تتابعية الرفض والتواصل في نصوص أليخاندرو كاسونا

د.معتمد مجيد حميد
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه : -

تخضع الطروحات الادبية والفنية الى مبدأ الرفض او التواصل من قبل المتلقي باتجاة الذات الانسانية داخل المنتج الادبي , سواء كانت ذات الفرد او ذات المجتمع ككيان متكامل وان عملية الرفض تتشكل على اسس اجتماعية او نفسية او معلوماتية وقد تكون مرتبطة بالمعتقد اومفاهيم سياسية معينة , وهذا الامر هو ذاته في عملية التواصل , الا ان التواصل يتحقق احيانا بازالت مسببات الرفض وهذا ما ينطبق على المنطق من ناحية السبب والنتيجة , وتغير النتيجة بتغير الاسباب التي يخضع لها الانسان , كذات عارفة ومحققة لارادة التواصل او ثابتة على مبدأ الرفض كمنطلق فلسفي او عقائدي لقد تبلورت المفاهيم الفلسفية لتشمل انبثاق منطلقات جديدة من عملية نفي المُمكن واستقبال المنبثق الذي لا يمكن نفيهِ في الدراما , غير ان النفي هنا يرتبط بحاجة التلقي نحو بناء معنى جديد متكامل من ناحية الاستيعاب ولا يخضع لمبدأ الاقصاء او الفرض , وهو نفي ايجابي يأتي من يحقق عملية البناء المتكامل والبحث عن مواطن الضعف في عملية التواصل , مما يترتب عليه تتابع الرفض عند عدم تحقق البناء وصولا الى مرحلة التحقيق . غير ان المعنى يبقى ثابتا عندما يكون الرفض غير ممكن مما يجبر المتلقي على عملية التواصل وتتابعية التواصل للمعنى داخل النص المسرحي وهنا يكون النفي غير متحقق لاسباب تتبع مبدأ الصيرورة او الاستمرارية ومستندا بذلك على المدركات الحسية والعقلية . ان عملية تتابعية الرفض والتواصل في النص المسرحي هي التي تؤسس نحو الاقناع والتوصل الى المعنى المنتج المنطلق نحو الذات . ولذلك كانت مشكلة البحث في كيفية التعامل مع تتابعية الرفض والتواصل في النص المسرحي وخصوصا في نصوص الكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا .

هدف البحث :

يسعى البحث نحو تفعيل مبدأ التتابعية في التواصل في النص المسرحي , والانفتاح على قنوات تبتكرها الذات الانسانية في حالة حضور الرفض لخلق تتابعية جديدة تؤدي الى استمرارية الوصول الى المدركات الحسية والعقلية دون حدوث حالة انقطاع .

اهمية البحث :

يخدم هذا البحث الدارسين في مجال الادب والنقد المسرحي والدراما الاسبانية , فهو يمدهم بقنوات للولوج الى المضامين الفكرية في النص من خلال فتح قنوات جديدة للتحليل النصي من خلال تتبع مبدأ التتابعية النصية المتجسدة بالرفض والتواصل .

حدود البحث :

لقد حدد الباحث حدود بحثه في نصوص الكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا , وجعل من مسرحية (الكلمة الثالثة) عينة قصدية ليقوم بتحليلها في الاجراءا

الفصل الثاني

المبحث الأول:

تتابعية الرفض والتواصل

تتمحور كثير من الطروحات الفلسفية حول مفهوم الذات الإنسانية وكيفية التعامل معها وصولا إلى إنشاء علاقة تفاعلية نحو تكامل الفعل المنجز على اعتبارات وجودية او ترابطية ناشئة من اختراق الأشياء لذواتنا , إذ لا يمكن الفصل بين المادة والذات ,لكونهما يقومان على علاقة نسبية تؤسس لوحدة متجانسة من الظواهر المعرفية والحسية , كما ان هذا التاسيس بدا واضحا ومنطبقا على الجسد كونه اقرب مادة تتفاعل مع الذات وقد يكون هذا التفاعل مبنيا على مبدأ التبني والانتماء لهذه المادة القريبة او قد يكون هذا التفاعل مبنيا على الرفض والتحرر منه , والاحاطه هنا بالرفض تكون بالكشف على العلاقة بين المدركات الحسية والمدركات العقلية باتجاهين هما الجسد والذات . " فلسفة الرفض (النفي) ليست ارادة سالبة , فهي لا تنطلق من تناقض يعارض بدون ادلة , ويثير جدالات فارغة وغامضة , وهي لاتتهرب منهجيا من كل قاعدة انها , خلافا لذلك كله . وفية للقواعد داخل منظومة قواعد . انها لا تسلم بالتناقض الداخلي ولا تنكر اي شيء كان بمعزل عن الاين والكيف , بل تستولد من سياقات محددة جيدا الحركة الاستدلالية التي تميزها والتي تُعين اعادة تنظيم العلم على قاعدة واسعة " (1). ويبدو هذا الامر متجليا في الفلسفات الوجودية والفينومينولوجية التي ابرزت الوجود المتجسد للوعي الانساني في العالم من خلال اعتبار الجسد هو محور العالم الذي يعيه بواسطته , وهو الذي يجعل الانسان يتجذر بالعالم , على ان ينشق مفهوم الجسد الى نوعين الجسد الخاص والجسد المعاش الذي له التاثير على الذات المفكرة كما انه المرجع في الوعي الحسي الذي تعي فيه الذات بقية الموجودات ، فالانسان تتمثل علاقته مع ذاته من خلال علاقة جسدية وعلاقته بغيره من الذوات هي ايضا علاقة جسدية , ويتجذر هنا الخلط بين البيذاتية الانسانية والبيذاتية الجسدية ، باعتبار ان الجسد يحيل مع اللغة (المشحونة حضورا جسديا) والرغبة التي تسكنه الى مُعبر عنه ليس رهن التعبير اللفظي فحسب بل رهن الاشارة او العلامة في جميع تجلياتها .(2) وهذة العملية هي التي تقوم بانشاء التواصل بين المدرك المشحون بالطاقة الموجهة نحو الذات دون ادراك فعالية المدرك الا بعد تفريغ الطاقة الفاعلة منه , لتقوم الذات المستقبلة بالتحول الى ذات المدرك لتفاعلها مع الطاقة الموجهة (وهذا في حالة وجود استقبال وتواصل بين الاثنين , اذ قد يحدث رفض للطاقة الموجهة وهذا الامر غالبا مايحدث) . اما "هيكل" فهو يخضع المادة دوما للفكرة كما يقوم بدوره باتباع الطبيعة للروح المطلقة , فهيكل يرقى بالموجودات جميعا الى مستوى المطلق " ويبين هيكل ان روح الطبيعة المطلقة يعود الى ذاته , فالطبيعة بعد ان يدخل فيها الانسان بعمله او نشاطه الابداعي , تتغير وتكتسب صفة جديدة , وهذه الصفة ليست إلا (الروحانية) اي في حقيقتها انها – حسب هيكل – وعي الانسان " (3) والوعي هنا هو الذي يحقق حالة التفرد لدى الذات في رفض عملية التواصل او الاستجابة لمكنونات المادة المتفاعلة . الا ان الرفض يكتسب احيانا حالة الكبت للرغبات وهو الثمن الذي يدفعه الانسان مقابل تقدمه الاجتماعي , فعليه ان يعمل وينتج بصورة دائمة بدلا من ان يستجيب لفطرته او دوافعه الطبيعية , ماخذا بنظر الاعتبار ان موارده لا تكفي لإعاشته , اما اذا

