جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: لسانيات عربية

رقم: ل. ع /21

إعداد الطالب (ة):
ذبيرة تركي هناء عيساوي

يوم:26/06/2022

الأبعاد التداولية في الخطاب المسرحي

مسرحية أهل الكهف لــتوفيق الحكيم أنموذجا

لجنة المناقشة:

الأمين ملاوي	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
ليلى كادة	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
باديس لهويمل	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أول من يشكر ويحمد آناء الليل وأطراف النهار، هو العلي القاهر، الأول والآخر والظاهر والباطن ، الذي أغرقنا بنعمه التي لا تحصى ، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى ، و أنار دروبنا ، فله جزيل الحمد والثناء العظيم، هو الذي أنعم علينا إذ أرسل فينا عبده ورسوله" محمدًا بن عبد الله " عليه أزكى الصلوات وأطهر التسليم ، أرسله بقرآنه المبين، فعلمنا ما لم نعلم ، وحثنا على طلب العلم أينما وجد.

لله الحمد كلّه والشكر كلّه ، أن وفَّقنا وألهمنا الصَّبر على المشَّاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

نرفع كلمة شكر وتقدير إلى الأستاذة الدكتورة المشرفة " كادة ليلى " التي سعدنا بإشرافها على هذا البحث، فكان لعلمها الفيَّاض وتوجيهاتها البنَّاءة وروحها الطيَّبة، وخلقها الكريم الأثر الكبير في إنجاز هذا البحث، فأشرفت ووجَّهت، وتابعت وراجعت، فكانت و لا تزال منارة للبحث تضيئ جوانبه، فجزاها الله عنَّا خير الجزاء.

والشكر موصول إلى كل معلم أفادنا بعلمه ، من أولى المراحل الدراسية حتى هذه اللحظة.

وفي الأخير لا يسعنا إلاَّ أن ندعو الله عزَّوجلَّ أن يرزقنا السَّداد و الرَّشاد، العفاف والغنى، وأن يجعلنا هداة مهتدين.

الإهداء :

- إلى كلِّ غيورعلى دينه ولغته.
- إلى من غرسوا فينا حب العلم من الصغر،وقدَّموا لنا كل غالٍ ونفيس، وكان لهما الفضل بعد الله فيما وصلنا إليه الآن،فلا نملك إلاَّ الدُّعاء لهما بطول العمروحسن العمل، وبلوغ الجنان... والدينا العزيزين
- إلى الذين أعانونا على الصُّمود... إخوتنا وأخو اتنا
- وإلى أيام الودِّ والصّداقة ، إلى أجمل من قضينا معهم سنوات الدِّراسة بالجامعة : صديقاتنا حبًّا وودًّا
- إلى كلِّ من علَّمونا حروفا من نور: أسا تذتنا وفاءً وتقديرًا
- إليك جامعتنا نهدي باكورة عملنا

فقم بعلم ولا تطلب به بدلاً *** فالناس موتى وأهل العلم أحياءُ

ذبيرة وهناء

مقدمة

ركّزت الدّراسات النّقدية الحديثة التي تندرج ضمن مجالات تحليل الخِطاب وعلم النص واللسانيات التداولية على تداولية الخطاب المسرحي، فانطلاقا من التَّصوّرات والمبادئ والأفكار التي تعتمد عليها نظرية الأفعال الكلامية التي أرسى دعائمها **سيرل وأوستين**؛ يُمكن لتداولية الخطاب أن تكتسب قدرة السؤال؛ وقوّة المقاربة إذْ غالبا ما نصنع شيئا من خلال قول ما، أو بفعل قول شيء ما، وتُعرف التداولية بأنها دراسة المنجز اللّغوي أثناء الاستعمال؛ أي دراسة اللّغة عند استعمالها في العملية التخاطبية، مع مراعاة المتكلّم الذي يُنتج الخِطاب، والمتلقّي الذي يؤول الخِطاب، والسّياق العام؛ هذا الأخير يسمح بفهم الخِطاب أثناء عمليّة الاتّصال، فالعلم بالمقام حتى يجعل الخطاب بليغًا ومفهومًا.

من هذه الجهة تأتي أهمية هذا البحث، فهو يسعى إلى كشف الأبعاد التداولية في الخطاب المسرحي، انطلاقا من دراسة مدوَّنة " **أهل الكهف لتوفيق الحكيم**"، وذلك بإبراز الوظائف التداولية المجسّدة في الحوار المسرحي وفق أسس نظرية أفعال الكلام، التي كان **لأوستين** الفضل في إبرازها إلى الوجود، بغية تحديد وضبط أشكال الأفعال الواردة في الحوار، مع تبيان شروط نجاح العملية التخاطبية.

لأجل ذلك ارتأينا نحن نسوق المذكرة بالعنوان الآتي: الأبعاد التداولية في الخطاب المسرحي **مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم أنموذجا**.

ولعلّ الإحساس بأهمية هذا الموضوع نشأ تدريجيّا ونما على شكل رغبة عامّة وجدت من الدواعي والعوامل ما أكَّدها، ولعلّ أوفرها حظًّا في اجتلاب موضوع هذا البحث يتّضح فيما يلي:

- إن التداولية تعنى باللغة وتعتبرها نشاطا، والبنية التي يتجسّد فيها هذا النّشاط هي الحوار، والخطاب المسرحي قوامه بنية حوارية.
- تناولنا المسرحية باعتبارها خطابا، تهيكلت فيه مجموعة من الأفعال الكلامية.-
- رغبتنا في البحث في مجال الدّراسات اللسانية بعامّة، والتداولية على وجه الخصوص.

ويسعى البحث إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات، نوجزها في الآتي:

- هل يستجيب الخِطاب المسرحي لتطبيق آليات التّحليل التداولي عليه ؟.

- إلى أيّ مدى يمكن استثمار الأبعاد التداولية في فهم وإدراك مقاصد الخطاب المسرحي ؟.
- ما مقوّمات بناء الفعل التواصلي في الخطاب المسرحي ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة جميعا، اتّخذ هيكل البحث الصورة التّنظيمية التالية:

- مقدّمة.
- **الفصل الأول:** التداولية والخطاب المسرحي.
- **الفصل الثاني:** التداولية في مسرحية أهل الكهف.
- خاتمة.

أمّا الفصل الأول فموزَّع على ثلاثة مباحث، مسوق أوّلها لتحديد ماهية التداولية، ومعقود ثانيها لتحديد ماهية الخطاب المسرحي، وتعلّق الثالث بالوقوف على التداولية والخطاب المسرحي.

وأمَّا الفصل الثاني فقد خصّص للدّراسة التّطبيقية في مسرحية " **أهل الكهف** "، وقد قسمّ إلى مبحثين: فكان الأول مخصّصا لمقوّمات بناء الفعل التواصلي في الخطاب المسرحي، وخصّص الثاني لأفعال الكلام المباشرة وغير المباشرة (الدلالات الاستلزامية).

هذا، وقد أُنهي البحث بخاتمة سعت إلى الظّفر بمحصوله، وقد اعتمدت الدّراسة في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، أهمها:

- كتاب المقاربة التداولية **لفرنسواز أرمينيكو**.
- التداولية عند العلماء العرب **لمسعود صحراوي**.
- كتاب آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر **لمحمود أحمد نحلة**.
- كتاب في البلاغة العربية " **علم المعاني** " للدكتور **عبد العزيز عتيق**.
- مسرحية " **أهل الكهف** " **لتوفيق الحكيم**.

وتجدر الإشارة إلى أنّ موضوع البحث يتكئ في الدرجة الأولى على المنهج التداولي الذي يتماشى مع طبيعة الموضوع ومتطلَّباته.

طبيعي أن يُواجه كل طالب علم عقبات أثناء إعداد مذكرته ولعل أهمها:

- اتّساع دائرة البحث فكان من الصّعب حصر هذا الموضوع نظرا لتشعب القضايا الواردة فيه.
- صعوبة في إسقاط المفاهيم الإجرائية للتداولية على ساحة الخطاب المسرحي.

ولسنا ندّعي أنّنا استوفينا جوانب التّحليل لنصّ المسرحية المدروسة، لكننا نأمل التوفيق والاستفادة، وألاّ يضيع جهدنا هباءً منثورًا، وأن يكون عملنا هذا فاتحة خير وبشرى سعيدة لموضوعات أوسع، وأن يكون بوابة صغيرة نلج من خلالها إلى عالم أبرّ وأشمل.

وفي ختام هذه المقدّمة، نتقدّم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة الأستاذة الدكتورة **ليلى كادة**، التي لها الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث، ومنحت لنا الفرصة البحث والاطّلاع على العديد من الكتب القيّمة التي تفيدنا في مسيرتنا العلمية، إضافة إلى النّصائح التي أفادتنا في منهجية العمل.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسّداد في الرأي والعمل.

ذبيرة و هناء

الفصل الأول:

تداولية الخطاب

المسرحي

تـوطـئــة:

تُعدُ التداولية من أهم اتجاهات البحث في الساحة اللسانية العالمية ، إذْ تُعنى بالسياق المقامي التخاطبي المختلف؛ أي دراسة اللغة من حيث الاستعمال. ونظرا لانفتاحها على العديد من المجالات، وتشابكها مع كثير من العلوم، وتنوع المرجعيات والمصادر التي تستقي منها مادتها، كان من الصعب على الباحثين إحاطتها بتعريف واحد محدد، وعليه فقد راح كل منهم يصوغ لها تعريفا انطلاقا من مجال تخصصه.

أولا: مـاهيــة الـتــداولـيــة:

1. مفهوم التداولية:

1.1.لغة:

يعود مصطلح التداولية إلى الجذر اللغوي **(د، و، ل)** وله معاني متعددة في المعاجم اللغوية العربية، وهي في مجملها لا تخرج عن المعاني الآتية:

أ. التغيير والتبدل:

ورد عن **ابن منظور (ت711م)** « تَدَاوَلْنَا الأمر، أخذناه بِالدَّوَلِ، وقالوا دَوَالَيْكَ؛ أي مُدَاوَلَةٌ على الأمر،...ودَالَتِ الأيام؛ أي دارت، والله يُدَاوِلُهَا بين الناس، وتَدَاوَلَتْهُ الأيدي؛ أخذته هذه مرة وهذه مرة، ودَالَ الثوب يَدُولُ؛ أي بَلِيَ، وقد جعل ودُّهُ يَدُولُ أي يبلى»[1].

ب. الانـتـقــال:

جاء في **معجم الوسيط** «دَالَ الدهر دَوْلًا، ودَوْلَةً: انتقل من حال إلى حال، والأيام دارت، ويقال: دَالَتِ الأيام بكذا،...تَدَاوَلَتِ الأيدي الشيء: أخذته هذه مرة وهذه مرة، ويقال: تَدَاوَلَ القوم الأمر»[2].

---

[1]– لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت–لبنان، مج11، د.ط، د.ت، ص ص252–253، مادة (د، و، ل).

[2]– المعجم الوسيط، شوقي ضيف وآخرون، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004م، ص304، مادة (د، و، ل).

ج. التـحـول:

جاء في معجم مقاييس اللغة **لابن فارس (ت395هـ)** «تَدَاوَلَ القوم الشيء بينهم: إذا صار من بعضهم إلى بعض، والدُّولَةُ والدَّوَلَةُ لغتان، ويقال بل الدُّولَةُ في المال، والدَّوْلَةُ في الحرب، وإنما سميا بذلك من قياس الباب، لأنه أمر يَتَدَاوَلُونَهُ فيتحول من هذا إلى ذاك،ومن ذاك إلى هذا »[1].

من خلال ما تقدم من تعريفات للجذر اللغوي **(د، و، ل)**، نخلص إلى أنها مهما تعددت واختلفت فإنها لا تخرج عن إطار المعاني الثلاث الآتية:

- **التغيير والتبدل.**
- **الانتقال.**
- **التحول.**

2.1.اصطلاحا:

لقد عرف مصطلح التداولية دلالات عديدة تتضح عن طريق تتبع السياق اللغوي في ضوء ما يحمله هذا المصطلح من معاني، حيث تعددت وتنوعت تعاريفها، لذلك ارتأينا أن نختار من بين هذه التعاريف بعضها لبسط الكلام فيها، وقد اخترنا الأقرب الأقرب إليها حيث وردت عند العلماء والدارسين على النحو الآتي:

يرى **شارلز موريس Charles w. Morris** بأن « التداولية هي التي تعنى بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها»[2].

---

[1]– مقاييس اللغة، ابن فارس، تح : عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، مصر، ج2، د.ط، 1979م، ص314، مادة (د، و، ل).

[2]– التداولية اليوم علم جديد في التواصل، آن روبول، جاك موشلار، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط11، 2003م، ص29.

في حين يعرفها كل من **آن ماري دبير Anne-Marie Diller**، **وفرانسوا ريكاناتي Francois Ricanati** بأنها « دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية»[1].

يذهب حافظ **اسماعيل علوي** إلى أن التداولية حقل معرفي تتداخل فيه العلوم، كعلم التواصل واللسانيات فيقول: « إن أقرب حقل معرفي إلى التداولية La pragmatique في منظورنا هو اللسانيات، وإذا كان الأمر كذلك فإنه في مشروع البحث في صلة هذا العلم التواصلي الجديد باللسانيات، وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى، إما لأنها قريبة منه، أو لأنه يشترك معها في بعض الأسس العلمية، نظرية كانت أم إجرائية ».[2]

أما **مسعود صحراوي** فيعرفها بقوله: « التداولية ليست علما لغويا محضا بالمعنى التقليدي، علما يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية، ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره»[3].

مما سبق نجد أن التداولية في أبسط تعريف لها هي دراسة اللغة أثناء الاستعمال مع مراعاة الظروف المحيطة بها، كالمتكلم ، والمخاطب، وزمان ومكان الخطاب، والعلاقة القائمة بين طرفي العملية التواصلية.

2- نشأة الفكر التداولي:

إن أصول نشأة التداولية كانت في أحضان الفلسفة التحليلية، وهي اتجاه فلسفي يركز على موضوع اللغة بوصفها أداة للتواصل والتفاعل الاجتماعي، حيث حددت لنفسها مهمة واضحة منذ تأسيسها على أساس علمي يتمثل في اللغة، وأدارت ظهرها للفلسفة الكلاسيكية

---

[1]- المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكور، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د.ط، د.ت، ص06.

