك الا بمساعدة الكلام ، ويرى كل من قبلهم فوهمسوليت واوجست قبلهم شليجل بأن فعل الكلام مقوماً ومؤسساً للوعي بالذات[٤٤] .

إن هذا المزيج المتنوع قد اسعف المسرح الحديث ليكون شكلاً آخر يتسم بشكل جديد لجميع شرائح المجتمع في وعاء واحد لذا جاءت المفردة الشعبية خير وسيلة لتعبر عن ذاتية الانسان المعاصر باعتبار ان اللغة بوجه عام تنطلق من منطلقين اساسيين أولاً المنطلق العام من خلال توجب للخطاب المسرحي ان يكون فصيحاً وباللغة الام لما يمثل من بعد قومي ، ثانياً المنطلق الخاص وهو يستمد مشروعيته من اقليميته ومن بيئته واعني العامية كلغة وهذان المشكلان يعبران عن خصوصيتين العامة هو التراث والخاص هو الاقليمي ، لكن يجب ان نحول اللغة الى علامات واشارات معنوية وليست مادية كأن تأخذ بعض الرموز الفكرية او التاريخية او البطولية ، وتحولها الى علامات واضحة ذات دلالة محدودة ، وهذا ما يسعى اليه المسرح بتحقيقه، فاللغة بالمسرح هي مجمل العملية الابداعية بما فيها النص المكتوب والنص البصري الذي يتحقق فوق خشبة المسرح ولكل عمل فني لغته الخاصة ، ولهذا فان العرض المسرحي يتحقق من خلال الفكرة واسلوب العمل ، والفرق بين المسرح وبقية الاجناس الاخرى هي ان يمثل على خشبة المسرح مكتوب النص المسرحي ليشاهد لا لكي يقرأ فقط وعندما تخاطب الجمهور تخاطبهم بلغتهم المحلية[٤٥] .

إن التقاليد المسرحية او مسألة المزاوجة بين المفردة اللغوية الفصحى والعامية لم تكن بالجديدة في عصرنا الحالي بل هي امتداد للحضور المسرحي العربي أي انها بدت منذ عهد الرواد امثال يعقوب صنوع وتمت وتدريجياً واتسعت المساحة التي تشغلها العامية في المسرح لكونها اكثر حيوية ومرونة ومناسبة للشكل المسرحي ، وكانت هنالك ثمة مفاضلة بين العامية الشعبية والفصحى اللغوية ، لذا حاوله بعض الكتاب العرب ومنهم (توفيق الحكيم) لتدشين هذه الممارسة من اصل خلق جسور بين العرض المسرحي واللغة العربية بمستوياتها المختلفة حيث كتب عن (اللغة الثالثة) او اللغة الوسيطة التي تجمع بين القواعد اللغوية او النحوية للفصحى المكتوبة والعامية التي تستخدم في التعاملات اليومية، فالعامية عدها لغة التواصل اليومي وهي تقوم على الاختزال والتبسيط،والفصحى لغة التكامل بين المثقفين، وهنالك محاولات من بعض الكتاب لاسيما عز الدين المدني من خلال النص المسرحي (مولاي السلطان الحسن الحفصي) وعبد الكريم برشيد من خلال النص المسرحي (امرؤ القيس في باريس) وفيهما تبدو العلاقة واضحة بين اللغة الفصحى والعامية الدراجة ، والسعي لايجاد لغة مسرحية تحقق التواصل مع المتفرج من جهة وتحمل الحدود التنويري للمسرح من جهة اخرى او بمعنى اخر هي محاولة لتطويع اللغة العربية الفصحى وجعلها اكثر ملائمة للعرض المسرحي ، فالتعيين يمثلان مشروعاً قائماً على الاستفادة من تراث المجتمعات العربية ، وقد شكلت اللغة الفصحى فهماً

جزءاً اهلاً في تشكيلة كما شكلت التقاليد الادائية التقليدية (كراوي القصص الشعبي) محوراً مهماً فيما وقد اتسمت فيهما تسميتين اساسيتين ، وهي استخدام وتطويع تقاليد الاشكال الادائية التقليدية لتلائم المسرح ، والسمة الثانية هي الاهتمام بمستويات اللغة العربية بين الفصحى والعامية .