اعطى المجال الى "الايروس" فانه يمتنع عن العمل وعليه التخلي عنه والتركيز على الانتاج والعمل لكون الايروس لايسمح بإنشاء حضارة , فكان لزاما عليه ان يمارس الرفض الدائم اذا اراد ان يكون حضارة , وهذا بالتأكيد ما اصر عليه فرويد (ان اي حضارة لاتقوم الا عن طريق الكبت) غير ان هربرت ماركيوز رفض بدوره هذا المفهوم اذ اكد على مفهوم اخر يرفض به الرفض الذي تمارسه الذات على الغرائز الطبيعية , معتبرا ان ازالت العقبات حول الحل الامثل وتكون الازالة هنا قائمة من خلال التواصل معها وتجاوزها فالعقبات هي من صنع الانسان نفسه , بمعنى إحلال (حضارة الايروس) محل (حضارة العمل) , فهو يجزم على ان الانسان لايمكنه العيش في مجتمع دون ان يكون هناك نوع من نمط الاشباع للغرائز مع التاكيد على عدم الانقياد الى النمط الحيواني في اشباع الليبيدو . (4) لقد خضعت المنظومة الفكرية للمجتمعات الساعية نحو الافضل الى مبدأ ضرورة التنظيم العقلاني للمكنونات المترابطة داخل هذة المجتمعات , حتى صار المكان والزمان باختلاف البيئة المعاشة محط اشكالية في تحديد مفهومهما وكيفية التعامل معهما على كونهما يشكلان العنصرين الاساسين في تحديد الاختلافات في (المشهد المكاني) كما اصطلح عليه - هارفي – مفترضا حمل المشهد للزمن , مما يخلق حالة التواصل , لتولد بدورها الحاجة الى عقلنة مكان النشاط الاقتصادي وزمانه واعادة ترتيبهما , غير ان هذا الامر قد يتعدى الى نفي المكان من خلال الزمن , عن طريق ضغط الزمن وخصوصا في المسائل الرأسمالية (المصانع المُمكننة , الروبوت) وما تبعه فيما بعد من ضغط للمكان في صيغة اشمل , لذلك نجد بينما يجري اختزال الافاق الزمنية والمكانية يتولد لدينا عالم منفصم متولد من انضغاط العالمين المكاني والزماني , والانضغاط هنا يجب ان يفهم باعتباره ملازما لكل التغييرات التي حدثت وما تشكلت عنها من ردود افعال اجتماعية وثقافية وسياسية .(5) وعندها يتشكل مزيج من الرفض والتواصل باتجاه القرية المُمكننة التي تُهيُها وحدات التواصل المختلفة المعاصرة غير ان التعامل هنا يكون غير متكامل اذ ان الذات الانسانية لا تستنفذ كل امكانياتها المتاحة اذ ان المباشرة ناقصة , وعملية التواصل مرتبطة بالزمن المدرك هنا ضمن امكانيات المكان الذي يستحضر فيه الزمن ومن ثم ضمن الزمن المستحضر يتشكل المكان , ضمن امكانيات الزمن المتواجد في الجانب الاخر اذ هناك زمنين - الزمن المدرك والزمن الذي يستحضر عن طريق الذات المنطلقة باتجاه ذواتنا . بمعنى اخر ان الزمن غير قابل للالغاء لكونه يتصل بالماضي فالذات لا تستطيع ان تعيد الماضي فهو الحامل لكل ما هو مستمر في واقع الحاضر فالزمن لايمكن ان يزول بلا اثر نظرا لأنه مفهوم ذاتي , روحي , الزمن الذي عشناه يستقر في روحنا كتجربة موضوعة داخل الزمن . لنندفع عندها بتفكيرنا نحو السبب والنتيجة اللذان يعتمدان على بعضهما وكل منها يتبع الاخر , احدهما يولد الاخر بضرورة مقدرة على نحو عنيد والتي تكون حاسمة لنا لو كنا قادرين على اكتشاف كل الصلات في وقت واحد (الرابط بين السبب والنتيجة) , وهو رابط يتجسد على نحو ارتجاعي عندما يعود الفرد الى ماضيه ليدرك اسباب الرفض الذي يمارسه او قد يمنحه سببا للتواصل .(6) ولابد ان يكون اشتراك القيم والمثل العليا قائما هنا فهي لا توجد لدى كل فرد على وفق رغباته وميوله بل توجد في المجتمع كله الذي يفرض عليهم القيم التي نكون بحاجة اليها وتدفعهم لرفض القيم غير المناسبة – ان رفض القيم وتحديدها بكلمة غير مناسبة يكون بمثابة تقييم للقيمة ذاتها وهي عملية معيارية نسبية اذ قد ما نجده غير مناسب اليوم يكون مناسبا غدا فالرفض هنا متشكل بطابع واحد وهو الذات العارفة بمحيطها ومتطلبات هذا المحيط - ان هذه الخاصية الاجتماعية للقيم تنشا في المجتمع بطريقة توافق الحاجات المعاشية والظروف المحيطة بالمجتمع، وليس من الضروري ان يشترك جميع اعضاء الجماعة في وضعها الا انها تتطلب" ان يسلك الجميع سلوكاً معيناً تحت ظروف معينة وعلى الفرد ان يتكيف لتوقعات الجماعة ومعاييرها لكي يحظى بالقبول"(7) فاذا كان من المتعذر ان نعرف كيف تنشا القيم في المجتمع فانه من الممكن معرفة كيف تنشا هذه القيم لدى الذات ، أي بالارتفاع بالمعنى من الصورة المادية الى الصورة الذهنية، أي ينتقل المعنى من التوليد الى الخلق، "فلا شيء يدخل الذهن ان لم يملأ بالحواس قبلاً"(8)، فالحواس تتسلم الصورة ثم ينتقل المعنى نحو التراكيب الذهنية العقلية، لتقوم الذات بالتعامل معها بتحويل المرئي والمحسوس الى مدركات لاجل استملاك اكبر قدر ممكن من عمليات الفهم – وحتى عمليات الفهم هذة تخضع لمنظومة الرفض والتواصل سواء كانت الصور المستلمة موحشة او مخففة عن النفس او كانت مدهشة او فاتنة , متحركة او ثابتة , بالابيض او بالاسود او بالالوان من صامتة او ناطقة فإنها تمارس الفعل وتحث على رد الفعل , أو قد تمنح نفسها باطمئنان للتأمل كما هو الحال بالاثار الفنية . الا ان هذا التامل لا يعتق من مأساة الارادة ذلك ان اثار الصور عادة ما تكون مأساوية كما اراد لها شوبنهاور الا انه عاد ليغلب الصورة على الذات عند ارتباطها بهالة قداسة او بحظوة اذ تكون سلطتها اعلى من الذات فتنحسر هنا الذات باتجاة الرفض او الخنوع لها , كما ان السطوة التي تمارسها علينا صورنا تتغير مع حقل الجاذبية الذي تضعه فيه عيننا الجماعية اذ يتم انعاش اللاوعي المشترك الذي يقوم على تبديل اسقاطاته تبعا لتقنيات تشخيصاتنا (9) , ولكن اذا كانت الصورة تتعدى امكانياتنا في تحديد معالم ملموسة لها اذ تبقى فقط في داخل عقولنا عندها يكون العجز قائما في تشكيل فعالية الفعل ورد الفعل وهذا الامر محسوم باتجاه صورة الموت مثلا . ف(باشلار) يقول ان الموت هو اولا وقبل كل شي صورة وسيظل كذلك صورة مرسومة في ذهن الانسان ومطبوعة بذاته .(10) الا ان فكرة الخلود هي التي تقوم احيانا بالرفض صورة الموت , ولكون الخلود لا وجود له والموت هو القائم لذلك يبقى الاول عبارة عن فكرة والموت هو الصورة على الرغم من مجهوليتهما . ويبدو ان تشكيل باشلار لطروحاته حول فلسفة المكان واعتباره ان المكان تتحقق كينونته من خلال الذات الانسانية , خلق نوع جديد من الرفض باتجاه البيئة التي تمتنع الذات من التواصل معها حتى ان الصراع ينشب اغتيال البيئة بمغادرتها دون المحافظة على اي ارتباط حسي بها , ولابد ان ترتبط هذة المواقف بفعل عقلاني – وهو الفعل المخطط والمحسوب والمصمم لتحقيق هدف معين كما انه ايسر اجراء للظفر بأقصى نجاح ممكن - , ان الفعالية العقلية تتمظهر على نمطين : الفعالية المتجهة نحو النجاح , والفعالية التي تخضع للتفاهم المتبادل وهي التي تندرج ضمنها الفعالية التواصلية والتي يكون الغرض منها التفاهم المتبادل مع كل مايحيط بالانسان من اشياء او مواقف او افكار , كما ان الفعل التواصلي والفعل العقلاني الوحيد الذي يهدف الى فهم حقيقي فهو غير تنافسي خاضع للفهم التعاوني (البين- ذاتي) ومجرد من الانانية والمصلحة الذاتية , وعلى هذا اكد (هبرماس) ان وسائل التواصل تستعمل في اتجاة استخدام اللغة بالقياس الى النتائج المتوخاة بخلاف النشاط التواصلي فأن تكوين الاجماع بواسطة اللغة لا يؤدي وظيفة الآلية التي تسمح بتنسيق الافعال , كما ان الفعل التواصلي تلزمه هيرمينوطيقا نقدية للوصول الى الغاية المشتركة من هذا الفعل وهو الفهم المتبادل . لذلك فان التواصل لايمكن حصر تحركاته داخل مجالات اللغة , اذ ان الحديث عن التواصل هو الحديث عن الحداثة مما تدعونا الحاجة الى استحضار مقومات العقل المولد للحداثة , وبالتالي فان المعرفة يمكن ادراكها من خلال نمطين للعقل :-