[2]- التداوليات علم استعمال اللغة، حافظ اسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط2، 2014م، ص31.

[3]- التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ط1، 2005م، ص16.

(الميتافيزيقية والطبيعية)، وبذلك الحث على أن أولى مهام الفلسفة هي البحث في اللغة وتوضيحها. [1]

ويعد الفيلسوف الألماني غوتلوب فريجة Gottlob Ferge (1848-1925) رائد هذا الاتجاه الفلسفي، قد تأثر بالفكر الذي جاء به العديد من الفلاسفة من أمثال: فيتجنشتاين Vittgenstein، وكارناب Carnap، وأوستين Austin، وسيرل Searl ... وغيرهم، وقد أجمع هؤلاء على مسلمة مشتركة مفادها أن فهم الإنسان لعالمه وذاته يرتكز في المقام الأول على لغته. [2]

وقد انقسمت الفلسفة التحليلية إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية هي:

- ✓ الوضعانية المنطقية logical positivism

  بزعامة رودلف كارناب Rudolf Garnap
- ✓ الظاهراتية اللغوية Phenomenologie du language

  بزعامة إدموند هوسرل Edmund Husserl
- ✓ فلسفة اللغة العادية Philosaphie du language ordinaire

  بزعامة فيتجنشتاين vittgenstein [3]

يمكننا التمييز بين هذه الفروع الثلاثة -اتجاهات الفلسفة التحليلية- مع تبيان الجسر الذي يربط كل واحد منها بالتداولية، فيمثل الفرع الأخير - فلسفة اللغة العادية- منبت الدرس التداولي، حيث نشأت بين أحضانه، ظاهرة الأفعال الكلامية، أما بالنسبة للتيارين الأول والثاني فقد خرجا عن التداولية بسبب اهتمام أولهما باللغة المصطنعة الصورية واتخاذها

---

[1] ينظر: التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص 20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

بديلا عن اللغة التطبيقية ، وانغماس ثانيهما –الظاهراتية اللغوية– في الأطر الفكرية أهم من الكينونة اللغوية لا علاقة لها بالاستعمال اللغوي، ولا بظروف استخدام اللغة، ولا أحوال أطراف التخاطب، ولا بأغراض المتكلمين، ولا بملابسات التواصل. [1]

وخلاصة القول فيما مضى أن الفلسفة التحليلية اهتمت باللغات الطبيعية وباستعمالها، مما مهد لظهور نظرية الأفعال الكلامية والتي تمثل بدورها صميم الدرس التداولي، باعتبارها أهم بعد من أبعاده، حيث تفرعت عنها عدة مباحث ساهمت في بناء الدرس التداولي.

3.أقسام التداولية:

تعد التداولية تيارا لسانيا يعنى بمقاصد المتكلمين، وبالعملية التواصلية عموما، انطلقت من جملة من التساؤلات من قبيل: **من يتكلم؟ وماذا يتكلم؟ ومع من يتكلم؟** توسعت دائرة التداولية اتساعا كبيرا لتصبح بذلك التداولية تداوليات، ولذلك نورد عرضا موجزا لبعض هذه التصورات فيما يلي:

1.3. تصور فرانسواز أرمينكو:

التداولية عند فرانسواز أرمينكو ذات اتجاهين هما:

1.1.3. تداولية اللغات الشكلية وتداولية اللغات الطبيعية:

وقد انبثقت الأولى من **الاتجاه الكانطي** في اللغة الذي يقوم على مبادئ الفلسفة والمنطق في دراسة العلاقة بين التلفظ وملفوظه، وبين الجمل وسياقاتها.

أما **تداولية اللغات الطبيعية** فتضم كل البحوث التي تناولت اللغة باعتبارها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن المشكلات الاجتماعية والفلسفية[2].

---

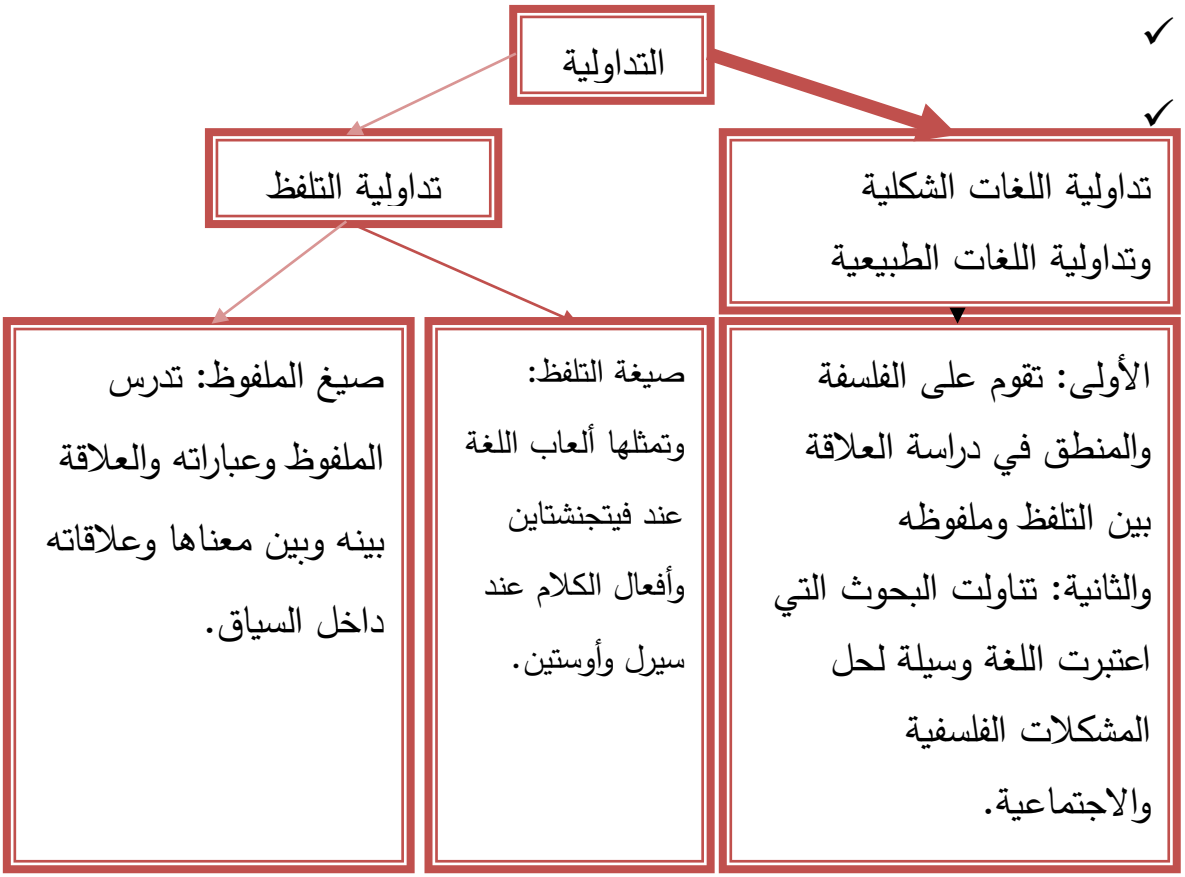
[1] ينظر: التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص 22–23.

[2] – ينظر: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة–الجزائر، ط1، 2009م، ص77–78.

2.1.3. تداولية التلفظ:

وتنقسم بدورها إلى:[1]

- ✓ تداولية صيغة التلفظ وتمثلها ألعاب اللغة عند **فيتجنشتاين**، وأفعال الكلام عند **سيرل وأوستين**.
- ✓ تداولية صيغ الملفوظ التي تهتم بشكل الملفوظ وعباراته، كما تدرس العلاقة بين الملفوظ ومعناه وعلاقاته داخل السياق.
- ✓ من خلال ما تم ذكره يمكننا أن نمثل تصور فرانسواز بالمخطط الآتي:



[1]– ينظر : في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة–الجزائر، ط1، 2009م، ص77–78.

2.3. تصور هانسون:

ميز هانسون في برنامجه بين ثلاث درجات للتداولية سعيا منه لتوحيد الدرس التداولي، وهي كالآتي:[1]

1.2.3. تداولية الدرجة الأولى:

تدرس الرموز الإشارية ضمن ظروف استعمالها؛ أي سياق تلفظها المتمثل في المخاطبين ومحددات الفضاء والزمن.

2.2.3. تداولية الدرجة الثانية:

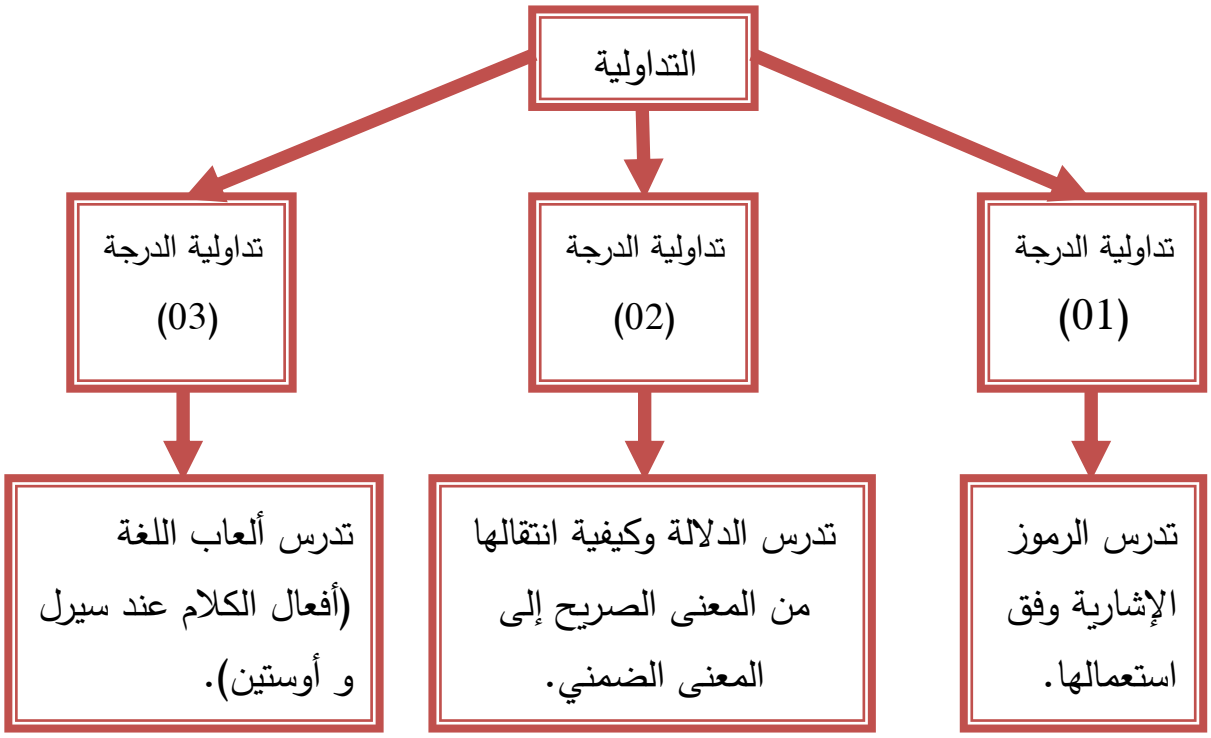
هي دراسة طريقة تعبير القضايا في ارتباطها بالجملة المتلفظ بها في الحالات الهامة؛ تدرس كيفية انتقال الدلالة من المعنى الصريح إلى المعنى الضمني.

3.2.3. تداولية الدرجة الثالثة:

تشمل كل الدراسات التي تندرج تحت ما يسمى بأفعال اللغة –أو ما سماه فتجنشتاين ألعاب اللغة– والتي تتحقق من خلال السياق اللغوي للتلفظ (الموقف التواصلي).

[1]– ينظر : المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ص38.

يمكننا تلخيص ما سبق ذكره عن وجهة نظر هانسون في الشكل الآتي:



3.3. تصور جان سرفوني:

وقد حدد للتداولية بعد **أوستين** ثلاثة اتجاهات هي:

1.3.3.وجهة نظر أوزوالد ديكرو Oswald ducrot:

وتظهر جلية في كتابه «**القول واللاقول Dire et ne pas dire**»، " الذي يرفض فيه العبارة القائلة بأن اللسان وسيلة للتواصل بالمعنى الضيق للعبارة، فاللسان حسب تصوره يقوم بمجموعة من الأدوار التي يسيرها جهاز كامل من القوانين التي تنظم التواصل بين الأفراد"[1].

[1]– ينظر: المكون التداولي في النظرية اللسانية العربية، ظاهرة الاستلزام التخاطبي أنموذجا، ليلى كادة، أطروحة الدكتوراه (مخطوطة)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة–الجزائر، 2012/2011 م، ص46.

2.3.3. وجهة نظر آلان بيريندونيه A.Berrendonner:

وقوامها أن لا وجود لقيمة براغماتية مسجلة في مدلول الكلمات أو في بنية الجمل، وأن القيمة البرغماتية هي مجرد دلالة تمثيلية، وقيمة أي فعل هي قيمة اشتقاقية، تعد نتاجا للعلاقة التي تحققها الملفوظية بين القيمة الوصفية وبين بعض شروط السياق النوعية.

إن مفهوم **بيريندونيه** لا ينفصل عن مفهوم الحركة، ولعله بهذا يخالف **أوستين** في تحديده لماهية الفعل، ويبدو ذلك واضح المعالم في كتابه « **مبادئ في البراغماتية الألسنية** »، وتحديدا قوله حينما يقول: " نحن لا نفعل شيئا في مقابل كتاب أوستين كيف تنجز الأشياء بالكلمات "[1].

3.3.3. وجهة نظر روبيرت مارتان R.Martine:

ميز روبيرت مارتان بين:

أ. **المركبة الجملية** : التي هي مجال شروط الحقيقة، حيث تحدد قابلية الجمل في ذاتها ومعناها وعلاقات الحقيقة التي توحد بينها.