فالتصميم استخدام لشخصياتهما اللغة الفصحى في اغلب الحوادث لاسيما للشخصيات غير العربية حيث ان اللغة الفصحى كانت اساساً لبناء الشخصيات الدرامية ، أما العامية فانحصر دورها على تأكيد حضور الفصحى وتوليد الاثر الكوميدي(٤٦) .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١-اخذت المفردة الشعبية بعدا ذهنيا وشكلت حضورا انسانيا وفق وظيفتها الاجتماعية.

٢-التقريب والتمازج بين الشفاهي والفصيح ينبع من مرجعيات الكاتب الفكرية والاجتماعية وباهداف جمالية.

٣-سياق النص وبناءه يحكم المفردتين الشفاهية والفصيحة معا وبنفس الاهمية.

٤-تأخذ المفردة الشفاهية معناها من سياق النص الفصيح الذي ترتبط به وتدخل فضاءه.

٥-المجتمع وعلاماته تمثل معين يمد الكاتب في توصل افكاره وتأسيس نصه.

٦-مقصدية الكاتب مهمة في انتقاءه لمفردة بعينها دون غيرها.

٧-جمال المفردة الشفاهية داخل النص تعمل على جذب المتلقي بقوة حضورها.

١٢-التمازج بالمفردة الشعبية يعطي للعرض المسرحي ابعاد جمالية ويعمل على تبسيط الافكار لدى المتلقي.

١٣- ليس بالضرورة ان تكون المفردة الشعبية وجودها في العرض المسرحي يشكل عامل ايجابي، وانما هو رصد لسلبيات المجتمع ومشاكله.

اولا ــ مجتمع البحث:بالنظر لخصوصية الموضوع ولأنه يعتمد على مجموعة من العروض التي شاركت في المهرجان التاسع عشر لكلية الفنون الجميلة – جامعة بابل والتي عملت على ادخال المفردة الشفاهية في بنية النص الفصيح، لذا فأن مجتمع البحث شمل مجموعة محدودة من العروض وكما يلي:

ت	اســـم المسرحيـــة	اســـم المؤلـــف	اسم المخرج
	الارملة السوداء	منتظر سعدون لفته	منتظر سعدون لفته
	للحرب بقية	عبد الخالق كريم	مصطفى كاظم
	ذات دمار	سعد هدابي	عبد الله احمد علوان
	طوابع بحرية	مهند ناهض الخياط	ياسر حيدر حسين
	في انتظار كودو	صاموئيل بيكيت	محمد ابراهيم صاحب
	استنساخ	علي رافع	نور الدين مازن

ثانيا ــ عينة البحث: بعد اطلاع الباحث على مجمل العروض التي توفرت لديه فقد قام بتحليل عيناته بطريقة اختيار العينة القصدية للأسباب التالية وكما موضح في الجدول ادناه :

١-حصولها على الجوائز المتقدمة بالمهرجان.

٢-اشتغال المفردة الشعبية بداخل بنيتها الفصيحة أكثر من غيرها

٣-المفردة الشعبية في داخل العرض المسرحي الفصيح تتوافق وهدف البحث .

ت	المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج
١	الارملة السوداء	منتظر سعدون لفته	منتظر سعدون لفته
٢	استنساخ	علي رافع	نور الدين مازن

ثالثاً ــ اداة البحث:اعتمد الباحث في تحليل عيناته على مؤشرات الإطار النظري واكتفى بها بوصفها معايير تضمنت أداء المفردة الشفاهية واشتغلاتها في النص المسرحي الفصيح .