- نمط العقل الاداتي : وهو ما نظر له (ماكس فيبر) من خلال ما يمليه بالعقلنة , بالقياس الى الغاية .
- نمط العقل التواصلي : والذي اقترح (هبرماس) عناصره النظرية . (11)

ان المعرفة المدركة من خلال النمط الاول تخلق احيانا الرفض اتجاة المدرك لكونها تخضع لمعايير العقلنة وبالقياس الى الغاية , فعندما تتنافى النتيجة من المعرفة المدركة مع متطلبات الذات , على الرغم من تباين منطلقاتها , يكون القياس بالرفض قائما . مما تستدعي الحاجة الى تدخل النمط الثاني – القائم على الفهم التبادلي لاستحضار العقل المستوعب , فالحداثة تلغي لدينا المواقف الاستبدادية وتهيأ لنا نظرية التوافق المنسجمة مع الفعالية البنائية للتراكيب التداولية داخل المنظومة الاجتماعية (يكون للّغة مساحة تفاعلية كظاهرة خطابية , وتواصلية واجتماعية معاً , على اعتبار ان التداولية تدرس علاقة العلامات اللغوية بمستخدميها من بني الانسان , كما انها تشمل على جميع المسائل التي لا يمكن ان يبحثها اللغويون) . كما ان التجربة التواصلية تأتي من العلاقة التفاعلية التي تربط شخصين على الاقل داخل العالم المعيش او في اطار من التوافق اللغوي والتذاوتي , وعليه فان كل فاعل يملك القدرة على الكلام والفعل يمكنه المشاركة في التواصل ويعلن عن ادعاءاته شريطة اخضاعها الى مقاييس المعقولية والحقيقة والدقة والصدق , ان نظرية الفعالية التواصلية لا تؤكد على اهمية التفاعل اللغوي فحسب بل انها تؤدي الى التفكير بما هو مجتمعي , فاللغة والمعنى والحقيقة والتواصل والبرهنة هي التي تتجه نحو العقلنة والحداثة في التفعالية , وعليه فقد قسم (هبرماس) الافعال الكلامية الإنجازية الى ثلاثة اقسام :

1 – الفعل الكلامي الخبري : يعتمد على طريقة الحالة المعرفية في التواصل . معياره هو الصدق بمعنى صدق القضية ومطابقة ما في العبارة بما هو موجود بالعالم الخارجي .
2 – الفعل الكلامي الإشهاري أو التمثيلي : يعتمد على الحالة التعبيرية في التواصل, ويشير الى العالم (الداخلي الذاتي) ويقوم على البوح بما في نفسية المتحدث . معيارها الاخلاص والامانة وصدق النية .
3 – الفعل الكلامي التنظيمي : يعتمد على الحالة الفاعلية في التواصل , ويشير الى عالم (البين ذاتي / الاجتماعي الموضوعي) ويؤدي وظيفة تأسيس علاقات اجتماعية مشروعة , معيارها الملائمة والسداد . (12)

لقد تنامت الافعال الكلامية وفق اندماجها في البعد الدلالي للمجتمعات دون الولوج الى ذاتية المعنى مما خلق صعوبة في التواصل عند الذوات المتفاعلة , حتى حذا بها الى الرجوع الى المعنى من جديد مع بناء موقف تواصلي وهذا الموقف يتخذ السمة التواصلية حتى في حالة الرفض المعلن سواء من قبل الطاقة الموجهة الى الذات او رفض للطاقة ذاتها , في هذة الحالة يكون الفهم المتبادل للفعالية التواصلية في اعلى درجاته , لكونه يحقق التواصلية في حالة الرفض ايضا , وهوالامر الذي طور مفهوم تواصل المنظومات الادراكية عند (دان سبربر وولسن) اذ دافعا عام 1989عن تصور منظومي مختلف عن تصور (فودور) – مقترح المنظومية المعممة - " فنظرية فودور تميز تمييزا واضحا بين النظام المركزي والمنظومات الطرفية التي مدخلها معطيات الادراك ومخرجها معطيات تصورية تمثل مدخل النظام المركزي . واما اطروحة سبربر وولسن فقوامها انه لايوجد نظام مركزي بل هناك فضلا عن المنظومات المتخصصة بمعالجة معطيات الادراك , منظومات اخرى مدخلها ومخرجها معطيات تصورية . ويمكن للنوع الثاني من المنظومات ان يصلح مدخلاً لمنظومة اخرى من النوع نفسه . ولهذا قد توجد منظومات "ادراكية " ومنظومات "تصورية" " (13) ليتنامى مفهوم التواصل عند احد البنيتين ويكون الرفض – او الامتناع – عند البنية الثانية , فلكل جملة بنية سطحية , وبنية عميقة تولد من التحليل التركيبي , فاذا كان التواصل متحقق مع البنية السطحية فقد يكون هناك رفض للبنية العميقة وهو امر افتراضي والعكس وارد الحدوث ايضا اذ قد يتحقق الرفض مع البنية السطحية ويكون التواصل قائم مع البنية العميقة مما يتوجب القبول بالبنيتين معا فالجوهر هنا يتفوق في الحالة الثانية .

لقد صار بالامكان استخدام اكثر من كلمة للدلالة على شيء واحد لتكون الكلمات متداخلة فيما بينها دلالياً , وبالنتيجة تكون اللغة قد استعادت جزءا من طبيعتها لكون التداخل الدلالي للعلامات هو القانون العام لّلغة , مما ادى ربط المعنى بالاستعمال الى نوع من المرونة في استخدام اللغة , وهذة المرونة التي كان ينظر اليها (فتغنشتاين) على انها المصدر الذي تنشأ عنه كل انواع الخلط الفكري الذي تمتليء به الفلسفة كلها والذي اصبح ينظر اليها على انها شيء ايجابي . هذا الخلط الفكري هو الذي قد ينتقل إلى حالة جديدة وهي الاندماج بين البنية السطحية والبنية العميقة للجملة الكلامية من حيث إنتاج المعنى . مما يؤدي إلى إلغاء عملية تغلب إحدى البنيتين على الأخرى لكون عملية التوحد قائمة بالمعنى لشمولها بمبدأ التماثل عن طريق الاندماج المتتابع بين العلامات .