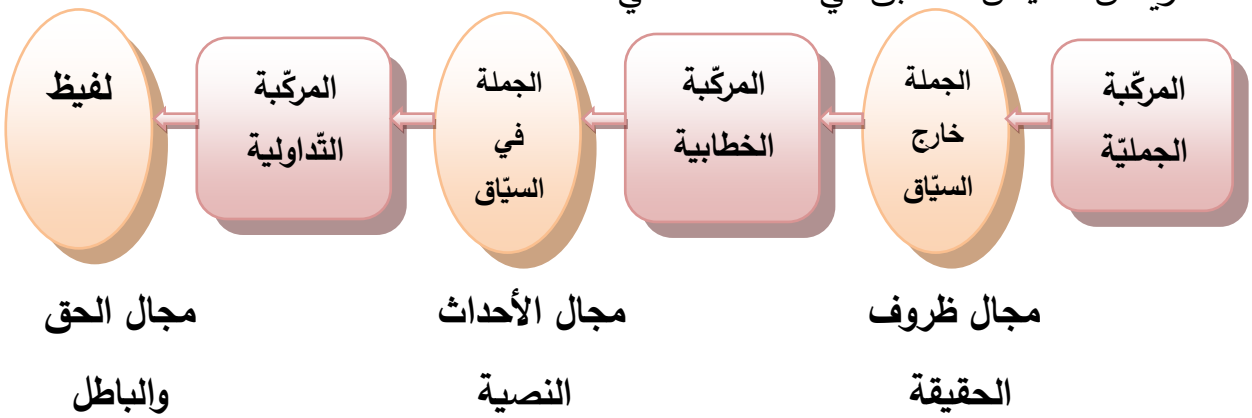
ب. **المركبة الخطابية:** حيث تنصهر الجملة في تماسك النص.

ج. **المركبة التداولية:** وهي مجال الحق والباطل، حيث الجملة أصبحت لفيظا، تؤول في الوضع التلفظي.

إن المركبة الخطابية التي تتموضع بين المركبة الجملية والمركبة التداولية تأخذ الجملة خارج السياق، وتدمجها في الخطاب.

[1]– ينظر: الملفوظية « دراسة» ، جان سرفوني ، تر:قاسم مقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 1998م، ص 115.114.

ويمكن تلخيص ما سبق في المخطط الآتي:[1]



تحقيق القول –فيما سبق– أن الفلسفة التحليلية اهتمت باللغات الطبيعية واستعمالاتها، وإن اختلفت اتجاهاتها التي تعكس آراء أصحابها ومبادئها، لكنها تتقاسم أمورا مشتركة فيما بينها، لأن أصحابها إستفرغوا جهدهم في دراستهم البعد الاستعمالي للغة، فطفقوا يولون الاهتمام لأطراف العملية التواصلية ولمقاصد المتكلمين ومقام الخطاب.

4. مهام التداولية:

تتلخص مهام التداولية فيما يلي:[2]

- ✓ دراسة استعمال اللغة، أي تجاوز البنية اللغوية ذاتها، إلى دراسة اللغة عند استعمالها في الطبقات المقامية المختلفة، أي باعتبارها كلاما محددا، صادرا من متكلم محدد، وموجها إلى مخاطب محدد، بلفظ محدد، في مقام تواصلي محدد، لتحقيق غرض تواصلي محدد.
- ✓ شرح كيفية جريان العمليات الاستدلالية في معالجة الملفوظات.
- ✓ بيان أسباب أفضلية التواصل غير المباشر وغير الحرفي على التواصل الحرفي المباشر.
- ✓ شرح أسباب فشل المعالجة اللسانية البنيوية الصرف في معالجة الملفوظات.

إن المتفحص لمهام التداولية يجد أن أعظم مهامها تكمن في دراسة اللغة من خلال استعمالها، وذلك باعتبارها كلاما صادرا عن متكلم في موقف تخاطبي –تواصلي– محدد.

---

[1]– في سبيل منطق للمعنى، روبيرت مارتان، تر: الطيب البكوش، تقد: صالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2006م، ص ص297–298.

[2]– التداولية عند العرب، مسعود صحراوي، ص26–27.

ثانيا: ماهية الخطاب المسرحي:

1. تعريف الخطاب:

1.1.لغة:

تنتمي الألفاظ المشتقة من الجذر اللغوي **(خ، ط، ب)** إلى حقول دلالية مختلفة، "فخَطَبَ:الْخَطْبُ: الشأن أو الأمر، يقال: ما خَطْبُكَ؟؛ أي ما أمرك؟، وتقول: هذا خَطْبٌ جَلِيلٌ، وخَطْبٌ يَسِيرٌ، وخَطَبَ المرأة يَخْطُبُهَا خَطْبًا وخِطْبَةً. وجمع الخَاطِبِ خُطَّابٌ، والخُطْبَةُ لون يضرب إلى الكُدْرَةِ، أو هي كذلك الخضرة "[1].

فالمعاني التي وردت في لسان العرب تدور حول:

- ✓ الخطبة والشأن.
- ✓ الأمر والخضرة.

ويعرفه ابن فارس بقوله: " خَطَبَ الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال: خَاطَبَهُ يُخَاطِبُهُ خِطَابًا، والخُطْبَةُ من ذلك وفي النكاح الطلب أن يُزَوَّجَ، قال الله تعالى: ﴿لَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ﴾، والخُطْبَةُ: الكلام المَخْطُوبُ به، ويقال: اختطب القوم فلانا إذا دعوه إلى تزوج صاحبتهم، والخَطْبُ: الأمر يقع، وسمي بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة "[2].

فالخَطْبُ حسب ابن فارس هو الكلام بين متكلم وسامع، ومنه اشتقت كلمة الخُطْبَةِ، وَخَطَبَ المرأة إلى القوم: إذا طلب أن يتزوج منهم، والخَطْبُ: الأمر الشديد والعظيم الذي يكثر فيه التخاطب.

---

[1]– لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 1990م، ج1، ص ص360–361، مادة (خ، ط، ب).

[2]– مقاييس اللغة،ابن فارس، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ب، 1979م، ج2، ص198، مادة (خ، ط، ب).

2.1.اصطلاحا:

عُرِّف الخطاب تعريفات متعددة منها: « كل ملفوظ مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات»[1]؛ يفاد من التعريف أنّ الخطاب يختلف عن النّص، وأنّ التّواصلية معيار للخطابية، وإقصاء معيار الحجم من تحديد الخطاب، حيث يمكن أن يعد خطابا نص كامل أو جملة أو مركب.

ويعرف الخطاب أيضا بأنه: "الملفوظ في الاستعمال التداولي، حيث يرتكز على ديناميّة التّلفظ، وعلى العلاقة القائمة بين شركاء الفعل التواصلي، ومن ثمّ تثبيته في سيّاق ما "[2].

فالخطاب هو الذي يتكشّف على نحو ما، عبر جملة من الملفوظات، ويفترض وجود متكلِّم ومخاطَب، أو هو " الحدث " Acte "أو النشاط الذي يتحقق بواسطة الكلام، أمّا الملفوظ فهو نتاج الأقوال المنجزة في العملية التواصلية "[3].

2. أنـواع الخطـاب:

للخطاب أنواع كثيرة تعدّد تبعا المعارف الإنسانية في العلوم والآداب والفنون، ومن أنواع الخطاب:

1.2.الخطاب الفلسفي:

وهو خطاب يتغذّى على الممارسات الاجتماعية الكليّة للإنسان، ويكشف عن الماهيات والعلل، ويرتكز على العقل بالدرجة الأولى، والمنهجية والدّليل، وهو خطاب نقدي يعتمد على التساؤل والشّك[4].

---

[1]– الخطاب وخصائص اللغة العربية " دراسة الوظيفة والبنية والنمط "، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2010م، ص24.

[2]– معالم محاضرات في مقياس تحليل الخطاب، محمد عدلان بن جيلالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وهران–الجزائر، د.ت، ص11.

[3]– ينظر: الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال نظرية الحديثة أو التلفظ، محمد يحياتن، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، ديسمبر1999م، ص337.

[4]– ينظر: تداولية الخطاب في المسرح الجزائري " مسرحية " الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا ، مقدس نورة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه «مخطوطة»، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي يابس، سيدي بلعباس–الجزائر، 2016م–2017م، ص85.

2.2.الخطاب السياسي:

هو أحد أنواع الخطاب التأثيري و يعرّف أنه خطاب إقناعي يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم، بصدفية عبر وسائل حجاج متنوعة، و يوظّف الخطاب السياسي لوسائل اللغوية والمنطقية الصحيحة، التي تتناسب مع طريقة التواصل مع الأفراد، ويستخدم اللغة السياسيّة في الخطاب[1].

3.2. الخطاب الديني:

هو ذلك اللون الخطابي الذي يستمدّ فكره وثقافته من كتاب الله تعالى والسنة النبويّة، والغاية التي يسعى إليها الخطاب الديني هي تعليم الناس كل ما هو نافع لهم في الدارين، إذ لا يخرج الخطاب عن الدعوى فهو مؤسس على تبليغ الرسالة، وقد أوكل النبي صلى الله عليه وسلم هذا التبليغ سواء باليد أو باللسان أو بالقلب[2].

4.2. الخطاب الأيديولوجي:

وتعرفه **يمنى العيد** بقولها: "ينهض الخطاب في المستوى الأيديولوجي في المجتمع، في سياق العلامة الاجتماعية التي تطلب الصياغة والتعبير، يتحدد الخطاب بحقول على هذا المستوى الإيديولوجي وينتجها، كما يتحدّد بوظائفه وينتجها، وتتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تميزها، ولكنّها في تميّزها تبقى بصفتها الدّلالية الموضوعية على هذا المستوى الأيديولوجي نفسه" [3].

5.2الخطاب الفني:

وهو ذلك الفرع التخاطبي الذي يقوم على الفنية و الجمالية و عليه فهو خطاب أدبي يتسم بإبلاغه لرسالة معينة، بغية تحقيق عملية تواصلية، وهو لا ينفصل عن الواقع كونه يحمل رسالة هادفة موجهة للمجتمع، الشعب، الحياة، من خلال مضمونه وشكله، والذي

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص85.

[2]– ينظر: تداولية الخطاب في المسرح الجزائري، مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا، مقدس نورة،ص86.

[3]– في معرفة النص، يمنى العيد، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 1984،2م، ص71.

يتمثل بدوره في الخطاب الشكلي، والخطاب المسرحي، الخطاب السيميائي، وهو خطاب يجمع بين اللغة المباشرة واللغة المصورة(اللغة الإيحائية)[1].

3. مفهوم الخطاب المسرحي:

هو خطاب إبداعي يعرف أنه مساحة تقاطع ثلاث رؤى متباينة ومتكاملة فيما بينها وهي:

- ✓ رؤية المبدع الكاتب الدراماتورجي (إن لم يكن العمل مقتبسا).
- ✓ الرؤية الركحية الخاصة بالمخرج والسينوغرافي.
- ✓ تأويل المتلقي لهذا الزخم من الرسائل والكودات.

فالخطاب المسرحي يتم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف)، والعرض المسرحي (نص المخرج)، ويحمل دلالات كثيفة تنفتح على مجالات ثقافية ولسانية ومعرفية و اجتماعية؛ أي إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات وتخيلات مزعومة ومعطيات خارجية تتعلق ببنية النص من الخارج[2].

4. خصائص الخطاب المسرحي:

يتميّز هذا النوع من الخطاب بمجموعة من الخصائص تميّزه عن بقية الأنواع من الخطابات، ويمكن ذكر بعضها فيما يلي:

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص87.

[2]– ينظر: الخطاب المسرحي " ماهيته وخصوصيته "، طامر أنوال، مقياس تحليل الخطاب المسرحي، سنة ثالثة ليسانس فنون درامية، قسم الفنون، د.ب، د.ط، د.ت، ص01.

- ✓ الخطاب المسرحي ذو البعد اللساني، وله صلة وثيقة بالخطاب الأدبي، موضوعه الوسيلة الأدبية و هي الخاصية التي تجعل منه خطابا أدبيّا[1]، فلغوية الخطاب المسرحي لها علاقة بالخطاب الأدبي، مما يشير إلى كونه ذا موضوع محدد.
- ✓ إن الخطاب المسرحي هو شكل تخاطبي، يسعى إلى تعويض الحوار (التبادل الدرامي أو التخاطب)[2]؛ ومعنى ذلك أن الخطاب المسرحي ذو بنية حوارية بين الكاتب والمتلقي، ينقله المخرج من نص مقروء إلى نص ممسوح على الخشبة.
- ✓ صاحب الخطاب المركزي في النص –الذي يتكون من نص الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجية– هو الكاتب وفي العرض، حيث يتشكل الخطاب من مجمل العناصر المرئية والمسموعة، يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب، وكل فريق العمل من ممثل ومخرج...إلخ[3]؛ ومعنى ذلك أن الخطاب المركزي في النص يتكون من نص الشخصيات، والعمل الإبداعي وهو الكاتب، أما في العرض فيتكون الخطاب من الصوت والصورة البصرية الفنية، بتضافر عناصر أساسية إلى جانب الكاتب، وهي الممثل والمخرج لإنتاج العمل المسرحي.

ثـالـثـا: التداولية والخطاب المسرحي:

1. علاقة المسرح بالتداولية:

اهتمت اللسانيات الوظيفية وخاصة التداولية بالخطاب وخصوصا الخطاب المسرحي، وقد أولت اهتماما خاصا بالسياق، فالتداوليات تضبط الحوار المسرحي، وبالتالي وضوح موضوع الحوار المسرحي، ووحدة المعاني بين جميع المتلقين، ليس هذا فقط، بل نجد

---

[1]– طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر " مسرحية الصدمة أنموذجا"، أحمد عيسى، رسالة ماجستير «مخطوطة»، جامعة وهران، 2010م–2011م، ص 204.

[2]– ينظر: تداولية الخطاب في المسرح الجزائري " مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا "، مقدس نورة، ص93.

[3]– تداولية الخطاب في المسرح الجزائري " مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا "، مقدس نورة، ص93.