رابعاً_منهــج البحث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته لطبيعة البحث

خامساً ــ تحليل العينة

١-مسرحية (الارملة السوداء)

تأليف واخراج: منتظر سعدون لفته

مسرحية (الارملة السوداء) تعتمد ثنائية الظالم والمظلوم المتكررة بشكل دائم في يومايات الفرد العراقي ولكن هذه المرة ببعد مكاني مختلف استطاع ان ينقل الاحداث الى ما وراء الموت حيث يدور الصراع بين المتناقضتين فيبين ذكريات الحياة وجريات الموت لا زال الظالم ملاصقا لذاكرة الفرد العراقي ويتجه نص العرض لمسرحية (الارملة السوداء) لمجموعة معالجات انسانية طبيعية توصيفية تارة وترميزية انفعالية تارة اخرى من خلال الفعالية الادائية للمفردة الشفاهية التي تحكم وحكم الوحدات المشهدية الى معطياتها الى معطياتها العلامانية المقصودة بعيدا عن التشتت في ادراك الموضوع او تشتيت الفكرة من جعل المفردة الشفاهية الشعبية مسيطرا داعيا لمحركات العرض ايقاعيا رغم الهيمنة اللغوية للنص الفصيح الذي تأسس كإشتراط للمغايرة في معالجة الموضوعات الانسانية والحياتية للمجتمع.

ان العرض اتجه بنظام الصراعات حتى بمستوى لغة العرض اي بين الشفاهي الشعبي والفصيح بتقنية ادائية كنوع من المغايرة بطريقة تجعل من المتلقي نصرا فاعلا من خلال دغدغة مشاعره واحاسيسه وفي مستوى فتخيل في وحدة صورية جمالية توحدها مضامين العلامة الكبرى وبصياغة ادائية ذات دلالات موحددة تتجه الى هدف اسمى وهو الانسان المقترب عن وجوده الانسان .

الارملة السوداء التي بحث في مكنوناتها العرض بشكل مباشر موضوعيا في معالجة توليفيه لنص الاخراج ضمن مساحتين اولها تصنع الكلمة والاخرى تصنع المعنى وما بين المستويين انتصرت الصورة على واقعية طرح الواقع للمفهوم الوجودي خاصة ببعض المتولوجات والمتاحات الحوارية في النص التوليفي وبين ، مسرحية (الارملة السوداء) مساحات ثنائية من الوجه البشري والضوء والعتمة وسلطة التابوات وبين ضياع الذات المضطهدة بمساحة الذات المعرفة وبالتالي فهي ليس وظيفة ثقل افكار فقط بل الابحار في اعماقها ، العرض يحث في الممازجة بين الشعبي والفصيح من خلال الاداء بين ثلاث شخصيات تناغمت ادوارهم ولم تتداخل او تتقاطع بل انسابت خارج الاسلوب الاندماجي وتتناقل بعدة اساليب مما زادها موتية العرض ايقاعا وهشة

هو : ياللسخرية .. منذ ابتلينا في هذا المكان وانتم ترددون اريد ان انام لساعة واحدة دون رائحة البارود ، اريد ان اضحك بحجم الصواريخ التي اطلقوها على بيوتنا وانتم مثل الجير من بطن امه للكبر .

للمعالجة الدرامية للعرض المسرحي عن طريق ادخال المحليات العادية المتمثلة بالمفردة الشعبية تقوم على اساس التأثير الاكبر على المتلقي لأن العرض يحمل فلسفة انسانية كبيرة ويحتوي ايضا شفرات وعلامات ترقيدية عالية ضمن سياق النص والعرض وبناءه وتحكم المفردتين الشفاهية والفصيحة معا وبنفس الاهمية

لتعطي بعدا ذهنيا وفق وظيفتها الاجتماعية عن طريق الاستخدام اللساني المتفق للوصول الى المتلقي سواء كان نحوييا او اشخاص عاديين للوصول للهدف الاسمى فهنا تتأثر المفردة الشفاهية الشعبية اكثر من الفصيح دون الخروج عن سياق النص للتعبير عن الافكار بعملية عقلانية بعملية عقلانية تعد مرتكزا اساسيا لتثبيت واقعها وتأثيرها اليومي .