المبحث الثاني:

رفض وتواصل الذات في الدراما :-

لابد ان يكون الانسان قد حدد معالم العالم الذي يعيش فيه من منطلقاته حتى يتمكن من العيش فيه وان لايصبح غريبا عنه او منبوذا به , وعملية التحديد هي التي تقوم على خلق التواصل بين الذات المتفاعلة داخل المنظومة الاجتماعية من جهة وبين المعنى المنجز من جهة اخرى وليمتد المعنى الادبي بتحديد الفكر الذي يتم التواصل معه وطمر الفجوة التي تمثل نقطة الخلاف , وهو الامر المتمثل منذ القدم بالاساطير وكيفية التعامل معها , اذ قام العراقيون القدماء في حضارة وادي الرافدين في أعياد رأس السنة الجديدة بتقديم احتفالات متنوعة من الناحية الدينية والاجتماعية، بحيث كانوا يقومون بتمثيل (أسطورة الخليقة، حوادث من ملحمة كلكامش، موت وبعث مردوخ، تمثيل الزواج المقدس) فضلا عن نزول عشتار إلى العالم السفلي وإقامة الطقوس الخاصة في فترة الاعتدال الخريفي(14) , وهذا الامر لم يكن بعيدا في الشأن عند الفراعنة في حضارة وادي النيل , اذ وجب الالزام عندهم بالاعتراف بالعالمين اللذين تتفاعلان مع الذات للوصول الى المعرفة وكشف اسرار الغيبيات ضمن المشاركة بين جموع الناس والكهنة لاحتضان الطقس الديني بحيث تأخذ شكلاً تمثيلياً متنوعاً بالرقص الديني والدنيوي، و الغناء و الموسيقا التي تتضمن الايقاع . لتمتد هذة التفاعلات التواصلية بين الذات والدراما نحو المسرح الاغريقي الذي كان يمثل بداية لجمهور فعلي حيث برز وتميز برأي نقدي وإن جاء عفويا وبسليقة الذائقة وما يمتلك من تصورات بشأن التعبير الجمالي . مما حذا (كوردن اليورت) بتعريف الذات على انها التنظيم الدينامي في داخل الفرد لتلك الاجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طابعه الخاص في توافقه لبيئة . (15) وليكون تواجدها عند الشخصية الدرامية متناغمة مع مستواها التواصلي في الفعل ورد الفعل , كما ان التوتر الانفعالي لها يعكس

بالضرورة الروح التي تنتمي لها من حالة الجذب لمكونات الصراع المنبثق منها , وهو بالضبط ما اشار له (كولد مان) على (الكاتب الدرامي اثناء مزاولته لخلق الاشخاص ينظر بعين الاهتمام الى وضعهم الطبقي من اجل ان تبدو افعالهم وافكارهم واقوالهم مطابقة لاولئك الافراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع الكاتب الدرامي ان يصوغ لهؤلاء الافراد ما يفكرون به وما لا يخضعونه للتامل او التفكير بحيث يبرز التواؤم بين ذواتهم ووعيهم من حيث هم افراد وبين مستوى الوعي الذي تمتاز به هذه الطبقة من المجتمع) (16) فالنص هنا يحمل عن علامات مرصوصة رصاً، وغير مجهزة الا بفعل الية القراءة ومهارة المخرج والممثل في ادراك معانيها، والاجابة على ما تقترحه من اسئلة، وكذلك فأن لها داخل النص معاني توليدية تحيل الى موضوعات جديدة من خلال تثوير بناها الداخلية واضاءتها مما يجعله غنياً بدلالات لا نهائية نتيجة الانفتاح بالتأويل، فيعطيه حضورا وتواصلاً من خلال تعددية القراءة حيث انه ليس في النص شيء نهائي وألا اكتفينا بقراءة واحدة، وأودعناها ملحقاً للنص، نعود اليه في كل قراءة لاحقة(17) . فالتلقي يضفي على النص وجوداً وتكاملاً من خلال تثوير بناه الداخلية وإضاءتها واستنطاق معانيها، مما يجعله غنياً بدلالات لا نهائية نتيجة الانفتاح للتأويل ويعطيه حضورا وتواصلاً (في بناء المعنى وانتاجه، وتغذية التحليل اللساني من مرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم) (18) . مما يجعل التركيز على الاختلافات الزمنية والاجتماعية قائما من خلال عملية القراءة , فالتاويل خلق الانفتاح بالفهم وبالانتاج الخاص للمعنى وتعدى ومكانته الخصوصية ليشمل الانتاج العام , ويؤسس لوحدة التلقي الدرامية مفهوم متنامي من حيث الانفتاح , فتميز عصر النهضة بالنزعة الفردية وان الإنسان فرد متميز بشخصيته وقابليتهِ ومواهبهِ لذلك يستطيع أن يخدم نفسه وغيره , لم يعد يتخذ هذة الصورة بل اصبحت مسرحية هاملت لاتدور اليوم حول امير الدنمارك كمعنى عام بل ممكن ان تأخذ شكل انهيار نظام العالم الأليزابيثي او الرفض بالاشتراك بالشذوذ الجنسي , او قد تكون انفجار المعنى في هذة المسرحية يصل الى اندماج عالمين متناقضين يخضع العالم الاول الى مدركاتنا العقلية والثاني لا يخضع الى مدركاتنا العقلية , وهذا الامر يتجة بخطاهُ نحو مكبث ودكتور فاوست , اذ لم يعد الصراع في المسرح الاليزابيثي ثابتاً ، فلم يعد مع القوى الخارجية ولا مع الواجب، بل ان اغلبه اصبح صراعاً للارادة البشرية، وهو صراع بين الرغبة في فعل شيء والرغبة في تجنب فعله، وقد ادى هذا الصراع الى تعدد اهداف الشخصيات واختلاف غاياتها كما ساهم في توسيع رقعة البناء الدرامي. وهو ما يعتمده الجدل المسرحي ليتم الكشف عن الاحداث .(19) وهذا يدل على ان الجدل يتضمن الازمنة. وهذه الازمنة فعالة في حالتها فالزمن الوسط هو زمن حدوث الحادث الان وهو الاقرب الى النفس البشرية والذي يوطد التواصل الاكبر , اما الحادث الذي يليه فهو زمن المستقبل والحادث بعد زوال الان عنه يصبح حادثاً ماضياً وهذه الثلاثية مؤثرة في تبيان اهم خواص الحوار ايضاحية وان (المكان) افتراض وانشاء يعمل على تتابعية الجدل المسرحي , للخروج بمعاني متراكمة قد تتراكب هذة المعاني فيتم حل الاشكالية الدرامية وقد تكون متناقضة حتى اخر لحظة , والمتمثل بالافتراضات غير المدروسة والذي اصطلح عليه (بعلم تأويل الارتياب) وهو مايتجسد بالاتجاهات التجريبية ومسرح العبث ومسرح آرتو(مسرح القسوة) . غير ان (ابن حزم) يعتبر " ان التأويل هو انحراف عن النص وعن صورته الحقيقية , وهو تجاهل للنص وللحقيقة في آن واحد , فاللغة عنده مكتملة ومطابقة لذاتها ولا تحتاج للبحث عن الظاهر أو الباطن " (20) والدراما تحتاج بالضبط عكس ما دعى له ابن حزم , لكون الانحراف عن النص في التأويل هو الذي يحقق عنصر التواصل مما يؤدي الى خلق صور جديدة متنوعة , اذ لانستطيع ان نفهم (الليدي مكبث) كما هي في الظاهر , لكونها ستتشابه مع مئات الشخصيات المسرحية , فنحن بحاجة الى عنصر التميز وهو الذي يوفرهُ لنا الانفتاح نحو تحقيق شخصية درامية متبنية لمواقف واحداث وصراعات تنسجم بالضرورة مع ابعاد واحداثيات الشخصية . ان تكرار القضايا المتناولة في الدراما – لحضورها في المجتمعات – على الرغم من المسافة الزمنية تاريخيا بين هذة المجتمعات هو الذي يجعل التواصل يطغي على الرفض في القضية الدرامية اذ قد تتكرر قضية ما كموضوع بمسرحية تتناول الخيانة , كما هو الحال في مسرحية (وفاة بائع متجول) لتنيسي وليمز – خيانة المجتمع للفرد , خيانة الزوج , تحطيم العلاقات الاسرية , تهميش الذات ... وهو مايعيدنا الى (العلل الأربعة) " وهي الصيغ التي تخرج الشيء للوجود – العلة المادية , العلة الصورية , العلة الغائية , العلة الفاعلة " المثبتة لدى أرسطو ، فالتعبير هو تكوين الصورة وغايته هو إيصال الصورة لأهدافها المقصودة . فالعلتان الأوليتان لا يمكن تمايز معطياتها إلا بوجود العلتين التاليتين وهما نمط التعبير المناسب والذي شكل نسبية التشكيل ما بين التكوين الأولي الداخلي وبين التناسق الخارجي المتكون ، وهو يدلل على المعنى المتكامل للشكل وقد يتغير تبعا للعلة الفاعلة ونمط الصورة المتخيلة أولا والمتشكلة ثانيا . ومعنى ذلك إن تصوير الحياة أو الطبيعة الواقعية في المسرح لا يستنطق المعايير الطبيعية وإنما يدخل إلى الأحداث غير المكتشفة في الواقع والأحاسيس الإنسانية وبأسلوب جمالي لا يبتعد عن المعايير المنطقيه لهذا الواقع . ومعادلا لما سبق فان الفن في نظر أرسطو هو محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع ويقوم بذلك من خلال الصنعة والفعل معا . وهو ليس تكرارا للطبيعة ولكنه يعمل على تغيير من طبيعة الطبيعة (21). وهذا الامر بدا واضحا في المسرح الامريكي وحتى في مسرح امريكا اللاتينية الذي عمل كتابها امثال (بيرخيليو بينييرا) في النصف الاول القرن العشرين على تفعيل مفهوم الرفض وعبثية العالم اتجاة الانسان في مسرحياته اذ كتب مسرحيته الاولى التي تتخذ الرفض الجمالي للواقع المعاش اساسا لها قبل تعميد مسرح العبث الاوربي على يد (يوجين يونسكو) عام 1941 بعقد كامل , غير ان الامر كان لايخلو من الفروقات بين المسرحين اذ كان كتاب المسرح في امريكا اللاتينية ينظرون الى الواقع على انه واقع مؤقت بزمن وجود السلطة القامعة والانسان هنا لديه امكانية الهروب من ذلك الواقع العبثي بشكل عام . اما كتاب المسرح العبثي الاوربي فانهم يرون ان الواقع هو دائرة مغلقة متكررة الحدث لا مفر للانسان منها .(22) . ففي مسرحية انتظار كودو لصموئيل بيكيت , نجد ان استراغون وفلاديمير يمثلان الجسد والعقل – وهما يمثلاننا نحن بنو الانسان لآننا نعرف قبل ان تنتهي انهما انفسنا فنضحك على غرائبهما قبل ان نبكي على جنونهما . ان الخصائص الفكرية التي يطرحها بيكيت في هذه المسرحية تمثل اشكال التمزق الاجتماعي والاقتصادي والانساني والايديولوجي لمجتمعات اوربا بعد الحرب العالمية الثانية وهي صورة لها في ظل حرب لا يعرف كنهها او لماذا او الى ماذا ستصير ؟ , كما ان الشخصية في مسرح العبث اشبه بالبطل الخلاصي الذي ترفضه الوجودية بل وتحتقره لأنها لاتؤمن بالفردية الخلاصية , لكون الثورة الوجودية تمثل الرومانسية منقلبة على نفسها وآخذه بالتعفن ومع ذلك فالثأر الوجودي الذي يحتقر المثل الخلاصية أشد الاحتقار ولا يؤمن بالفردية الخلاصية يبدي بقايا من المطالب الراديكالية القديمة فهو رومانسي جديد ثائر على وجوده يشعر بالعار لكونه بشراً يشمئز من الجسد نفسه . (23) كما ان الارتباط برفض الرفض في المسرح الوجودي ينسحب على عدم الجدوى من الرفض على الرغم من ان القناعة