التداولية فرضت نفسها في مجال الدراسات اللغوية، كونها تجيب عن أسئلة أهملتها المدارس اللسانية، وهذا ما أشار إليه الباحث **ليفينسون** في قوله:« إن الأساس الأول في نشوء المنهج التداولي كان بمثابة رد فعل على **معالجة تشومسكي** للغة بوصفها شيئا تجريديا لا علاقة لها بمستعمليها»[1].

الخطاب وفق المنهج التداولي يجري تناوله في إطار عملية تواصلية تفاعلية بين طرفين المرسل والمرسل إليه، أيضا النظريات التداولية تقوم على مفهوم مقام الخطاب؛ أي البحث عن العلاقات التفاعلية بين المخاطبين. [2]

يقال: " إن المسرح صورة مصغرة للعالم وللحياة، حيث توزع الأدوار على كل شخص وبالتالي فإن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ ان المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها"[3].

نلحظ من هذا التعريف أن الكاتب أراد أن يوصل لنا فكرة مفادها أن الخطاب المسرحي هو تجسيد وتصوير لمشهد أو وضع اجتماعي بطريقة مطابقة للواقع.

2. علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية:

مما لا شك فيه أن أهم المناهج اللسانية المعاصرة التي كانت محل اهتمام الدارسين المعاصرين، وقد كان الخطاب محورها الرئيسي عموما، والخطاب المسرحي خصوصا، وبخاصة المنهج التداولي، بمداخله المختلفة التي تم إجراءها على مستوى الخطاب المسرحي ضمن صيرورة البنية، والدلالة، والتلقي، وتتمثل العلاقة بين الخطاب المسرحي والتداولية، في كون الخطاب المسرحي أقرب مجالا إلى الاستعمال اليومي، وهذا الأخير

[1]–ينظر :تداولية الخطاب في المسرح الجزائري"مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا "، مقدس نورة، ص127.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص128.

[3]– تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، ط 2، 2015 م، ص 202.

هو صميم الدرس التداولي، إذ أن فلسفته قائمة على النظر في كيفية إيصال الرسالة، وآلية تأويلها من طرف المتلقي[1].

3.الإشكالات التداولية المسرحية:

يعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثا جدا، يمكن ربطه زمنيا بعقد الثمانينات، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة، إلا أنها لاقت العديد من الإشكالات نذكر من أهمها:

1.3.الإشكال الابستومولوجي:

ويطرح مجموعة من التساؤلات مفادها: ما طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية؟ هل استخدمت التداولية كوسيلة لدراسة الخطاب المسرحي؟ أم أنها استعملت التلفظ المسرحي كنموذج للقضايا اللغوية التي تعالجها؟.

توصل إلى هذا الإشكال **دومينيك مانغونو Dominique Mangueneau** من خلال قوله: "أردنا استعمال التداولية من أجل التلفظ المسرحي، فاكتشفنا أنها تفكر في اللغة غير نموذج التلفظ المسرحي نفسه "[2].

2.3.الإشكال النظري:

الذي يتمثل السؤال التالي: أي شكل من أشكل التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟ وما الذي يمكن الاشتغال عليه النص أم العرض؟، فإذا كان التكوين المزدوج للمسرح يجعله فنا ينسج خصوصياته الفريدة، ذلك أنه من جهة نص أدبي يدخل الخيال

[1]– ينظر: تداولية الخطاب في المسرح الجزائري " مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا "، مقدس نورة، ص ص 130–131.

[2]– ينظر: المرجع نفسه،ص ص 131–132.

عنصرا أساسيا في دراميته، فإنه من الجهة الأخرى عرض مرتبط (بالآن–هنا) حيث يجتمع الممثل والجمهور[1].

3.3.الإشكال الإجرائي:

يتمثل في أن التداولية في جانبها التطبيقي استطاعت أن تتجاوز النص الدرامي وحده دون الوصول إلى العرض المسرحي، وهذا ما أكده **باتريس بافيس P.Pavis** بقوله:" تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار"[2].

ونتيجة لهذا الإشكال يمكننا القول إنَّ المقاربة التداولية توقفت عند حدود النص الدرامي، وتجاوزته في حالات قليلة، وذلك من خلال المقاربة السيميائية، ولا شك أن إشكالات التداولية للمسرح لا تزال عالقة نجملها في الأسئلة الآتية:[3]

- ✓ أيهما يشكل نموذجا للآخر: التداولية أم المسرح؟.
- ✓ أي النظريات التداولية أجدى لدراسة الظاهرة المسرحية؟.
- ✓ أي الجوانب يمكن دراستها في المسرح: النص أن العرض؟.

وتأصيلا لما سلف عرضه من الإشكالات التداولية للمسرح، نورد الشكل الآتي:[4]

---

[1]– تداولية الخطاب في المسرح الجزائري " مسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر أنموذجا "، مقدس نورة ، ص132.

[2]– المرجع نفسه ، ص132.

[3]– المرجع نفسه، ص 134.

[4]– المرجع نفسه، ص 135.

الإشكالات التداولية للمسرح
الإشكال الإبستومولوجي
الإشكال النظري
الإشكال الإجرائي
دومينيك مانغونو Dominique Mangueneau
باتريس بافيس P.Pavis
دراسة النص: اللغة والتلفظ المسرحي
علاقة المسرح بالسيميولوجية
اهتمام التداولية بالنص الدرامي
دراسة العرض: الاعتبار لسياق وحالة المتكلم
باستثناء حالات قليلة أي من العرض: المقاربة السيميائية التي اهتمت بدراسة العلامات المسرحية
تحليل التلفظ المسرحي أي شكل من أشكال التداولية يمكن تطبيقه على المسرح

خاتمة

من خلال هذه الدراسة الوجيزة حول تداولية الخطاب المسرحي نخلص إلى أنّ:

- ✓ التداولية مصطلح جديد يحمل مفهوما قديما وحديثا في نفس الوقت.
- ✓ التداولية تدرس اللغة في مجال الاستعمال اليومي، مع مراعاة أحوال المتكلم والظروف المحيطة به.
- ✓ تنقسم التداولية إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية وفق الفلسفة التحليلية: الوضعانية المنطقية –الظاهراتية اللغوية. فلسفة اللغة العادية.
- ✓ الخطاب في أبسط تعريف له هو كل ملفوظ يفترض وجود متكلم وسامع
- ✓ للخطاب أنواع عديدة: الخطاب الفلسفي – السياسي – الديني والأيديولوجي... إلخ.
- ✓ الخطاب المسرحي هو مزيج بين النَص المكتوب والعرض المسرحي، وهو تجسيد للواقع وتتوفر فيه الإيحاءات والتخيلات وله موضوع محدد، ويتميز بالحوارية بين الكاتب والمتلقي، وتتمثل علاقة التداولية بالمسرح في تجسيد وتصوير الأوضاع الاجتماعية مطابقة للواقع.

الفصل الثاني:

المقاربة التداولية

لمسرحية أهل الكهف

توطئة

يفترض تأويل الخطاب في الفكر التداولي الإحاطة بمجموعة من المقاصد التي ينطوي عليها الخطاب بمختلف أنواعه، ولعل الخطاب المسرحي أحد صور الخطاب، فهو يعتمد آليات معينة ليوصل المقاصد إلى المتلقي، ومن الآليات التي يعتمد عليها في ذلك أفعال الكلام أو الأعمال اللغوية.

المبحث الأول: مقومات بناء الفعل التواصلي في الخطاب المسرحي

1. منتج الخطاب: المرسل Destinateur

يذهب عبد الجليل مرتاض إلى أنَّ المرسِل هو الذي يقوم بإرسال الرسالة إلى المرسَل إليه، فيقول: "من ينهض بإرسال مرسلة لسانية تعارضا بـ"مرسل إليه" وهو من يصوب نحوه المرسلة، ويسمى أيضا (باث) أو (متكلم) Locuteur [1] فالمتكلم (المخاطب) في مسرحية أهل الكهف هو توفيق الحكيم.

ونجد ذلك في المقتطف المسرحي الآتي:

" مرنوش: (يشير إلى الكلب في دهشة) أنظر ... أنظر! هاهو ذا ينهض.عجبًا ! أترى شبحه كيف يتلوى في الظلام وكيف يتمطى ! يخيَّل إليَّ أنَّ كل من نام في هذا الكهف يصحو وكأن أعضاءه متكسرة(لحظة صدقت يا يمليخا. ينبغي أن تشتري لنا طعاما.لقد ذكرتنا بالجوع أني أحسن كأن معدتي خاوية خالية حتي من الهواء ! و أنت يا مشلينيا ألست جوعان؟ (مشلينيا لا يجيب) لا تجيب؟ لعلك مشغول حتى عن الجوع ! (بعد لحظة) يخيل إليّ أني لست جوعان كما ينبغي، إنّي أحس كأن عضلات بطني قد صدئت أو نامت

[1] القاموس الوجيز في المصطلح اللساني فرنسي–عربي، عبد الجليل مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2017م، ص101.

هي الأخرى وتحتاج إلى منبه.يمليخا ! كم تحسن صنعا لو شريت لنا ما يحرك شهوتنا للطعام.هل معك نقود؟

يمليخا :معي...

مرنوش: (وهو يدس يده في جيبه) بل انتظر ! كانت معي أمس فيما أذكر دراهم من الفضة. إنها لم تزل في جيبي ، خذ ...

(يمليخا يأخذ النقود ويخرج). [1]

فالفتية الثلاثة بعدما استيقظوا من النوم أحسوا بالجوع، وبطونهم خاوية ، فأخرج مرنوش النقود الفضية التي كانت معه، ثم طلب من الراعي يمليخا أن يذهب خلسة ويشتري لهم ما يسد حاجتهم من الطعام.

2. متلقي الخطاب: المرسل إليه Destinataire

يُعرّفه عبد الجليل مرتاض بقوله: "يطلق هذا المصطلح التبليغي على من يُوجَّه إليه المرسلة اللسانية تعارضا بالمرسل الذي يقوم بإرسال المرسلة نفسها، ويقال له أيضا: "مستقبل" أو مستمع أو مخَاطب (Allocutaire).[2]

ومعنى كلام عبد الجليل مرتاض أن المرسل إليه يتجلى في الرسالة التي يقوم بإرسالها المرسل، وعليه فمتلقي الخطاب في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم هو القارئ.

ويرد ذلك في المقتطف المسرحي الآتي، فمتلقي الخطاب هو يمليخا:"مرنوش:عالمنا باد؟ وأين نحن إذن؟

يمليخا: هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة .

[1] مسرحية أهل الكهف ، توفيق الحكيم ، ص17.

[2] القاموس الوجيز في المصطلح اللساني فرنسي–عربي، عبد الجليل مرتاض،ص101.

مرنوش: أشربتَ شيئا يا يمليخا؟

يمليخا: لست بشارب ولا بمجنون.إني أقول لك الحقيقة. أخرج وطف بي هذه المدينة وأنت تفهم." [1]

فبعدما عاد القدّيسون إلى الحياة بعد طول انتظار، وجدوا أنفسهم غرباء لايمكنهم التأقلم مع الزمن الجديد.

3. السياق الذي يجري فيه الحدث الكلامي:

أولى علماء العرب والغرب السياق أهمية بالغة، وهو محور رئيس من محاور علم الدلالة، إذ له أهمية بالغة في بلوغ المعنى وتوجيه الدلالة.

ويُعرّف عبد الهادي بن ظافر الشهري السياق بأنه: "مجموعة الظروف التي تحف حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام...وتسمى هذه الظروف، في بعض الأحيان بالسياق Context"." [2]

السياق يرتبط بموقف الكلام، والظروف المحيطة به. ومن نماذج سياق الموقف في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ورد الاستفهام في قوله:

"مشلينيا: أنا كذلك لو تعلم ضيق الصدر مثلك ! مرنوش، كم لبثنا ها هنا؟

مرنوش: يوما أو بعض يوم.

مشلينيا: من أدراك؟

مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟

[1] مسرحية أهل الكهف ، توفيق الحكيم، ص47.

[2] استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004م، ص41.

مشلينيا: صدقت...".[1]

فالفتية الثلاثة ظنوا أنهم لم يلبثوا في الكهف إلا بضع ساعات أو يزيد. وكذلك نجد النداء في الحوار الذي دار بين الملك ويمليخا ومرنوش:

"الملك: (يتجلد ويتقدم إليهم قائلا في صوت صغير بعض الشيء) لقد نزلتم على الترحب أيها القديسون، إننا قد انتظرناكم طويلا كما انتظركم من قبل أجدادنا وأجداد أجدادنا: وإنه لحقّا لشرف عظيم أن...

يمليخا: (الذي ما انفك يتأمل ما حواليه بأعين زائغة مرتاعة يهمس لمرنوش) أنظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند، في أي بلد نحن؟!..

الملك: (يستطرد) نعم إنه لشرف عظيم أن تخصوني بهذا الفخر، وتظهروا في عصري دون عصور أجدادي المسيحيين.

يمليخا: (هامسا في دهشة لمرنوش) هذا الملك مسيحي!

مرنوش: (وهو يسكته) ألم تفهم غير هذه الكلمة؟

الملك: (للصياد) أنت أيها الصياد الذي دلنا على مكانهم الكريم...سأكافئك. نعم أيها القديسون! إننا كنا ننتظر هذه اللحظة المجيدة، لحظة طهوركم منذ أمد طويل كما هو مدون في التواريخ.

مرنوش: (هامسا وكأنما يخاطب نفسه) هذا الملك مجنون[2]!

نلاحظ أن الفتية الثلاثة عند دخولهم إلى الملك المسيحي، لم يفهموا كلامه الغريب، وفي أي زمان ومكان هم فيه.

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، دار الأمير خالد، الجزائر ،2018،ص ص07-08.

[2] المرجع نفسه،ص ص39-40.

كما نجد النداء والاستفهام في هذا المقتطف المسرحي الذي دار بين الأميرة بريسكا ومؤدبها غالياس:

"الأميرة: ماذا بالمدينة؟ أي كذلك كان يطلبك الساعة في اهتمام غريب.

غالياس: (يتحرك بسرعة) الملك يطلبني؟

الأميرة: (مستوقفة) انتظر! أترى ما بيدي؟ كتاب الأحلام إني رأيت الليلة حلما عجيبا يا غالياس؟

غالياس: خير يا مولاتي؟

الأميرة: رأيت كأني دفنت حية.