هو : انا رجل من عباد الله لا يفقه من امر الدنيا غير النظر .

الميت : ومتى نستمسك بخرطوم الدنيا وتطفئ ايام الحرمات برشقة يسقيها فمك الذ يلهج بشغار .

هو : عيش يحمار

الميت : ولك عيب

هو : العيب كل العيب ان تنامون على الضيم ونايمة عليكم الطابوكة

الميت : اعدتنا الضيم والمبلل ما يخاف من المطر

هو : واللون الخاكي ويا حجاية ردي المجانج والحيطان الهه اذان ومنو ابو باجر ويا مستوره انستري واحنه مشينا للحرب

الحضور الفاعل للمفردة الشفاهية تحترل الكثير من الكلمات الفصيحة كونها تقترب من الهم والوجوع الانساني الشعبي لتكون اكثر تأثير وفاعلية في سياق النص والعرض لدى المتلقي ، وجاءت مسموعة بفعل الضرورة والاشتغال بهذه الخلطات الجمالية والتعبيرية التي من شأنها ايصال الافكار والتعبير عن مشاكل وهموم الفرد العراقي الاجتماعية والفكرية والسياسية ، فضلا على انها رسالة من صميم روح المجتمع والواقع المعاش .

وهنا يحاول الميت ان يعبر عن الوجه البشري والضوء بين القمة وسلطة التوات وبين ضياع الذات المضطهدة بمساحة الذات المعدمة لتساوي نتاج الذات الاجتماعية والابحار في اعماقها من صميم روح المجتمع ، وبالتالي فأن المفردة الشفاهية ساندت فكرة العرض بما يحمله من افق تعبيري كبير داخل النص الفصيح .

هو : اللهم لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء منا . اخبرني عن صيامك وصلاتك

الميت : ولدت في عائلة صامت لثلاثة عشر سنة عن الفرحة وافطرت بجثة اخي الذاهب الى المدرسة ، وصليت كثيرا خلف جنازات اصدقائي عند قبورهم وصليت صلاة الوحشة لكل واحد منهم

هو : اخبرني عن ذنبك

الميت : كل ذنبي ان ابي ضاجع امي تحت سقف يخر الماء فولدت انا هكذا

هو : موت الكرفك

لقد شكلت بيئة الشخصيات مرتكزا اساسيا نابعا اساسيا من الواقع المحلي للوصول الى الحقيقة المطلقة للقيمة الرئيسية من العرض هوانتا قبور في الحياة وما بعد الموت ، وبهذا فأن الذات تعمل متنقلة بين ديمومة الانسان في تكيف نفسها على ايجاد حل ايجابي يقنع ذاته المختصة بتجارب الحياة المؤلمة التي عاشها الفرد المضطهد ، وهنا يكون صياغة العرض المسرحي بطريقة مثبته تتصل بكل فرد من افراد المجتمع ومسرحية الارملة السوداء تواجدت المفردة الشفاهية فيها وبقوة واخذت مكانها الحقيقي كضرورة فاعلة وعدم الاستغناء عنها كأن تكون ايجابية او سلبية داخل المتن المكاني من اجل خلق اجواء محلية بمفردات تداولية قريبة من يومات المجتمع وهذا يأتي من فهم ودراسة الواقع بكل همومه وقضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية .

مسرحية (استنساخ)

تأليف: علي رافع

اخراج: نور الدين مازن

مسرحية (استنساخ) عرض مسرحي جاء مثقلا بهموم المجتمع العراقي بصورة خاصة والعربي بصورة عامة لما يحمله من رؤى فلسفية وجمالية وظفت من خلال الفكرة الاساسية المؤخوذة عن رواية (شجرة الرمان) للروائي (سان انطوان) وهي محاكاة للواقع اليومي المعاش واستنساخ للحياة المؤلمة والمواقف البشعة والحرمان الذي يمر بها الفرد العراقي اذ تنتهي بنهاية هذه المواقف بالموت الملازم يوميا في كل صباح ومساء، استنساخ جاءت وفق معطيات لا انسانية لتجار الحروب لتتحكم بمصائر الناس ومقدراتهم دون وجه حق .