بالرفض الاول قائمة وهو مانجده واضحا في مسرحية (الدوامة) للكاتب جان بول سارتر , فالكاتب هنا يجعل من الشخصية المسرحية تزدري من الواقع الذي تعيش به فتقوم برفضة والثورة عليه الا انها ترفض عملية الرفض لعدم الجدوى من الرفض لكون الانسان محاط بقيود تجعله كثور مربوط الى ساقية يدور بنفس الدوامة . ان الشخصية الايجابية في فلسفة الرفض هي التي تعيش حالة الرفض لكنها تقوم بالانتظار (انتظار التغيير) وهي لاتعلن عن رفضها صراحة , اما الشخصية السلبية في فلسفة الرفض فهي شخصية تعيش الرفض وتعلن عنه باستمرار , لكن احيانا يتحول الامر الى منظوره العكسي في الدراما اذ نجد ان الشخصية التي تكون رافضة لكل الظواهر السلبية بالمجتمع والمعلنة عن حالة الرفض هي التي تؤسس لحالة التطور والتوسع الحضاري , وهي ذاتها الشخصية التي تؤسس لثقافات جديدة وتجعل من دوامة سارتر تتوقف نحو الخروج بحل ونحو بناء انسان لا يحمل نفس مواصفات استراغون وفلاديمير في انتظار كودو , كما ان حالة الرفض في الدراما غير مستقرة اذ انها تتحول الى اشكال وصور تحمل في طياتها حالة القبول .

مؤشرات الاطار النظري :-

1 _ يعتمد رفض قطع التواصل على استخراج سياقات محددة من الحركة الاستدلالية التي تميزها والتي تُعين اعادة تنظيم العلم على قاعدة واسعة , وهو الرفض الايجابي اذ يعمل النفي هنا الى اعادة تنظيم الافكار من خلال الاشياء المرفوضة بحيثيات جديدة واسعة التوجه تكون منطلقاتها المادة الاولى في الدراما .

2 _ ان عملية التواصل في النص الدرامي تعتمد على انشاء تواصل بين المدرك المشحون بالطاقة الموجهة نحو الذات , دون ادراك فعالية المدرك ألا بعد تفريغ الطاقة الفاعلة منه , ولتقوم الذات المستقبلة بالتحول الى ذات المدرك . وذلك لتفاعلها مع الطاقة الموجهة , غير ان الامر قد يؤسس الى رفض الطاقة الموجهة على اعتبارات قبلية من حالة الاستلام .

3 _ فعالية مبدأ رفض الرفض (مبدأ ماركيوز) هي التي تنتج من ازالة مسببات الرفض الاول دون الاعتراف بالحالة الاولى المنجزة , فهي رافضة للحالة الاولى ورافضة لرفضها الاول لكونها تعتمد على الحلول لكونها تؤمن بافضلية التصحيح دون ازاحة وترفض الازاحة دون تصحيح . وهو ما نجده جليا في المسرح الوجودي (في مسرحيات سارتر والبير كامو) , كما انه يتجسد في الشخصية العبثية في مسرح اللامعقول فهي تنتظر التغيير على الرغم من اعلانها الرفض صراحة احيانا , وفي موافقة اخرى تتخذ الشخصية العبثية جانبا ايجابيا عندما تنتظر التغيير دون ان تعلن الرفض على الرغم من انها تعيش حالة الرفض وتشعر عدم الجدوى من الرفض المعلن فهي تتواصل رغم انقطاع قنوات الانجاز المعلوماتية لديها وهو ما نجده في مسرحية يوجين يونسكو (المغنية الصلعاء) .