غالياس: (مفكرا لحظة) يا إلهي؟ أيمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم في المدينة".[1]

فالأميرة بريسكا رأت نفسها بأنها سوف تدفن حية، وبهذا الاستباق مهدت إلى ما سيقع من أحداث في نهاية هذه المسرحية.

صفوة القول ومحصول الحديث إنَّ السياق يؤثر في دلالة الأسلوب الإنشائي ،فهو يحوّله عن دلالته الأصلية (الحرفية) إلى دلالات فرعية (مستلزمة) تُفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال ،حيث يجد المتكلم في المعنى المستلزم ملاذاً له ، يلجأ إليه لأجل إيصال المراد إلى المخَاطَب بعبارة أبلغ، وللمعنى الضمني (المستلزم) قيمة فنيَّة ودلالية على ذهن المتلقي الذي بدوره يُفسِّر ويُحلِّلُ الكلام انطلاقا منَّ السَّياق الذي ورد فيه.

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص29.

4. مقاصد الخطاب المسرحي:

استنادا إلى نص توفيق المسرحي نسعى إلى توضيح المفاهيم والمقاصد، حيث ورد في ثنايا أحد مشاهد مسرحية (أهل الكهف)، حوار بين الأميرة بريسكا والفتى مشلينيا، حيث نجد النداء والاستفهام:

"بريسكا: فهمت، إني لست بريسكا التي يقصدها.يا إلهي! كل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن...بل للأخرى.

مشلينيا: لست أفهم...

بريسكا: أنسيت أن عمرك ثلاثمائة عام؟! أنسيت أنك لبثت في الكهف ثلاثمائة عام؟

مشلينيا: وماذا بهم...؟! ".[1]

ومنه أيضا: "بريسكا: إن بريسكا ابنة دقيانوس، خطيبتك التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام.

مشلينيا: (بغير فهم) ماتت؟

بريسكا: نعم.عذراء طاهرة كما تركتها، وقد حافظت على عهدك المقدس... وظلت طول حياتها تقول:إنها تنتظر.تنتظرك أنت بالطبع حتى تعود.

مشلينيا: (كالمخبول) ماذا أسمع؟!..."[2]

وقول بريسكا: "بريسكا، ألم يخبرك أحد بقصة العراف الذي جاءوا به ساعة ميلادي لينظر طالعي؟

مشلينيا: (كمن يتذكر) العراف؟؟

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص ص81-81.

بريسكا: لقد تنبأ بأني حينما أكبر سأشبه القديسة بريسكا ابنة دقيانوس.ولهذا دعوني باسم بريسكا".[1]

فمشلينيا تختلط عليه الأمور، ويستغرب ما سمعه من بريسكا من خلال الحوار الذي جرى بينهما، فنجده يقول: "مشلينيا: العراف؟! نعم يخيل إلي سمعت شيئا كهذا...أين ومتى؟!...ليست إياها؟!...بريسكا عزيزتي، تعالي...أنت هي! رباه!! أنت هي! رباه!! أنت هي! لست هي؟ ومن تكونين إذن...أنت؟ أنتم أنا؟ أحي أنا؟ أأكون في حلم مضطرب مختلط!! إلهي إلهي! أيها المسيح! أيها الإله! أعطني عقلا أرى به.أعطني النور أو أعطني الموت.اليقظة.النوم.العقل.العقل "مرنوش" أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن.أين نحن الآن.أحلام الكهف؟ أهي أحلام الكهف؟ أأنا في حقيقة؟ أأنا في الكهف؟ ما هذه الأعمدة؟...إلي يا مرنوش...يا يمليخا...إنا لا نصلح للحياة...إنا لا نصلح للزمن...ليست لنا عقول...لا نصلح للحياة!..."[2]

فرغم مرور مدة زمنية طويلة، لم تتغير الأحاسيس النبيلة لمشلينيا، حيث لبث على حب بريسكا كل تلك القرون، رغم اكتشافه بعد حوار طويل، جرى بينه وبين بريسكا ابنة الملك الحديث، وإصراره على اعتبارها حبيبته "بريسكا" ابنة دقيانوس.

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص ص 83-84.

المبحث الثاني: أفعال الكلام في مسرحية أهل الكهف

تُعدُّ نظرية الأفعال الكلامية الحجر الأساس الذي تقوم عليه التداولية، حيث عرّفها مسعود صحراوي بقوله: « كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك، يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية Actes locutoires لتحقيق أغراض انجازية Actes illocutoires (كالطلب والأمر والوعد والوعيد ... إلخ)، وغايات تأثيرية Actes perlocutoires تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول) »[1]

و ذكرت الدراسات التداولية أنَّ الفعل الكلامي مرَّكّب من ثلاثة أفعال تعدُّ جوانب مختلفة لفعل كلامي واحد لا يفصل أحدهما عن الآخر إلا بغرض الدرس وهي:[2]

1) **الفعل اللفظي Locutionary act:** وهو يتألف من أصوات لغوية تنتظم في تركيب نحوي صحيح ينتج عنه معنى محدد وهو المعنى الأصلي، وله مرجع يحيل إليه.

2) **الفعل الإنجازي Illoctionary act:** وهو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي.

3) **الفعل التأثيري Perloctionary act:** ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع.[3]

ونشير في هذا المقام إلى أن الفعل اللفظي هو ما ينعقد الكلام إلا به. وأن الفعل الإنجازي أي، التأثيري لا يلازم جميع الأفعال في الغالب فهناك أفعال لا تأثير لها في أذن السامع، بالإضافة إلى هذه الأفعال الثلاثة،هناك من أضاف إليها الفعل القضوي وهو ما يشتمل على المتحدث عنه أو المرجع.

---

[1] التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة " الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، مسعود صحراوي، ص 40.

[2] ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمد أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، (د ط)، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص ص 45- 46.

وقد أحصيت للأفعال الكلامية عدة أصناف هي:

- **الحكمية verdietifs:** "وتقوم على الإعلان عن حكم، تتأسس على بداهة، أو أسباب وجيهة، تتعلق بقيمة أو حدث مثال: إخلاء الذمة، واعتباره مثلا، كوعد، و وصف، وحلل، وقدر، وصنف، وقوم، وطبع". [1]

ومثال الوصف حيث نجده في هذا المقتطف المسرحي الذي نلحظ فيه وصف مرنوش للحب يقول :" مرنوش: إنَّ الحب ليبتلع كل شيئ الصداقة وحتى الإيمان.

مشيلينيا: حتى الإيمان؟ !.

مرنوش: لأنه هو نفسه إيمان أقوى من كل إيمان"[2]

- **التمرسية exercitifs:** "وتقوم على إصدار قرار لصالح، أو ضد سلسلة أفعال مثال: أمر، وقاد، ودافع عن، وترجى، وطلب، وتأسف، ونصح، وكذلك، عين، وأعلن عن بداية جلسة، وأغلق، ولبى وطالب".[3]

ومثالها الفعل الكلامي "اسمع" الوارد بصيغة الأمر في هذا المقطع المسرحي :

" الملك: صدقت ياغالياس صدقت (ضجة تدنو منهم).في (اضطراب خفيف) اسمع هاهم أولاء..." [4]

ففي هذا المقطع نجد أن الملك يأمر غالياس بالإنصات.

- **التكليف commissifs:** "ويلزم المتكلم بسلسلة أفعال محددة، مثال: وعد، وتمني، والتزم بعقد، وضمن، أو أقسم، والقيام بمعاهدة، والاندماج في حزب..." [5]

ويمثلها الفعل الكلامي "اقسم" في هذا المقتطف المسرحي :

---

[1] المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ص 62.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص22.

[3] المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ص 62.

[4] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ،ص 38.

[5] المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ص 62.

"الملك: أنا؟

بريسكا: نعم ! اقسم أنك خائف." [1]

• **العرضية expositifs:** "وتستعمل لعرض مفاهيم، وبسط موضوع، وتوضيح استعمال كلمات، وضبط مراجع. مثال: أكد، وأنكر، وأجاب، واعترض، ووهب، ومثل، وفسر، ونقل أقوالا".[2]

ويمثلها التعجب في هذا المقطع المسرحي في قول بريسكا :

"بريسكا: فهمت. إني لست بريسكا التي تقصدها.يا إلهي ! كل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن... بل للأخرى." [3]

السلوكيات comportemenfaux: "ويتعلق الأمر هنا بردود فعل موافق تجاه السلوك والمصير، مثال: الإعتذار، والشكر، والتهنئة، والترحيب، وانقد، والتعزية، والمباركة، واللعنة والنخب... وكذلك: الاحتجاج".[4]

ويمثلها الفعل الكلامي المتمثل في الترحيب فنجد الملك في هذا المقطع المسرحي يرحب بالفتية بعدخروجهم من الكهف وقدومهم إلى القصر في قوله:

" الملك :(يتجلد ويتقدم إليه قائلا في صوت متغير بعض الشيء) لقد نزلتم على الرحب أيها القديسون.إننا قد انتظرناكم طويلا كما انتظركم من قبل أجدادنا وأجداد أجدادنا: وإنه لحق لشرف عظيم أن ..." [5]

صفوة القول إنَّ المتحدث عن الفعل الكلامي لابد له من التمييز بين ثلاث مركبات للفعل وهي: الفعل اللفظي وهو القول، والفعل التأثيري فعل لازم لفائدة، والفعل الإنجازي وهو قوة

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص 38.

[2] المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ص 62.

[3] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص 80.

[4] المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو ، ص ص 62- 63.

[5] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص ص 39-40.

التلفظ، بالإضافة إلى هذه الأصناف أحصيت أصناف أخرى للأفعال وهي كالأتي:الإخباريات ، والتوجيهات،و الإلتزاميات، و التعبيريات، والإعلانيات.

تضمنت مسرحية أهل الكهف تنوعا كبيرا في الأفعال الكلامية، حيث إن المسرحية ما هي إلا حكاية مستقاة من الذهن أو الواقع، أم المسرحية التي بين أبدينا – مسرحية أهل الكهف– مستقاة من التراث الإنساني العالمي، فالقصة موجودة في المسيحية واليهودية والإسلام، وهذا ما جعلها ذات طابع متمازج، حيث تدور قصتها حول الفتية الذين تاهوا في الكهف لمدة ثلاثمائة عام ولما استيقظوا وجدوا الحياة تختلف عن السابق، وهذا ما جعل الأفعال الكلامية تتنوع فيها بين الأفعال الكلامية الإنشائية والأفعال الكلامية الخبرية وتتبين ذلك من خلال:

أ. **الأفعال الكلامية المباشرة:** وتتمثل في:

1)**الأمر:** هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، والأصل في صيغته الأمر أن تفيد الايجاب أي، طلب الفعل وجه اللزوم، وله معاني و أغراض أخرى تستفاد من سياق الحديث، وأهمها ما سنذكره: الدعاء، والإلتماس، والإرشاد، والتعجيز، والإهانة، والتحقير، والتهديد، والاعتبار، والتمني، والتخيير، والإباحة، والدوام، والتأديب، والتعجب.[1]

فالأمر أسلوب إنشائي طلبي له أربع صيغ صريحة، حيث وردت بكثرة في مسرحية أهل الكهف نذكرها على سبيل المثال لا الحصر:

1. صيغة افعل: وردت هذه الصيغة في قوله:

«مرنوش: مشلينيا! احذر لنفسك ولنا! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة، إني لن أحتمل ترفك بعد اليوم».[2]

[1] ينظر: علوم البلاغة البيان، والمعاني، والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط3)، 1414هـ، 1993م، ص ص 75– 76.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص 08.

كما وردت أيضا في:

«مرنوش: اسمع أيها الشيخ! سواء أكان الإيمان كما تقول أم غيره، أريد الآن أن أعرف منك أين بيتي؟ في أي موضع؟ إن كنت صادقا، في أي ناحية؟ في أي جهة؟»[1]

فصيغة الأمر افعل هي أكثر صور الأمر شيوعا في الاستعمال وتدل هذه الصيغة على زمن الاستقبال، فنجد في كلا المقطعين أنَّ مرنوش أراد في المقطع الأول: أن يُحذِّر ميشلينيا مما سيحدث عند خروجه من الكهف.

وفي المقطع الثاني أراد أن يتأكَّد مما قاله المؤدِّب غالياس بخصوص مكان إقامة عائلته وهل هو صادق فيما قاله.

2.صيغة اسم فعل الأمر: كما جاء أسلوب الأمر بصيغة اسم فعل الأمر في المقتطفات الآتية:

«(صوت ضجة خارج الكهف)

يمليخا: صه! أتسمعان؟

مرنوش: ما هذا أيضا؟

يمليخا: (مرهفا الآذن) هذا صوت أناس عديدين!

مرنوش: (ناهضا بقوة) ويلنا! هلكنا... »[2]

كما جاءت أيضا في:

« يمليخا: (يشير بالصمت هامسا) صه! صه!

مشلينيا: (همسا) أخشى أن يدخلوا علينا»[3]

---

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص 45.

[2] المرجع نفسه ، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

وصيغه اسم فعل الأمر (صه) هي اسم فعل أمر بمعنى اسكت ومعناه: هو دع حديثك هذا ولا تمض فيه، وهذا ما نلحظه في المقاطع المقتطفة من المسرحية التي ذكرناها آنفا.

كما نجد أيضا في هذه الصيغة صيغة (صه) في قول:

« مرنوش: طالما حذرتك الكتابة إلى بريسكا.

مشلينيا: صه!»[1]

وتدل هذه الصيغة في معناها عن الكف وترك كل الحديث وعدم التكلم نهائيا، وهذا ما نلاحظ في هذا المقطع حيث أمر مشلينيا من مرنوش الكف عن الحديث نهائيا وألا يرسل في الكلام.

2.**النهي: عُرّف بأنه:** طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء وله صيغة واحدة وهي المضارع مع لا الناهية، وقد تخرج صيغته الأصلية إلى معان أخرى تساق من السياق الكلامي وقرينة الحال، ومن هذه المعاني: الدعاء والالتماس، والإرشاد والدوام وبيان العاقبة، والتيئيس والتمني، والتوبيخ، الكراهية والتحقير، التهديد، والائتناس.