وانطلاقا من العرض المسرحي (استنساخ) هو استنساخ لحدث اليومي الذي يمر به الفرد العراقي فلموت قيمة متكررة خلال العقود الاخيرة و (المغسل) من اكثر الاماكن التي نرتادها يوميا ، حاول المؤلف جاهدا فتح نافذة امل من مكان معتم واختياره لمكان العرض في المغسل وزج شخصيتين متناقضتين بكل شيء في الحياة احداهم اصبح الموت لديها مهنة لكسب الرزق والثانية ابن صاحب المغسل والذي اضطر للعمل مع الاول صانع ابيه الذي توفى ليسيد فراغ ابيه تاركا كلية الفنون الجميلة الذي كان طالبا فيها من اجل العيش واستمرار الحياة والصراع من اجل لقمة العيش .

ام مسرحية (استنساخ) جاءت بالحجم والوجع الانساني بغية تحقيق الذات وكسبها البيئة المخلية ضمن تراكمات مخزونة ومواصلة عبر محطات حياتية نهايتها الفناء .

في مسرحية (استنساخ) لم تغب المفردة الشفاهية الشعبية كونها تخاطب المتلقي بصورة مباشرة وصلت كلفة مفهوم يومي متداول جاء من وضع الانسان كون المفردات الشفاهية الشعبية هي الاقرب لدغدغت المشاعر والاحاسيس وتثبيت للواقع الاجتماعي عبر هذه المفردات التي صلت وتمازجت مع اللغة الفصحى لتشكل انموذجا خاص لدى المتلقي كون اللغة الفصحى غير قادرة على توصيل الافكار بسبب عدم استدامها اليومي لذا فأن قابلية اداء المفردة الشفاهية كان داعما اساسيا لتبسيط الافكار والرؤى .

حمودي/ جسدي عاري غطته حفنة من تراب تلوث حد الامراض انبرت كل الدقايق اصبحت تاقه ارقص على جثث الموتى اغنيها كأنها اشهى الاكلات .

(يغني حمودي ملحق اغنية يا صاد السمك والارواح ترد معه داخل المغسل)

يا صياد السمج صيدلي بنية

وكل جثت بنية وشاب يا صياد

اذا مو ملك صالح يعني حورية

ويا صياد انت والوياك

نصيحة بكل اذان تحطه ترجية

لازم بالبلم ما يمشي كل صياد

لأن يسحك الروس برجل مردية

وخاف يروح راس لغير راعية

عرض مسرحية (استنساخ) تفوح منه رائحة الموت المحتوم ، جثث مهيأة للغسل بكل اسبابها ومسبباتها ، عرض تفوح منه رائحة الهم والقلق الانساني ، حيث الضياع والاستلاب والاغتراب ، لذا صلت المفردة

الشفاهية الشعبية ملفوظة على لسان احد الشخصيات المسرحية (حمودي) لتضع بصمة بمكانها الحقيقي داخل متن لنص الفصيح عبر كلمات يومية مسموعة وبهذا قد شكلت حضورا فاعلا ودائما فتجاوزنا الكثير من الكلمات الفصيحة التي لا تلامس مشاعر واحاسيس المتلقي

حمودي/ انهم بلا هوية

جودي وانت بلا رأس ولا مخ كيف استقبلتهم

حمودي راح احشي روسهم كطن

جودي/ كيف وهم بلا رؤوس ولا عناوين ولا ولا ولا ولا

حمودي/ اوو شلون وياك ، يابة ترى انت بالمغسل لا تنسى نفسك شتريد مثلا ؟ جثث مسوية سبايكي لو تريد تشغل فيروز من الصبح لو تغفه على حس ام كلثوم انت عايش بوهم جودي