4_ ان تتابعية التواصل في الدراما تعتمد على التفاعلات التواصلية بين الذات والدراما , على اعتبار ان الذات هي التنظيم الدينامي في داخل الفرد وهنا تكون الذات بشقيها (الذات المؤسسة للتفاعلات التواصلية والذات المستقبلة لتلك التفاعلات – على الرغم من تباين الذاتين في اغلب الاحيان) هي التي تنطلق منها روح الجذب والتنافر . وفي حالة عدم تفعيل التفاعلات التواصلية فان التتابعية تكون من نصيب الرفض بين الذات والاخر , وقد تكون هذه التتابعية حاضرة بين الشخصيات في المشهد الواحد عندما ترفض احدهما الاخرى وهو ما بُني على عجز في التفعيل .

5 _ التداخل الحاصل بين معاني الكلمات فيما بينها دلالياً , يدفع نحو الخلط بين التواصل او الرفض دراميا , لذلك جُعل ربط المعنى بالاستعمال نوع من المرونة في استخدام اللغة الدرامية . ليتشكل المعنى من عملية استعمال الكلمة من قبل الشخصية الدرامية وهنا يكون الرفض اوالتواصل ذات حيثيات درامية لانها ترتبط بالحدث المنجز دراميا .

الفصل الثالث

الاجراءات

عينة البحث :

لقد حدد الباحث مجتمع بحثه في حدود البحث , وجعل لبحثه عينة قصدية لما تحمله من حيثيات وموضوع درامي يخدم عملية سير البحث فكانت مسرحية الكلمة الثالثة للكاتب الاسباني أليخاندرو كاسونا عينة لبحثه .

تحليل مسرحية (الكلمة الثالثة) للكاتب الاسباني أليخاندرو كاسونا[1]- :

ملخص المسرحية :

تحكي المسرحية قصة والد بابلو سلْدانيا الذي كان نبيلاً ثرياً ومثقّفاً وصيّاداً . وكان يحب زوجته حباً جماً. رزقا ولداً واحداً هو بابلو. ذات يوم فرّت الزوجة من بيتها مع عشيقها، فأصيب الرجل بإحباط كبير، وأقسم على أن يربي ابنه بتماس مباشر مع الطبيعة ، مبتعداً بذلك عن عالم الحضارة المليء بالمخازي وعن الحب الممزوج بالخداع . بعد عشرين عاماً يتوفي الأب ، ويعود الابن إلى حمى العمتين ماتيلدا وأنخلينا اللتين انشغلتا بإعادة دمج هذا الطفل - الرجل بالمجتمع بتعليمه القراءة والكتابة ، وبمقاومة محاولة خاله رولدان مدير أعمال البيت وابنه المحامي خوليو، سرقة ثروة الشاب الهائلة . وبعد إخفاق أربعة معلمين في ترويضه ، استدعت العمتان الدكتورة مرغريتا لوخان المعلّمة الشابة الجميلة ، التي استطاعت بلطفها إقناعه تعلم القراءة والكتابة. وتنشأ علاقة حب بينهما حاول خوليو إجهاضها بإرغام مارغا على الإعتراف لبابلو بعلاقتها السابقة معه مستغلاً وحدتها وفقرها أثناء الدراسة

---

[1].أليخاندرو كاسونا

ولد في بيسويو (منطقة استورياس) في 24 آذار عام 1903 , درس الفلسفة والآداب في جامعتي أوبييدو و مرسية . انتسب إلى مدرسة المعلمين العليا . واختياره لهذه الدراسة كان اقتداء بوالديه . أسس مسرحا للأطفال سماه (العصفورة الملونة) . مسرح قام فيه ممثلون صغار بتمثيل مواضيع تقليدية بلهجة محلية . في عام 1929 كتب " الحورية الخارجة من الماء " ونال عليها جائزة لوبي دي بيغا وهي أكبر جائزة تمنح لعمل مسرحي في أسبانيا . ونال جائزة الأدب الوطنية عن كتابه " مختارات من الأساطير " . قام بالتجوال مع فرقته المسرحية ليقدموا عروضا في القرى والارياف ولاكثر من ثلاثمائة قرية . في عام 1937 غادر كاسونا إسبانيا منفياً سياسياً ، وطاف خلال عامين فرنسا والمكسيك وبويرتوريكو ، وفنزويلا وغيرها ثم استقر في الأرجنتين ونال شهرة عالمية تضعه في مقدمة كتاب المسرح المعاصرين .عاد في بداية الستينات الى اسبانيا وتوفي عام 1965 في مدريد .

الجامعية ، أو يتولّى هو نفسه أمر إبلاغه .وبعد حين تعترف مارغا لبابلو بسر تلك العلاقة ، فيُصعق لهذا النبأ ، ويثور ويستشاط غضباً ، لكن ، حين وقعت مارغا مغشياً عليها ، أخذ ، وقد ظنها ميتة ، يتفجرّ بجمل تفيض بالحب والعاطفة والاعتذار. وهناك تنبثق حول مارغا وبابلو الكلمة الثالثة ممثّلة بالحب ، إلى جانب القوتين الأخريين اللامنظورتين: الله والموت" .

تحليل المسرحية :

يبدأ كاسونا مسرحيته الكلمة الثالثة بالتشكيك حول موضوع الزمن والانتظار معا ليخلق بذلك انطباعا ينسجم مع ارتباط الذات بالتواصل الكيفي مع المحيط واحداثياته , على الرغم من الحضور المعلن لرفض الانتظار من قبل بعض الشخصيات , لكونهم لايعتقدون بجدوى حضور المعلمة الجديدة (مرغريتا لوخان) . وهذا الامر يدعو العمه (ماتيلده) الى زحزحة قناعات الاخرين نحو كسر هذا الرفض . فهي تقوم باعادة تنظيم الافكار نحو توجهات التفكير المقابل لتفكيرها , وذلك عن طريق انشاء معطيات وحيثيات جديدة لمسببات الرفض المعلن من قبل الشخصيات , فهم يعلنون رفضهم الدخول بتجربة الدكتورة مرغريتا , وماتيلده تقوم على انعاش مبدأ المشاركة لديهم بتفريغ شحناتهم الرافضة باستخدام السلطة الممنوحة لها وهي سلطة زائفة , لكنها تستخدم هنا بفعالية عالية .

إوسوبيو : أفضّل أن أعيش بسلام مع الاثنتين مادام ذلك ممكناً.

ماتيلده : أسلوب رديء يا إوسوبيو. من يذهبْ باتجاه اليمين، يقذفه بالحجارة أصحاب الشمال؛ ومن يتّجه صوب اليسار يقذفه بالحجارة أصحاب اليمين. ومن يقف في الوسط يُرجم من الجهتين معاً.

إوسوبيو : هذا ما كان يقوله السيد، هذه مأساة عصرنا. (24)

تعمل (ماتيلده) منذ البداية الى اتباع مبدأ المحاولة , وهذه المحاولة هي التي تُوصل هنا تتابعية التواصل مع حالة بابلو ليكون الدخول الى عالم الشخصية تراكميا فنحن نعرف من الحوارات الاولى ان الرفض المنطلق من شخصية بابلو اتجاة الاخر هو الذي جعل تواصله مع المعلمين السابقين يكون مستحيلا , لندرك عندها السبب في تخوف أنخلينا من نشوء رفض معاكس من قبل المعلمة بقبول الوظيفة . ورفض المعلمة هنا يقضي على جميع المحاولات المستقبلية ان جرى التأسيس لها فيما بعد . فالعمتين يمتلكون (خطة أ) ولكنهما لم يضعا بعد الخطة البديلة (خطة ب) , فهم يربطون النجاح او الفشل بالمجهول ولا يضعون للفشل سوى نتيجة واحدة هي الرحيل (رحيل المعلمة) .