ونقف عليها في المسرحية في :

"مرنوش: ليلتين أو ثلاث، حتى نأمن على حياتنا من دقيانوس.

مشلينيا: (صائحا متذمرا) لا أستطيع، لا أستطيع؟"[2]

وأيضا:

"يمليخا: (في تردد) لو أجرؤ على السؤال...

مشلينيا: سل عما شئت يا يمليخا، ولا ترهب أمرا".[3]

---

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص 11.

[2] المرجع نفسه ، ص08.

[3] المرجع نفسه، ص10.

كذلك:

"مرنوش: لكن لماذا؟

مشلينيا: لكنني مع ذلك لا أشكرك على ما كان منك اليوم".[1]

إنّ النهي في عمومه هو طلب الكف عن فعل ما على جهة العلو والاستعلاء وهو يشبه صيغة الأمر في هذه الصيغة، وله صيغة صريحة واحدة هي صيغة الفعل المضارع المجزوم بلا الناهية،وهذا ما نجده في المقاطع المسرحية الثلاثة أعلاه حيث تدل صيغة النهي بـ"لا" معنى التوقف عن الإتيان بذلك الفعل، فنجد في المقطع الأول مشلينيا يرد على مرنوش بعدم استطاعته على البقاء في ذلك الكهف.

وفي المقطع الثاني نلحظ أن مشلينيا يخفف من توتر وتردد يمليخا في سؤاله له وينهاه ألا يرهبه ويسأله عما أراد.

أمّا بالنسبة للمقطع المسرحي الأخير، نجد أنّ مشلينيا يخبر مرنوش أنه يشكره على كلّ ما فعله من أجله.

3.**الاستفهام:** هو طلب العلم بشيء ولم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة وهل، ما، من، حتى، أيان، كيف، أين، وأنّى، وكم، وأيّ وأغراضه التصور ويكون بنية ألفاظ الاستفهام والتصديق بهل أم التصديق تارة والتصور تارة أخرى فيكون بحرف الهمزة".[2]

ويعرف أيضا أنه: "أدوات مبهمة تستعمل في طلب الفهم بالشيء، والعلم به".[3]

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص24.

[2] ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص87.

[3] النحو الميسر، جمال إبراهيم قاسم، دار ابن الجوزي، جمهورية مصر العربية، مصر، (ط1)، 2012، مج2، ص302.

هذا وقد أوضحنا المعنى الحقيقي للاستفهام، ولكن هناك معان مجازية مستلزمة له هي: الإنكار والتوبيخ، و التقرير، والاستفهام التهكمي، و التنبيه، و التحقير، والتعجب.[1]

ولأسلوب الاستفهام معان ودلالات صريحة، نستحضرها من المسرحية التي نتناولها ونذكرها على سبيل التمثيل لا الحصر.

"مرنوش: هل لك أهل يا يمليخا؟

يمليخا: ليس لي إلا قطمير".[2]

"هل" في هذا المقطع هي حرف استفهام، ويستفهم بها في الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية، ولا يستفهم منها بشكل فردي، حيث نلحظ هنا أنّ مرنوش أراد أن يستفهم عن يمليخا وهل له أهل؟.

"مشلينيا: من هو قطمير؟

يمليخا: (يشير إلى الكلب) كلبي هذا".[3]

أداة الاستفهام هنا هي "من" وهي من أسماء الاستفهام وتستخدم مع الجملتين الاسمية والفعلية، ويطلب بها التعيين، أي طلب التصور فهي هنا استعملت لمعرفة من هو الكلب الذي قصده الراعي.

[1] ينظر: النحو الميسر، جمال إبراهيم قاسم، ص ص 305_306.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ومن أدوات الاستفهام التي تدلّ على التعيين أيضا نذكر: "كم" حيث وردت في قوله:

"يمليخا! كم تحسن صنعا لو اشتريت لنا ما يحرك شهوتنا للطعام. هل معك نقود؟

يمليخا: معي...".[1]

وأيضا أداة "ما":

"مرنوش: ما هذا؟

الصوت: (يقترب ويصيح) أيها الوزيران".[2]

ونذكر أيضا:

"مشلينيا: أولدت مسيحيا، أم اعتنقت الدين على كبر؟

يمليخا: بل ولدت مسيحيا...".[3]

أسلوب الاستفهام هنا واضح من خلال استعمال أداة الاستفهام "الهمزة" والتي تستخدم بدورها لمعرفة محتوى الجملة في حال كان السائل بجهل المضمون وهذا ما نستنتجه من طرح مشلينيا السؤال على يمليخا حيث أراد معرفة اعتناقه للديانة المسيحية هل هو بالفطرة أم اعتنقها عن شيخ أو معلم، كما يمكن إضافة هذه الأداة في بداية كل من الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

النداء: من الأساليب الإنشائية الطلبية وعرف أنه" دعوة المخاطب بحرف نائب مناب فعل كأدعو ونحوه، وأدواته ثمان: يا، والهمزة، وأي، وآي، وآ، وأيا، وها، وا".[4]

---

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص17.

[2] المرجع نفسه ، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، ص81.

وقد تخرج ألفاظ النداء إلى أغراض أخرى تفيد معاني مستلزمة أو أفعال غير مباشرة، ومن ذلك: التحسر، والتوجع، التعجب، والاختصاص، الندبة، والإغراء، الزجر، الاستغاثة، التحيز، والتذكر".[1]

وجاء أسلوب النداء بمعناه المباشر الصريح في المسرحية التي بين أيدينا في مواضع متعددة نذكرها على سبيل التمثيل:

"مشلينيا: من هذا؟

يمليخا: أنا الراعي يا مولاي".[2]

و: "مرنوش: لست ناقما عليك يا مشلينيا ولا على الله والمسيح...لأني لست أفكر في أيكم الآن".[3]

في المقاطع المسرحية المذكورة أعلاه نجد أنّ النداء كان بحرف "يا" وهو من أكثر أدوات النداء استعمالا ولا يستعمل لنداء البعيد، وهذا ما يتّضح لنا من خلال ما قاله يمليخا لمشلينيا وهو يجيبه عند تساؤله عن القادم نحوه. ورد أيضا في هذا المقطع:

"مرنوش: ما هذا؟

الصوت: (يقترب ويصيح) أيها الوزيران!".[4]

حرف النداء هنا "أيها" ويستخدم لنداء القريب وهذا ما يبينه لنا المقطع أعلاه حيث نلحظ أن المنادي الذي كان ينادي على مرنوش ومشلينيا كان يناديهما وهو يقترب من مكان تواجدهما.

---

[1] ينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي ص82.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص08.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص24.

4. **التمني:** يعرفه علماء البلاغة بأنه: "طلب الشيء المحبوب الذي لا يرْجى، لاستحالة الحصول عليه، أو بَعُد مناله".[1]

وللتمني أدوات هي: ليت، هل، ولو، ولعل، وهلاّ، وألا و أغراضه: طلب المستحيل، الترجي، والتنديم![2]

ومن أمثلة التمني ما ورد في المسرحية نذكرها على سبيل المثال:

"مشلينيا: نعم كلمة لو لم أخطّها...

مرنوش: لكنت نجوت بجلدي

مشلينيا: أجل كنت نجوت بجلدك".[3]

أداة التمني في هذا المقتطف المسرحي هي "ليت" وهي الأداة الأصلية للتمني وتفيد استحالة وقوع الشيء وحدوثه على ارض الواقع، وهذا ما نتبينه من قول مشلينيا لأنه كان يتمنى لو كان المسيح يعلم بثقل ما يحمله من حزن وألم جراء ما وقع لهم حتى فروا هاربين إلى كهف الرقيم.

"يمليخا: دع الأمر للمسيح.

مشلينيا: ليت المسيح يعلم! أستغفر الله! أعتقد أنه يعلم، وأنه سيخفف عنك".[4]

وأداة التمني هنا هي الأداة "لو" وتستعمل للتمني البعيد وتعمل عمل ليت.

---

[1] البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، بكري شيخ آمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط6)، تشرين الأول/أكتوبر، 1999، ج1، ص77.

[2] ينظر: البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، بكر شيخ آمين ، ص ص77-78.

[3] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص14.

ب) الأفعال الكلامية غير المباشرة :

والحديث عن معنى الأفعال الكلامية يلزمنا التّطرق إلى مفهوم آخر ورد متصلا بالأفعال الكلامية غير المباشرة، ويعرّفه محمود عكاشة بأنه: "الاستلزام الحواري المعنى المستفاد من السياق، ويعد من أهم المبادئ البراجماتية اللسانية (التداولية)، ويعني أن التواصل الكلامي محكوم بمبدأ عام (مبدأ التعاون) وبمسلمات حوارية، وسلامة القول وقبوله من قائله وملائمته مستوى الحوار، فبعض جمل اللغات الطبيعية، في بعض المقامات، تدل على معنى غير معنى تركيبها اللفظي...".[1]

يفاد من التعريف السابق ان الاستلزام الحواري هو أحد أبرز المفاهيم التداولية، وهو معنى المعنى عند الجرجاني أو خروج الكلام عن مقتضى الظاهر عن السكاكي، أو المعنى المقامي، فالمسميات تختلف والمقتضى واحد.

1. **الدلالات الاستلزامية لأسلوب الأمر في المسرحية:** نجد أنّ السّياق قد ينتقل بالتركيب الموضوع للأمر إلى معنى فرعي (إضافي) أو مستلزم، ومن المعاني التي خرج إليها هذا الضرب من ضروب الإنشاء الطلبي في المسرحية:

التحذير: "هو معمول بتقدير "اتّق" تحذيرا مما بعده".[2]

نحو: "مرنوش: وأنت؟ ألا تريد أن تستبق حياتك من أجل...

مشلينيا: نعم يا مرنوش، لكن ها أنت ذا تراني لا أقوى على البعد يوما واحدا.

[1] النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية) "دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ"، الدكتور محمود عكاشة، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، 2013م، ص ص86-87.

[2] معجم التعريفات، الشريف الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (دط)، 2004، ص48.

مرنوش: مشلينيا! احذر لنفسك ولنا! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة، إنّي لن أحتمل نزقك بعد اليوم (يبدو شبح يتخبط في الظلام)...".[1]

يتبيّن لنا الفعل الكلامي (احذر) هنا فعل أمر، يتجسّد في كونه يحمل غرض التحذير من المذبحة القائمة في المدينة التي قام بها الملك دقيانوس، حيث نجد مرنوش يحذّر مشلينيا من الخروج من الكهف، لاعتقاده أن المذبحة لا تزال قائمة في الخارج، ولا يدري إنْ خرج ما سيحدث، ومن هذا الحديث نلحظ أن فعل الأمر يحمل دلالات عدة منها: التحذير والنصح، والخوف مما سيحدث لهؤلاء الفتية عند خروجهم من الكهف.

فالأمر في هذا المقتطف المسرحي قد خرج عن معناه الحقيقي إلى التحذير.

الالتماس: "وهو طلب الفعل الصادر عن الأنداد والنظراء المتساوين قدرا ومنزلة".[2]

نحو: "مشلينيا: أجبني يا يمليخا! ما الذي يجعلك تختلف هنا في هذا؟ ومع ذلك، هي أننا نمنا ما شئت من أعوام؟ فماذا يغير هذا من حياتنا الآن؟ ألسنا في الحياة...نحمل قلوبا وآمالا؟

مرنوش: فلنفكر معا قليلا يا مشلينيا! أيمكن لأي عقل أن يتصور هذا؟".[3]

نلاحظ أن الفعل الكلامي (أجبني) جملة فعلية تحمل صيغة الأمر، وذلك من خلال الالتماس حيث أن فعل الأمر جاء من طرف مشلينيا، الذي لا يشعر أنه لبث في الكهف طوال تلك المدة الزمنية، المتمثلة في ثلاثمائة سنة، دون أن يعلموا ما حصل معهم، ولهذا كان في الأمر تعجب ودهشة عن فترة الكهف التي قضوها.

---

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص08.

[2] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009م، ص77.

[3] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص54.

ومن أمثلته كذلك، قول مشلينيا:

"مشلينيا: فماذا أجاب؟ (مرنوش لا يحير جواباً تكلم يا مرنوش بالله!

ماذا أجاب؟

مرنوش: مات...".[1]

يتبين لنا الفعل الكلامي (تكلم) جملة فعلية تحمل صيغة الأمر، وذلك من خلال الالتماس، حيث أن الفعل هنا جاء ليبين الالتماس إلى مرنوش، الذي فشل في العثور على بغيته، إذ فقد مرنوش أهله منذ زمن طويل، حيث توفى ابنه وقد تجاوز الستين بينما هو لم يتجاوز الأربعين، ولهذا هو في هذا الحوار يطلب مشلينيا من مرنوش الالتماس وإخباره عن أمر ولده.

الزجر: ومن الأمر الذي خرج عن معناه الصريح إلى الزجر قول "مشلينيا: سأذهب إلى الملك توّا وأقول له: (إني جنيت على مرنوش ظلما، وإن اسمه في الرسالة لا يعني شيئا...وها أنا ذا أقدم حياتي".

مرنوش: أقعد...وكفى هذرا! قل إنك ذاهب لترى حبيبتك".[2]

من خلال هذا المقطع الحواري نلاحظ أن الفعل الكلامي (كفى) هو أمر متضمن معنى الزجر، وذلك ارتباط مشلينيا بحبيبته الأميرة بريسكا التي كتب لها رسالة قبل أن يذهب بصحبة مرنوش، الذي عرّض نفسه للخطر من أجل صديقه مشلينيا، وهذا ما جعل مرنوش يتردد، ويزجر من كلام صديقه مشلينيا ويأمره بان يكف عن هذا الكلام الذي بلا معنى، وغير منطقي.

[1] المرجع نفسه، ص64.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص14.

التعجب: هو: "استعظام أمر خفي سببه، ويكون التعبير عن هذا المعنى في مقام الاندهاش، والتحير من شيء غريب ومثير".[1]

ومن أمثلة ذلك:

"يمليخا: إننا نمنا أكثر من ثلاثمائة سنة.