جودي/ من حقي اغسل جثة كاملة ليش هذا التمثيل العبثي بجثثنا ابيركامو وصاموئيل بيكيت ورثوا لنا العبثة وصار حدث يومي يحمل كل العناوين

حمودي/ ماذا

الموت كلمة باتت اكثر استنساخا في عالمنا ومحيطنا لدرجة محو الحاضر وذوبان الحدود الفاصلة بين الحياة والموت مكونا عالما متصلا رافضا كل الدعامات والعلامات الفاصلة ، وهكذا جاء العرض المسرحي واضعا كلمة لتأجيل كل الاحلام وتحقيق الذات وتأجيل تحقيقها في عالم آخر اكثر مثالية ، فالكثير من المفردات الشفاهية ساهمت وبشكل فاعل وقادر على زرع ثقافة انسانية من خلال زج اسماء مخرجين واساليب ومدارس مسرحية وبلهجة كاد تكون شعبية لأننا نؤمن ان المسرح من الشعب والى الشعب ، لذا فأن توئيف مفردات الشفاهية مثل (احشي رؤوسهم كطن) أول (حس ام كلثوم) او (انت عايش بوهم) وغيرها من المفردات التي ساهمت في بث جمال المفردة الشعبية التي تعمل على جذب المتلقي بقوة حضورها

ان تلائم المفردة الشفاهية باللغة الفصحى يعد منطلقا اساسيا في تقديم انتاج خطاب مسرحي متداول يعمل على تقوية ودعم الافكار والتعبير عن روح المجتمع ضمن مقطوعة جمالية .

حمودي لم هذا التنحقيق في ملامح الجثث

جودي هذا الجسد مو غريب علية

حمودي / غسلة جودي

جودي / اصبر وين راسه

حمودي / ليش

جودي / اريد انحتها ، او مجرد اصورها موديل للنحت

حمودي / كافي شنو الجديد ؟ يومية الالاف الموديلات واللوحات اليريالية تمر على المغيسل شلون نبقى نشتري بورك حتى جودي يمارس هوايته

جودي / اين انت ؟ يا سلفادور دالي ؟ لما هذا الاثير الذي ترتله واقترب ووثق اللوحات السريالية في المغيسل متطورة ومتجددة اقترب

اخذت المفردة الشفاهية بعدا ذهنيا وفق ووظيفتها الاجتماعية عن الاستخدام اللساني المتفق لما ما تملك من خصوصية ادائية متميزة ففي هذا المشهد وهو محور الاساسي للصراع بين شخصية (جودي) المثقف و (حمودي) صانع المغسل نجد اهم المفردات الشفاهية التي ساهمت بشكل واضح ومميز لأنها ساندت فكرة النص والعرض عبر تحريك عواطف ومشاعر المتلقي ، لذا فأن الفاعلية الادائية للمفردة الشفاهية تكون معبرا

اساسيا في ودورا فاعلا في التعبير عن الهم والواقع اليومي ضمن النص والعرض المسرحي . العرض يحث في نفسية مغسلي الموتى بوصفهم اناس لهم منظومتهم الاجتماعية فهم على تماس ومعايشة نفسية وروحية مع دكة الموتى وروادها علاقة متآصرة، الا ان قلب غاسل الموتى لا زال ينبض بالحياة ليتصير بعد ذلك في التحقيق في ملامح الجثث وكيفية اظهار الموتى بأبهى صورة من خلال شراء البورك والنحت للرؤوس والاجساد ولتبقى ملامحها متكاملة استطاع المؤلف (علي رافع) من خلال رسمة ان يصنع بصمة انسانية وجمالية في اظهار الواقع المعاش واليه توظيف المفردات الشفاهية كجزء اساسي في النص الفصيح وان لا يؤثر على سير الاحداث من خلال لغة النص المسرحي وهذا ما ساعد المخرج نور الدين مازن ليصنع بصمته الجمالية في العرض مع تلك الجثث التي مرت بدكة الموتى لتعلق نهاية الحلم ولتظل دكة الموتى وحدها الذات العازفة بوصفها شاهدا حيا ما زال يقرض الحياة وجهاز الاستنساخ لا زال يعمل كسيناريو حلمي ويتامي نهاية استيقاضه تكون قد بدأت فيها بداية النهاية والاستعداد لرحلة من نوع اخر .