ماتيلده : المنتظر دائماً، أشد رهبة من الواصل انسجي وفكري بشيء آخر.

أنخلينا : لا أستطيع يا ماتيلده، لا أستطيع كل دقيقة تمرّ هي أسوأ مما قبلها. تترك الشغل) أتدرين ماذا سيحدث حين تصل هذه الفتاة البائسة، وتعلم سبب استدعائنا لها؟

ماتيلده : دون تهويل. أولاً. هي ليست فتاة بائسة، بل دكتورة وتعرف الحياة. وثانياً، ما ستلقاه هنا يمكن أن يكون غريباً، لكنه ليس مخجلاً وليس فيه ما يثير الفزع.

أنخلينا : آه أتتخيلين أنها ستظل هادئة وكأن الأمر طبيعي جداً؟

ماتيلده : لم أقل هذا أيضاً. واضح أن الشعور الأول سيكون شعوراً بالخوف، بل قد تحاول الخروج راكضة، لكن القلب سيفرض في النهاية وجوده. حينئذ ستكون مستعدة لكل شيء.(25)

ان مواطن الضعف لدى العمه ماتيلدة هي التي تجعلها تربط المعنى بالاستخدام حتى تستطيع الافلات من المواقف التي تشعر بها بانقطاع السلطة لديها او فرار السيطرة عندها على الاخر لذلك هي تعمل على تحويل مجريات الامور لصالها عندما تجد ان الشخصيات الاخرى تعمل على اعتراض خطتها فهي في الحوارات التالية تصف نفسها بالخبير والمجربة على الرغم من انها لاتحمل من التجربة سوى تسمية الارملة فقط . لذلك هي تربط معنى الارملة المثبت في اذهان الناس (بكل ما يحمله من معاناة وتداخلات حدثية تنبثق من الموت والمطاولة والوقوف ثانية) بالخبرة والتجربة حتى تستطيع ان تحقق مبتغاها وكينونتها وهي بذلك تضرب ذاتها لكونها تزيف الحقيقة التي تكمن في داخلها فتعيش معاناة نفي الذات العارفة .

ماتيلده : المسألة ليست مسألة سنين فقط! بإضافة إلى العمر، هناك التجربة لصالحي أنت آنسة.

أنخلينا : وأنت، ألست كذلك؟

ماتيلده : أنا أيضاً، لكن بشكل آخر أمام الله وأمام القانون، أنا سيّدة ولي شريك شرعي.

أنخلينا : باه ! زواج بالإمكان. لكن البحر كان يفصل بينكما. مات العريس بعد ثمانية أيام دون أن يحظى؟ برؤيتك مرّة واحدة. إذا كنت تسمين هذا تجربة..

ماتيلده : لمَ لا؟ إذا كان خطيبي لم يترك لي تجربة في الزواج، فقد ترك لي على الأقلّ تجربة في الترمّل.(26)

ان الحاجة الى التواصل وعدم رفض المقابل هي التي تؤسس الى اطلاق الشحنات الجذب المتنامي لدى الشخصيات , اذ ان ايجاد الدافعية لدى الاستاذ ولدى شخصية فيفي الشابة وامها لولو , على اختلاف دافعية كل منهم , كان بسبب الحاجة وهو الامر الذي سعى اليه كاسونا في رسم دائرة العلاقات , اذ يحدث ان لا تستنفذ الذات كل امكانياتها فيحدث هنا تنحي وقتي للرفض عن العمل مما يشكل حالة تواصل مؤقت , يتم الارتقاء بعده الى الزمن المستحضر (الذي هو غير الزمن المدرك) الذي يعتمد بالضرورة على الذات المنطلقة باتجاه الذوات الاخرى . كما ان اندماج الفعل التواصلي الدرامي مع الفعل العقلاني , او التزواج بينهما هو الذي يؤدي الى ظهور العقل التواصلي لدى الشخصية , مستندا الى مبدأ السبب والنتيجة . واحيانا يكون التواصل على مبدأ الحاجة النفعية فتخضع هنا الى مبدأ الغاية تبرر الوسيلة .

الأستاذ : العلامات الخالدة: الولع بالصيد البري والنهري. والحرب والميل إلى ترداد المقاطع؛ حسب الألوان الزاهية والأشياء اللامعة. خاصة هذه اللذة المحمومة التي يحس بها الأطفال وهم يعذبون الحيوانات.

فيفي : إني أموت من الفضول لرؤيته. لكنه يثير خوفي. يقال، لما رأى امرأة أول مرة هجم عليها وعضّها.

لولو : ماذا تريدين أحسن من ذلك يا غبيّة. بابلو ذو ثراء فاحش. وحسب رأي والدك، كان العضّ أولاً، ثم اختُرعت القبلة.(27)

عمل كاسونا على استخدام تقنية الرفض اللفضي التكراري للشخصية عندما تحاول الهروب من التواصل وعدم اكمال المعنى حتى لا يتسنى للاخر بناء فكرة واضحة مما يؤدي الى زرع الشك في ذات الشخصية المتلقية . فالعمة أنخلينا هي تعي ما يدور حولها لكنها تعمل على انشاء حواجز لفظية مع اختها لكي لايصل لها المعنى كاملا , فهي تحيط المعنى بالغموض احيانا وتعمل على جعل الكلمات تأخذ عدة معاني اثناء لفظها وموقعها من الجملة . فالاحتراق هنا ليس للكعكة (التورته) بل لمشاريع العمه ماتيلدة , كما ان اصرار أنخلينا على تكرار كلمة (فجأة) ليس للتأكيد على اصابتها بالصم لكونها تسمع وتجيب , بل للضغط على اختها ماتيلدة واعلانها انها قد ضربت خططها ومستعدة لضربها مستقبلا . ان شخصية العمه انخلينا هي من الشخصيات المحركة للاحداث على صغر المساحة الدرامية لها , كما انها اشبه بشخصية (البهلول) في (الملك لير) لشكسبير , ونجدها اكثر مساحة من شخصية (حفار القبور)في (هملت) , وتسخر من اغلب الشخصيات ومحبوبة من جميع الشخصيات .

لقد عمل كاسونا الى تفعيل شخصية العمة أنخلينا ليتكأ عليها في بعض المواقف الدرامية عندما يحتاج الى تفعيل رفض معين غير مبرر اتجاة الشخصيات الاخرى او الاحداث , وهي تقنية ناجحة دراميا لكونها تستند على فعالية ومفاهيم هذة الشخصية التي نتقبل منها اي موقف مهما كان غريبا , ولا نستغرب منها المواقف الطبيعية في نفس الوقت .

أنخلينا : نعم، يا ماتيلده. إنها في الفرن.

ماتيلده : لم تغلقي الفرن، أليس كذلك؟

أنخلينا : بلى، يا ماتيلده، أغلقته.

ماتيلده : أغلقته؟ إذاً لا بد أنها تحترق.

أنخلينا : نعم يا ماتيلده، لا بد أنّها تحترق.