مرنوش: صه! كفى...".[2]

فالفعل الكلامي (صه) هو جملة فعلية للأمر، حيث يتمثل الحوار هنا في فعل لغوي غير مباشر متمثل في التعجب، إذ نلاحظ هنا أن يمليخا يخبر مرنوش بطول الفترة التي قضوها، ونومهم أكثر من ثلاثمائة عام في الكهف، واعتراض مرنوش لهذه المدة الزمنية الطويلة، وتعجبه سماعه هاته الحقيقة الغير معقولة، ويأمره بالسكوت.

ومنه أيضا: "مشلينيا: مستحيل!

مرنوش: أعترف أن لا شيء يستطيع أن يغير من حياتي الحاضرة أو المستقبلة".[3]

يتبين لنا أن الفعل الكلامي (اعترف) هنا فعل أمر، يتجسد في كونه يحمل غرض التعجب، حيث أن مرنوش يحاول إقناع صديقه مشلينيا بالحقيقة التي اكتشفها، وأنهم مكثوا في الكهف ثلاثمائة عام، وتغيرت الدنيا وهذا ما جعل مرنوش في حيرة من أمره.

[1] الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، الدكتور عبد العزيز أبو سريع يس، مطبعة السعادة، القاهرة، (ط1)، 1989م، ص312.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص54.

التحقير: "يرتبط هذا المعنى بمعنى التهكم ارتباطا كبيرا حتى صححوا نشأة أحدهما عن الآخر، وجوّزا اتحاد محلهما مع أنهما يختلفان مفهوما، فالتحقير: عد الشيء حقيرا والتعامل معه وفق هذا الاعتبار، والتهكم عدم المبالاة بالشيء".[1]

نحو قول مشلينيا: "مشلينيا: (يرد أن يلثم يدها ، ما أسعدني! إني الآن سعيد أيتها العزيزة! يا خطيبتي المعبودة! (بريسكا شاردة تحس شفة بريسكا على يدها فتنزعها من يده في الحال! لماذا لا تريدين أن ألثم يدك.

بريسكا: انهض أيها المجنون! إني أصغيت إليك أكثر مما يجب...(تتحرك ذاهبة)".[2]

نلحظ في هذا المقتطف المسرحي الذي دار بين الأميرة بريسكا والفتى مشلينيا أن الفعل الكلامي "انهض" جملة فعلية، تحمل صيغة الأمر متضمن معنى التحقير، حيث إن الفعل جاء من طرف الأميرة بريسكا، فمشلينيا يحدثها على أنها بريسكا القديمة حبيبته، وهي تستغرب طريقة كلامه العاطفي في حديثه معها، وفي النهاية تدرك أنه يظنها بريسكا القديمة، وتصارحه فيصدم وتصفه بالمجنون، وأنها أصغت لكلامه الغير مفهوم ومنطقي وضيعت وقتها معه.

الإنكار: وقد يخرج الأمر عن معناه الأصلي للدلالة على معنى الإنكار، نحو:

"مشلينيا: (في يأس)! بريسكا...! بريسكا...

بريسكا: صه! لا تنادني كما كنت تناديها، ليس بيني وبينك صلة ما أيها الرجل! فلتحفظ الاحترام الواجب لي أو فاخرج!".[3]

---

[1] الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، الدكتور عبد العزيز أبو سريع يس، ص273.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص89.

يتبين لنا أن الفعل الكلامي (صه) هو أمر يحمل معنى مستلزم وهو الإنكار، ويظهر جليا في ردة فعل بريسكا اتجاه مشلينيا، حيث أن الملاحظ هنا أن مشلينيا ما زال يعتقد أن بريسكا هي حبيبته الحقيقية التي فقدها عندما ذهب إلى الكهف، هروبا من المذبحة، وهي ترفض بشدة أن يحب جدتها في صورتها ولا تقتنع بكلامه، ويشعر باليأس، وتطلب منه أن يسكت عن هذا الهراء.

ومن أمثلة الإنكار أيضا:

"بريسكا: وهاتان الشفتان ومازالتا، مع الأسف، جميلتين...ومن يدري...لعلهما أيضا...

مشلينيا: أسكتي..."[1].

في هذا المقتطف المسرحي نجد استلزاما حواريا، حيث خرج الأمر عن غرضه الحقيقي، الذي هو طلب الإتيان بفعل معيّن إلى معنى مستلزم وهو الإنكار، فمشلينيا أدرك الحقيقة التي كان يجهلها، وهي أن بريسكا التي كان يعرفها قد ماتت منذ زمن طويل، وأن هذه التي كان يغازلها هي حفيدة حبيبته، ولهذا في هذا الحوار يطلب منها السكوت بعدما أصيب بخيبة أمل.

على العموم هذه أهم المعاني الفرعية (الإضافية) أو المستلزمة، التي قد يخرج الأمر عن معناه الأصلي لأدائها، عن طريق قرائن تستفاد من سياق الكلام.

2. **الدلالات الاستلزامية لأسلوب النهي في المسرحية:** قد يخرج النهي عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى، تعرف بالقرائن ودلالة سياق الكلام، وهذه المعاني كثيرة منها:

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص92.

التوبيخ: ويُعرّفه الدكتور عبد العزيز عتيق: "عندما يكون المنهي عنه أمرا، لا يشرف الإنسان ولا يليق أن يصدر عنه"[1]، ومن أمثلة ذلك:

"يمليخا: قمت أتلمس الطريق إلى الباب، فلم أهتد إليه.

مشلينيا: اقعد بجوارنا، مذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت، كأنك لا تأنس بنا!".[2]

نلحظ أن الفعل الكلامي (لا تأنس) جملة فعلية تحمل صيغة النهي، وذلك من خلال التوبيخ، فالفعل هنا جاء لتبيين توبيخ يمليخا من طرف مشلينيا، لاختلاف موقفه معهم في الزمن الذي مكثوه في الكهف، فيظنون في البداية أنهم ناموا يوما أو بعض يوم، وكلهم تائهون وواقعون في حيرة من أمرهم، فيمليخا محبوس في سجن الصمت، فيوبخه صديقه مشلينيا عن هذا الصمت، وأنه لا يأنس بهم في حديثهم.

التحقير: ويُعرّفه عبد العزيز عتيق: "عندما يكون الغرض من النهي الازدراء بالمخاطب والتقليل من شأنه وقدراته"[3]، نحو:

"مشلينيا: قلت لك لا أستطيع المكث هنا يوما آخر.

مرنوش: أيها النزق! أما كفاك أنك أوقعتنا فيما نحن فيه؟".

نلحظ هنا أنّ الفعل الكلامي (لا أستطيع) جملة فعلية تحمل صيغة النهي، وذلك من خلال التحقير، حيث نجد اللوم والعذاب الذي يلقيه مرنوش على عاتق مشلينيا، الذي لم يكن حذرا، على الرغم من تحذير مرنوش له، لكنه كتب الرسالة لابنة الملك بريسكا، وهو غير مبال بصديقيه، وأنه لا يستطيع المكوث في الكهف مدة أطول، وما يهمه هو الخروج من الكهف ورغبته في مواصلة الحياة.

[1] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق،ص ص86-87.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص08.

[3] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، ص87.

التهديد: ويعرفه عبد العزيز عتيق: "وذلك عندما يقصد المتكلم أن يخوف من هو دونه قدرا ومنزلة، عاقبة القيام بفعل لا يرضى عنه المتكلم"[1]، نحو:

"مشلينيا: نعم يا مرنوش، لكن ها أنت ذا تراني لا أقوى على البعد يوما واحدا.

مرنوش: مشلينيا! احذر لنفسك ولنا! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة، إنّي لن أحتمل نزقك بعد اليوم، (يبدو شبح يتخبط في الظلام...)".[2]

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (لا تزال) يتجسد في جملة فعلية هي النهي، ويتجسد في كونه يحمل دلالة التهديد والنصح من المذبحة التي قام بها دقيانوس، حيث أن مرنوش يحذر ويهدد مشلينيا على أن المذبحة ما زالت قائمة، ولأن المذبحة هي التي جعلت الفتية يهربون إلى الكهف ويخافون على أنفسهم.

الائتناس: وقد يخرج النهي عن معناه الأصلي، للدلالة على معنى الائتناس، ومن أمثلة ذلك: "يمليخا: (بعد لحظة صمت) مولاي! أو تركت أهلك في الخطر!

مرنوش: أحمد الله على أن ليس أحد يعلم أنهما مسيحيان، ولا أنهما يمتّان إليّ بصلة، إن أمر زواجي سر لا يعرفه غير ثلاثتنا الآن، ثم إني أخفي امرأتي وولدي عن الناس في بيت منفرد منذ سنوات كلا...لا خوف عليهما...لقد عصفت قبل اليوم مذابح ومجازر فلم يمتد إليهما أذى".[3]

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (لا يعرفه) يتجسد في جملة فعلية هي النهي، متضمن معنى الائتناس، حيث أن مرنوش مرتبط بابنه الصغير وزوجته اللذين تركهما في عذاب القلق وفي المكان الموحش، نتيجة الملحمة التي شنّها الطاغية دقيانوس لإبادة أتباع المسيح.

---

[1] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، ص88.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص08.

[3] المرجع نفسه، ص12.

النصح والإرشاد: ويعرّفه عبد العزيز عتيق: "وذلك عندما يكون النهي يحمل بين ثناياه معنى من معاني النصح والإرشاد"[1]، نحو:

"مرنوش: حقيقة! قرب السماء من الأرض! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار!

يمليخا: لا تسخر...إن الله حق...

مرنوش: لا شأن لله بنا ها هنا، نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة...ومع ذلك...فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه...فقد حدث بفعل إنسان.

يمليخا: (مستنكرا) أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن!".[2]

نلحظ أنّ الفعل الكلامي (لا تسخر) جملة فعلية تحمل صيغة النهي، وذلك من خلال النصح والإرشاد، حيث أن فعل النهي جاء من طرف يمليخا، والمتمثل في طلب النهي عن عدم السخرية بالله، وأن الله على حق ورحمته واسعة، وتسعف كل إنسان مؤمن بالله، فالفعل هنا جاء لتبيين نصائح إلى مرنوش الذي لا يؤمن كثيرا بالله.

ومنه قول:

"بريسكا: هو ذاك أيها الأحمق! اذهب عنّي لا فائدة لي منك.

[1] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، ص86.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص13.

غالياس: مولاتي! لا تُراعي، ولا تعتقدي كثيرا بالأحلام!...لا سيما أحلام من في سنك، إن أحلام الشباب غالبا أضغاث".[1]

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (لا تراعي) هنا فعل نهي، يتجسّد في كونه يحمل غرض النصح والإرشاد، فالمؤدب غالياس ينصح الأميرة بان لا تعيش كثيرا في الأحلام وتصدقها، فهي مجرد أوهام بعيدة عن الحقيقة.

الإنكار: وقد يخرج النهي عن معناه الأصلي للدلالة على معنى الإنكار، ومن أمثلة ذلك:

"بريسكا: (في دهشة) صليبك؟!

مشلينيا: أليس في هذا دليل على حفظك لعهدي. نعم قلبي يحدثني دائما أنك بريئة، لكني أطلب التأكيد، التأكيد...حتى لا أسمح لنفسي بعد بالشك".[2]

نلحظ هنا أنّ الفعل الكلامي (لا أسمح) جملة فعلية تحمل صيغة النهي، متضمن معنى الإنكار، حيث أن الفعل جاء من طرف مشلينيا، وقد حاول إقناع بريسكا لأنها كانت تبادله الحب فيما مضى، ودليل ذلك أنها كانت تحمل صليبا في عنقها، الذي يشبه تماما الصليب الذي أهداه لها إثر اعتناقها المسيحية، فوجود تشابه تام بين بريسكا المحبوبة وبريسكا الحفيدة، جعله يعتقد أنّ لا شيء تغيَّر وقد حاول تذكيرها بالعهد الذي قطعته على نفسها، ولكن محاولاته المتكررة باءت بالفشل.

الالتماس: ونجد ذلك في المقطع الآتي:

"الملك (بلا حراك) نعم فلنستقبلهم...

بريسكا: أبتِ! لا تستقبلهم! إنك خائف! صوتك يتهجد خوفا".[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص85.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم،ص78.

نلحظ أنّ الفعل الكلامي (لا تستقبلهم) هو نهي متضمن معنى الالتماس، فبريسكا تترجى والدها أنّ لا يستقبل الفتية الذين خرجوا من الكهف، لأن الملك خائف وكذلك ابنته من تلك المخلوقات التي ظهرت فجأة في المدينة.

3.الدلالات الاستلزامية لأسلوب الاستفهام في المسرحية: من المعاني المستلزمة عن أسلوب الاستفهام نجد:

التعجب: مثل: "يمليخا: لا بأس، إنها ترعى الكلأ آمنة، ولا يعلم أحد أنها لمسيحي.

مرنوش: أنت أيضا كنت تخفي دينك؟".[2]

نلحظ هنا أن الفعل الكلامي (كنت تخفي) جملة فعلية تحمل صيغة الاستفهام متضمن معنى التعجب، حيث أنَّ الراعي يمليخا كان يرعى غنمه في المدينة، وقد أخفى عن الطاغية دقيانوس دينه خشية قتله.

كما نجد التعجب أيضا في المقطع الآتي:

"مرنوش: ما تقول يا يمليخا لا يمكن أن يتخيله عقل بشر، وإني لأتسامح إذا أعدّك بعد عاقلا، وأنت تقول جادّا هذا الكلام، أتستطيع حقا أن تعتقد أننا نمنا في الكهف أكثر منه ثلاث ليال؟

يمليخا: إنّنا نمنا أكثر من ثلاثمائة سنة".[3]

نلحظ هنا أن الفعل الكلامي (أتستطيع) جملة فعلية تحمل صيغة الاستفهام متضمن معنى التعجب، فمرنوش يظن أنهم لبثوا في الكهف إلاّ بضع ساعات أو يزيد، ولكنهم عندما اكتشفوا أنهم ناموا أكثر من ثلاثمائة سنة لم يُصدّقوا ذلك وتعجّبوا، فالزمن لم يغير من إدراكهم لذواتهم.