ـ النتائج

١- المفردة الشعبية مفردة ملفوظة/ مسموعة جاءت بفعل الضرورة لتدخل اجواء العرض المسرحي.

٢-اعتماد العرض المسرحي على عدد من المفردات الشعبية يمنحه ابعادا جمالية تثير ذائقة المتلقي.

٣-للمفردة الشعبية دور فاعل في التعبير عن الواقع اليومي/ الاني المعاش.

٤-اعتماد الكاتب المسرحي في ادخال مفردات شعبية في نصه الفصيح يسعى لتوظيف الهم الشعبي/ الاجتماعي.

٥-ثمة تقارب كبير بين المفردات الشعبية التي يختارها الكاتب المسرحي والكلمات الفصيحة وهو دليل انسجامها مع واقع الحال.

٦-تحريك عواطف ومشاعر المتلقي هو هدف الكاتب والمخرج المسرحي من خلال ادخال المفردة الشعبية في العرض الفصيح.

٧- وجود مفردات شعبية/ شفاهية مفادها ايصال محلية النص الى الاخر/ العربي، العالمي.

٨-للمفردة الشعبية القدرة في توصيل احاسيس الشخصية بفاعلية اكبر من الكلمة الفصيحة والا لما استعان بها الكاتب المسرحي في نصه الفصيح.

ـ الاستنتاجات

١- المفردة الشعبية كان لها الحضور في نصوص عالمية وعربية وعراقية.

٢- اهتمام الدراسات اللغوية المعاصرة باللغات المتعددة كاللونية والاشارية والملفوظ/ الكلام.

٣- اهتمام الدراسات اللغوية الحديثة بالفكر الشفاهي الشعبي .

٤- وجوب تناسق المفردة الشعبية مع المفردة الفصيحة.

٥- اقتراب العرض من المتلقي بقوة اكبر باعتماده عدد من المفردات الشعبية.

٦- فاعلية المفردة الشعبية في العرض المسرحي توازي فاعلية المفردة الفصيحة.

ـ المقترحات

١-دراسة المفردة الشعبية في العرض المسرحي العربي .

٢-دراسة : الامثال الشعبية وعلاقتها بالفكر الاجتماعي في بنية النص المسرحي العراقي.

المصادر

ابو هلال، كمال، المصطلحات المعتمدة ببرنامج التفكير الاسلامي.

الحاتمي،الاء علي عبود، معجم مصطلحات واعلام، ج١، ط١، عمان: الدار المهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦، ص٩٦.

المنيث، ابراهيم عبد الله،الادارة المفاهيم الاسس المهام، الرياض:دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص٣٥٠.

الحاتمي، الاء علي عبود ، المصدر السابق، ص٣٩٣.

مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي، لفن اداء الممثل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، العدد (٥، ٦) السنة الثانية، ١٩٨٦، ص١٩.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة،ط١(بيروت :دار الكتاب اللبناني،١٩٨٥) ص١٩٦.

المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط٢، بيروت: دار المشرق، ٢٠٠١، ص٧٧٧ .

ينظر: عشير،عبد السلام ، عندما نتواصل نغير، مقاربة كراوليه مصرفية لآليات التواصل والحجاج، المغرب، افريقا الشرق، ط٢، ٢٠١٢، ص٨٨.

ينظر: محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في السلبيات التداولية، المغرب: افريقا الشرق، ٢٠١٠، ص٣٨-٤٠.

ينظر:يوسف،احمد،السيميائيات التداولية من البنية الى السياق،الاردن:دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص٢٩.

ينظر: حيى، كيان احمد حازم، اللغة بين الدلالة والتضليل، بيروت:دار الكتاب الجديد المتحدة،٢٠١٥، ص٦٥.