ماتيلده : لكن أنخلينا، أأنت نائمة أم أنك أصبت بالصمم فجأة؟

أنخلينا : نعم، يا ماتيلده، فجأة. (28)

لقد استطاع بابلو ان يدرك مفهوم الموت ويتواصل مع المعنى المدرك منه اثناء عزلته عن العالم في الغابة وعلى اعتباره صياد ماهر يتعامل مع الموت والحياة بصورة مستمرة , كما انه ادرك وجود الخالق (الله) ولمسه عن طريق تعاملاته مع المخلوقات في الطبيعة الا انه لم يستطع (بابلو) ان يدرك مفهوم الكلمة الثالثة (الحب) في الغابة التي تمثل لديه العزلة عن العالم على الرغم من انه كان يلمح معناها في تعاملاته اتجاة الطبيعة , لذلك احتاج كاسونا ان يكسر تتابعية الرفض لدى الشخصية , ويقوم بقطع الرفض , ويبدأ بمرحلة التتابع بالتواصل هنا من خلال ادخال شخصية المعلمة لتقوم هي بدورها اتجاة بناء خطوط تواصلية مع ذات بابلو لتجعل من الحب وسيلة لتواصل بابلو مع الاخر , حتى ينتمي الى ابناء جنسه وتعيده الى المنظومة الاجتماعية . كما ان حاجة كاسونا الى ادخال الانثى لتكون هي المحرك نحو البناء التراكمي في عملية التتابعية التواصلية هي ذاتها - الحاجة التي اكد عليها كلكامش

عندما استخدم الانثى لاخراج انكيدو من عزلته في الغابة – (لمقاربة المعنى) اذ تقوم ماتيلدة هنا بدور كلكامش لتخرج بابلو من الغابة باستخدام السلاح ذاته (المرأة)

الفصل الرابع

نتائج البحث :

1 – عمل كاسونا على كسر تتابعية الرفض لدى الشخصية , ليقوم بقطع الرفض , ويبدأ بتتابعية التواصل وذلك بناء خطوط تواصلية مع الذات العارفة لتجعل من المعنى المنجز وسيلة لتواصل جديد مع الاخر , كما انه استخدم تقنية العزلة معتمدا على الاسطورة بعزل الانسان والعزلة لديه هنا هي تتابع الرفض للمجتمع وهي تتابع التواصل مع الذات من جهة اخرى , فقد اسس كاسونا الى مفهوم العزلة وفق معنى مزدوج فهي تتابع للرفض وتتابع للتواصل في نفس الوقت .اذ ان التتابعية هنا تسير باتجاهين عكسيين وفي نفس الوقت هما ينموان معا .

2 – ان تفعيل تقنية الرفض اللفضي التكراري للشخصية ينشأ الغموض والشك لدى الشخصية الاخرى المتلقية مما يؤسس لعملية الخوف مما سيأتي وتحطيم الخطط التي يضعها الانسان من الداخل فعندما تحاول الشخصية الهروب من التواصل وعدم اكمال المعنى تقوم بتشتيت المعاني المرسلة وهي تقنية نصية عمل تستخدم للايقاع بالشخصية المضادة (يطلق عليها الباحث تسمية نصب الفخاخ للضحية) .

3 - ان تتابعية التواصل ترتكز كما هو الحال في الرفض على سياق فكري يخضع الى المدرك العقلي مستندا الى مبدأ السبب والنتيجة . واحيانا يكون التواصل على مبدأ الحاجة النفعية فتخضع هنا الى مبدأ الغاية تبرر الوسيلة . غير ان التبديل بين الحالتين يكون وارد عندما تستنفذ التتابعية قدراتها , فتقوم بالتحول من الحالة الاولى الى الثانية او بالعكس , ولابد من العمل على نفي الذات العارفة , حتى يتم ايجاد المبرر لعملية التحول .

4 – تعمل الشخصيات على انعاش مبدأ المشاركة بتفريغ شحناتهم الرافضة باستخدام الثغرات التي يحاولون العثور عليها , وهي ما يوفرها لهم الحدث الدرامي لذلك نجد ان عملية الرفض تتقلص كلما اتسعت هذة الثغرات داخل الذات العارفة , ان تهميش الذات العارفة في الشخصية الدرامية وجعلها تتحمل مسؤولية الرفض والتواصل مع المحيط بطريقة تلقائية (نحو استلام الموضوع) هو الذي يؤسس الى نبذ المعايير الوضعية في الدراما مما يولد انفتاح عملية التلقي .

قائمة المصادر:-

1 _ باشلار , غاستون , فلسفة الرفض – مبحث فلسفي في العقل العلمي الجديد , تر خليل احمد خليل (دار الحداثة للطباعة , ط1, 1985) ص153 .
2 _ ينظر, سيد احمد , مخلوف , اللغة والجسد عند (موريس ميرلوبونتي) (الدار العربية للعلوم ناشرون , الجزائر , 2010) ص196 .
3 _ عواضة , حنان علي , مشكلة العمل وحضارة الايروس – في فلسفة هربرت ماركيوز (دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 2009) ص61 .
4 _ ينظر , المصدر السابق , ص145 _ ص146 .
5 _ ينظر , هارفي , ديفيد , حالة ما بعد الحداثة – بحث في اصول التغيير الثقافي , تر محمد شيا (المعهد العالي العربي للترجمة , المنظمة العربية للترجمة , بيروت , ط1 , 2005) ص281 .
6 _ ينظر , تاركوفسكي , أندريه , النحت في الزمن , تر امين صالح (المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط1 , 2006) ص58 .
7 _ **MERRILL, E..Francis , society and culture , fourth edition prentince . Hall New Gersey , U.S.A, 1970, P. 64**
8 _ عاطف القاضي، علم الدلالة عند العرب (مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز الانماء القومي، ع *(18-19)*، 1982،) ص 176.
9 _ ينظر , دوبري , ريجيس , حياة الصورة وموتها , تر فريد زاهي (دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , 2007) ص13 .
10 _ ينظر , المصدر السابق , ص26 .
11 _ ينظر , دواجي , غالي حساين , الفعالية التواصلية عند ((هبرماس)) (الدار العربية العلوم ناشرون , الجزائر , 2010) ص294- ص296 .
12 _ ينظر , المصدر السابق , ص304 – 310 .
13 _ روبول , آن , جاك موشلار , التداولية اليوم – علم جديد في التواصل , تر سيف الدين دغفوس (المنظمة العربية للترجمة , ط1, بيروت , 2003) ص75 .
14 _ ينظر , صبري , محمد , المسرح العراقي القديم , مراجعة عبد المرسل الزيدي (مطبعة المعارف , بغداد , 1991) ص47 .
15 _ ينظر , عبد الخالق , احمد محمد , الابعاد الاساسية للشخصية (الدار الجامعية للطباعة والنشر , بيروت , 1983) ص39 .
16 _ بويلوور , وليام , مدخل الى علم الاجتماع الادبي , تر ابراهيم خليل (مجلة اقلام , ع 10 , السنة19 , تشرين الثاني , 1984) ص82 .
17 _ ينظر , علي , محمد الحسن , الكتابة (مكة المكرمة , المكتبة الفيصلية , 1985) ص69 .
18 _ صالح , بشرى موسى , نظرية التلقي (دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1999) ص43 .
19 _ ينظر , فاليري , بول , فاوست كما اراه , تر عبد العاطي جلال (الدار القومية للطباعة والنشر , القاهرة , 1966) ص14 .
20 _ عبد الرحمن , عبد الهادي , سلطة النص (مينا للنشر , ط1 , بيروت , 1998) ص340 .
21 _ ينظر، يوسف عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر(مطبعة سلمى الفنية الحديثة ,ط1 , بغداد ، 1988) ص46_ ص47 .
22 _ ينظر, الرملي , محسن , جماليات الرفض في مسرح امريكا اللاتينية (مجلة دجلة , ع 22, بغداد , 2006) ص23 .

23 _ ينظر , مرتضى , عبد الفتاح , البناء الفكري لشخصية البطل – في مسرحية صوموئيل بيكت , في انتظار غودو (مجلة دجلة , ع 22, بغداد , 2006) ص34 .
24 _ كاسونا , أليخاندروا , الكلمة الثالثة , ترعلي أشقر, مسرحية ثلاثة فصول (منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 1997) ص16 .
25 _ المصدر السابق , ص 25 .
26 _ المصدر السابق , ص 36 .
27 _ المصدر السابق , ص 47 .
28 _ المصدر السابق , ص 61 .