ينظر: عاطف، محمد وآخرون، الانثرويولوجيا الشعابة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨،

ينظر: اوليم راي، المعنى الادبي من الظاهر فيه الى التفكيلية، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، تر: محمد درويش، ١٩٨٧، ص١٢٥.

اندكلر، جون، الاساس اللساني، في كتاب اتجاهات في النقد الادبي الحديث، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٩، ص١٠٧.

ينظر: المصدر نفسه، ص١١٠.

ينظر: كلر، جونثان، الاساس اللساني، مصدر سابق، ص١١٢.

بقورة، نعمان، اللسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، الاردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩، ص٧٣.

علي،محمد محمد يونس، مدخل الى اللسانيات، ليبا: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٤، ص٥٣.

كلر،جونثان، الاساس اللساني، مصدر سابق، ص١١٤.

كلر،جونثان، الاساس اللغوي، مصدر سابق، ص١١٩.

جيبرو، بيار،علم الاشارة، تر: انطوان ابو زيد، بيروت: منشروات عويدان، د.س، ص٩.

خمري، حسين، نظرية النص من بنية العنى الى سيميائية الدال،الجزائر:منشورات الاختلاف، ٢٠١٧، ص٩٥.

ايلام، كير، سيماء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص٥.

ينظر: الخطيب، عماد علي، في الادب ونقده، مصدر سابق، ص ٢٠٧.

ينظر: معلا، نديم، لغة النص المسرحي، سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤، ص١٧
مفتاح، مجرد، حول مبادئ سيميائية، في مجلة علامات، العدد ١٦، المغرب ٢٠٠١، ص٥٣.
ينظر: كاظم، نجم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٧، ص٥٠-٥٦.
بنفنيست، أميل، عند الذاتية في اللغة، تر: صابر الحباشة، في مجلة الاقلام، ع٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٠، ص٦.
عبد الرحيم، منتصر امين، افاق تداولية، ج١، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٦، ص٩٣.
هولب، روبرت، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٩٤، ص١٩.
الحاج، ذهبية حمو، في قضايا الخطاب والتداولية، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٦، ص١٤٥-١٤٦.
ينظر: جونسون، ماركون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، تر: امينة رشيد، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣، ص٤١٩.
فشر،ارسنت، ضرورة الفن، تر: اسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب)، ١٩٧١، ص٢٢٠.
خوري، شكيب، الكتابة وآلية التليل، بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، ٢٠٠٨، ص١١-١٢.
كودروف، تزفتان، نقد النقد، تر: سامي سويدان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦، ص٤٣.
عياش، منذر، الاسلوبية وتحليل النص، سوريا: حلب، مركز الانماء الحضاري، ٢٠٠٢، ص١٥٠.
فوكو، ميشيل، نظام الخطاب ، تر. محمد سبيلا ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ٢٠٠٧ ، ط١ .
معلا، نديم، لغة العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص١٧ .
صلبي، نهاد، المسرح بين الفن والصكر ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ ، ص٣٨ .
خالص، عبد الكريم هلال، اسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة ، بنغازي ، جامعة كار يونس ، ٢٠٠٣ ، ص٥٠ .
صبري، جبار حسين، ستراتيجية التفكيك في النص المسرحي ، بغداد ، المكتبة الوطنية ، ٢٠١١ ، ص١٣٧ .
مندور، محمد، المسرح ، مصر، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ ، ص١٤ .
المصدر نفسه ، ص٨٦ .
ينظر: براون، مارشال، الرومانسية ، تر. ابراهيم فتحي ولميس النقاش ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٦، ص٣٠٤-٣٠٥ .
ينظر: بلال، محمد مبارك وآخرون ، اللغة في المسرح بين الفصحى والعامية ، الشارقة ، دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٦ ، ص٨٥ .
ينظر: بدر، فاطمة، تحديث ادوات الخطاب المسرحي وتقنياته ، مجلة دجلة، ع ٢٤ ، بغداد ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠٦ ، ص٤١-٤٣ .