---

[1] المرجع نفسه ، ص38.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص09.

[3] المرجع نفسه ، ص49.

التقرير: ونجده في المقتطف المسرحي الآتي:

"مرنوش: وأي بأس في ذلك؟

يمليخا: (مستنكرا) اللهم رحماك! (ينهض).

مرنوش: إلى أين أيها الراعي المتنسك؟

يمليخا: (في تردد) إلى...إلى...إني أحس بالجوع. ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولي...؟

مرنوش: (في ارتياب) وهل ستعود إلينا؟

يمليخا: إني أترك قطمير هنا".[1]

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (ألا تذهب) جملة فعلية تحمل صيغة الاستفهام متضمن معنى التقرير، إذ خرج يمليخا من الكهف للبحث عن الطعام، لأنهم شعروا بالجوع.

كما نجد التقرير أيضا في المقتطف المسرحي الآتي:

"الصوت: (في الخارج ينادي المؤدب) يا غالياس!

غالياس: (يستدير سريعا ويهمس) الملك!

الملك: (يدخل) يا غالياس! أسمعت الخبر؟

غالياس: نعم يا مولاي. خبر الكنز...".[2]

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص32.

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (أسمعت) جملة فعلية تحمل صيغة الاستفهام متضمن معنى التقرير، إذ سمع غالياس بخبر الكنز، وقد أخبر الملك بذلك، حيث أن الكنز لا يعرف عنه شيء، سوى أنه من عهد الملك دقيانوس الذي قام بالمذبحة الكبرى، فقد قام بقتل كل الناس الذين اعتنقوا المسيحية ويؤمنون بها.

التهكم: مثل: "مشلينيا: أنت لا تفهم شيئا سوى أنّك غبت ليلة عن امرأتك وولدك.

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله، وأن قلبين مشغولان بغير الله.

مرنوش: وأي يأس في ذلك؟".[1]

يتبيّن لنا أنّ الفعل الكلامي (ماذا فهمت) جملة فعلية تحمل صيغة الاستفهام متضمن معنى التهكم، فيمليخا يدعو صديقيه إلى الإيمان، ومشلينيا يستهزأ بالظروف التي وقع فيها صديقه مرنوش الذي فقد ولده العزيز وزوجته.

كما نجده أيضا في المقتطف المسرحي الآتي:

"بريسكا: فتبدو فتى، إنك فتى.

مشلينيا: (في تهكم مر) شيء جميل، ما أبرعك!

بريسكا: لماذا؟

مشلينيا: (في تهكم و غيظ) لأنك عرفت أنّي فتى وأنّي إنسان...مرحى مرحى! ما كنت أحسبك تعرفين من أمري كل هذا المقدار".[2]

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص72.

نلحظ ورود فعل الاستفهام بدلالة تُخالف دلالتها الوضعية التي هي طلب معرفة مجهول، فجاء بدلالة التهكم لأن الأميرة تعجبت من قول الفتى مشلينيا "ما أبرعك!".

الإنكار: "وقد تخرج الاستفهام عن معناه الأصلي للدلالة على أنّ المستفهم عن أمر منكر عرفا أو شرعا".[1]

نحو قول مشلينيا: "مشلينيا: (شبه ثائر) في مخدعه الخاص؟ هذا الرجل الغريب عنها؟! فهمت فهمت. أهذا هو العهد المقدس...!

غالياس: (جاثيا) أيها القديس! أيها القديس! مغفرة! إن الأميرة مسيحية كمن تحمل اسمها وحافظة للعهد المقدس".[2]

في هذا المقتطف خرج الاستفهام إللى معناه المستلزم وهو الإنكار وهذا ما يبيّنه الفعل الكلامي (مغفرة إن الأميرة مسيحية).

وورد أيضا في قول مشلينيا:

"مشلينيا: (ينظر إليها طويلا) لست إيّاها؟!

بريسكا: كلا، لست إياها! ماذا تنتظر بعد في هذا المكان؟ قلبك لم يعد هنا!".[3]

نجد في هذا المقطع خروج الاستفهام من معناه الحقيقي إلى معنى متضمن وهو الإنكار، وهذا ما يُبيّنه الفعل الكلامي (لست إياها؟) حيث نلحظ أن بريسكا تنكر أنه ليست بريسكا التي يقصدها مشلينيا.

السخرية: جاء الاستفهام بغرض السخرية في المقطع الآتي:

---

[1] في البلاغة العربية "علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، ص102.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص59.

[3] المرجع نفسه، ص83.

"مشلينيا: شبه جدتها...جدتها من؟

غالياس: بريسكا...القديسة بريسكا...

مشلينيا: ما هذا الخرف أيها الشيخ الهرم؟

غالياس: أقول الصّدق أيّها القديس، إن العرّاف يوم ميلادها قال ذلك".[1]

نلحظ هنا أنّ الاستفهام (جدتها من؟) ورد بدلالة تخالف ما وضع له، وهو طلب معرفة مجهول إلى السخرية والتقليل من الشأن، وهذا ما يؤكده قول مشلينيا لغالياس، حين نعته بالشيخ الهرم.

4. **الدلالات الاستلزامية لأسلوب النداء في المسرحية:** قد تخرج الصيغ اللغوية بحكم المقامات والسياقات إلى معاني إضافية (مستلزمة)، ومن المعاني المستلزمة عن أسلوب النداء نجد:

التعجب: مثل: "غالبا من: (يتحرك بسرعة) الملك يطلبني؟

الأميرة: (مستوقفة) انتظر! أترى ما بيدي؟ كتاب الأحلام إنّي رأيت الليلة حلما عجيبا يا غالياس؟

غالياس: خيرا يا مولاتي؟

الأميرة: رأيت كأني دفنت حيّة".[2]

نلحظ هنا أنّ أسلوب النداء خرج عن معناه الصريح إلى معنى مستلزم هو التعجب، فدلّ على انفعال نفس الأميرة ممّا رأته بالمنام، ومن ثمّ تعجّب الخادم ممّا قالت الأميرة.

الأمر: ويرد في المقطع المسرحي الآتي:

1 مسرحية أهل الكهف،توفيق الحكيم ، ص61.

2 المرجع نفسه ، ص29.

"مشلينيا : عرفتنا إذن ساعة جئناك نعدو نسألك ملجأ ومخبأ؟

يمليخـا: لم أتبينكما أول الأمر. ولكن سمعت أحدكما يقول لصاحبه: (إنهم في أثرنا يا مرنوش فلنسرع) فنبهني الاسم من ساعتي، فتركت غنمي،وجئت بكما إلى كهف الرقيم."[1]

نلحظ هنا أن الفعل الكلامي (يامرنوش فلنسرع)جملة فعلية تحمل صيغة النّداء متضمّن معنى الأمر، وذلك لأنه جاء يحثّ السّامع على إتيان ماسيؤمر به، وهو إسراع الخطى هربا من الطاغية دقيانوس.

التنبيـه:وقد يخرج النّداء عن معناه الأصلي للدلالة على معنى التنبيه. ويُعرّفه الشّريف الجرجاني بقوله :" في اللغة :هو الدلالة على عمّا غَفَلَ عنه المخاطب،وفي الاصطلاح ما يُفهم من مُجمل بأدنى تأمّلٍ ،إعلامًا بما في ضمير المتكلّمِ للمخاطب " [1].

ومن هذا النّداء الذي يُستفاد منه التنبيه قول مرنوش لمشلينيا : " مرنوش :نعم.هؤلاء ولاريب رجال دقيانوس جاءوا يلتمسوننا.أرأيت يامليخا؟ إنّ هذا الفارس المخبول قد ذهب ودلَّ على مكاننا. ألم أقل لكم لا خروج قبل أن نستوثق من الأمان؟ وأنت يامشلينيا الذي كنت الآن على وشك الخروج !!

(صوت الناس في الخارج يقترب)

الناس:(صائحين في الخارج) يا صاحب الكنز ! أبرز إلينا يا صاحب الكنز!لا تخف أخرج لنا لا تخف !"[2].

نلحظ أنّ الفعل الكلامي (يا صاحب الكنز أبرز)جملة فعلية تجمل صيغة النّداء متضمّن معنى التنبيه، فالفعل أبرز جاء على شكل استخبار عن الكنز الذي يخفيه الكهف،ويريدون معرفة الكنز المنتظر منذ عهود، ويظنّ أهل الكهف (الفتية) أنّ سرّ اختفائهم قد انكشف

3 المرجع نفسه ،ص 09.

1 معجم التعريفات، الشريف الجرجاني،ص60.

2 مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص27.

والآن يتمُّ القبض عليهم، فالناس ينادونهم بألاَّ يخافوا، ويطلبون منهم الخروج إليهم ، لمعرفة الكنز المخفي منذ عهد دقيانوس.

التقرير:وقد يخرج النّداء عن معناه الأصلي للدلالة على معنى التقرير.نحو:

" الملك : (يستطرد في حماسته) لماذا لم تبلغ الرهبان ورجال الدين كلهم كي يقومون بالشعائر والطقوس والمراسيم بما لم يسبق له مثيل.إنها لمناسبة تاريخية لا يمكن أن يرى نظيرها دهر من الدهور.

غالياس: أصبحت يامولاي،أصبت أيها الملك المؤمن. نعم فلتذهب يامولاي...فلتذهب.."[1].

من خلال هذين المقطعين الحواريين من النّص المسرحي، نلحظ أنّ الفعل الكلامي

(أصبت أيها الملك المؤمن)جملة فعلية تحمل صيغة النّداء متضمن معنى التقرير، فغالياس يمدح الملك المؤمن بالمسيحية، لأنه في عصره ظهر أهل الكهف الذين عادوا للحياة، بعدما اختفوا وهربوا من بطش الظالم دقيانوس، ويُعدُّ هذا الأمر فخرا له لظهورهم في عصره.

التأكيد: يُعرّفه الشّريف الجرجاني بأنه: " تابع يُقرّر أمر المتبوع في النسبة أو الشمول، وقيل: عبارة عن إعادة المعنى الحاصل قبله".[2]

وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي للدلالة على معنى التأكيد، نحو:

" الملك: أتّصغ إليّ يا غالياس؟

غالياس: بالطبع يا مولاي".[3]

نلحظ هنا أنّ الفعل الكلامي (يا مولاي) خرج عن دلالة التنبيه إلى دلالة التأكيد، وهذا ما نجده في قول غالياس للملك حيث يؤكد له أنه يسمعه.

---

[1] مسرحية أهل الكهف،توفيق الحكيم ، ص 36 ـ 37.

[2] معجم التعريفات، الشريف الجرجاني، ص45.

[3] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص42.

التهكم: وقد يخرج النداء من معناه الصّريح إلى معنى متضمّن معنى التهكم نحو:

"مشلينيا: ولدك؟

مرنوش: (ذاهبا) الوداع...أيّها الأحمق!".[1]

خرج النداء في هذا المقتطف إلى التّهكم، وذلك لأنه دلّ على استهزاء مرنوش بمشلينيا عندما قام بوصفه بالأحمق وهذا ما وضّحه الفعل الكلامي (أيّها الأحمق).

5. الدلالات الاستلزامية لأسلوب التمني في المسرحية: من المعاني التي يحتملها لفظ التمني، وتُستفاد من سياق الكلام والقرائن:

التحسر: جاء في قول مشلينيا: "مشلينيا: (مستذكرًا في فرح) نعم إني لن أنسى تلك طالما حدّثتك عنها. ليلة كانت في ثياب بيضاء تخطر في بهو الأعمدة حيث موعدنا بعد سكون القصر. لقد قلت لها وقتئذ في غير حذر (إنّك ملك من ملائكة السماء)؟ فنظرت دهشة وسألت عن معنى الملك، نقلت لها في ارتباك هو اسم في المسيحية لمخلوقات أسمى وألطف من مخلوقات الأرض، ثم صمت لحظة وقلت لها مموهًا: (ليتني كنت مسيحيا)، فقالت: (لماذا)؟ قلت: (حتى أستطيع أن أكون خطيبك أمام الله وأن يكون بيننا عقد مقدس لا يستطيع أحد الحنث به) فقالت: (أهذا في المسيحية)؟ وصمتت لحظة ثم قالت في سذاجة وحياء: (لتني أنا أيضا كنت مسيحية)."[2]

نلحظ هنا أنّ أداة التمني في هذا المقتطف المسرحي جاءت للتّحسر على ما مضى، حيث نجد كل من مشلينيا وبريسكا يتذكران لحظات انسجامهما معًا في بهو القصر ويتحسران عليها، ويتمنيان أن تعود، وهو ما يثبت الفعل الكلامي (ليتني كنت مسيحيا) وقول بريسكا كذلك (ليتني كنت مسيحية).

[1] المرجع نفسه، ص70.

[2] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص ص22-23.

لقد أفضت الدراسة في هذا البحث إلى جملة من النتائج نُجملها فيما يأتي:

- ✓ يُعدُّ الخطاب المسرحي انطلاقا من مسرحية أهل الكهف أرضية خصبة لتطبيق مبادئ النظرية التداولية ، كونه يجسد اللغة الواقعية .
- ✓ تُعدُ نظرية الأفعال الكلامية العمدة و الرّكيزة الأساسية للتداولية ، والفعل الكلامي مركّب من ثلاثة مركبات كلامية تتمثل في: الفعل اللفظي والفعل الإنجازي وفعل تأثيري، وهناك من أضاف مركّبا رابعًا وهو الفعل القضوي.
- ✓ تنوَّعت الأفعال الكلامية في مسرحية أهل الكهف ، وقد احتلَّت أفعال الكلام الإخبارية (التقريرية) النسبة الأكبر في المسرحية لارتباطها بوصف أحوال المخاطبين ، تلتها الأفعال الكلامية التوجيهية (الطلبيات) وخاصة أفعال : الأمر – النهي–الاستفهام – النداء–التمني ،لارتباطها بحمل المخاطبين والتأثير فيهم .
- ✓ موضوع الاستلزام الحواري من أبرز مواضيع التداولية .
- ✓ قد تخرج الأساليب الخبرية والإنشائية عن معانيها الحرفية (الأصلية) إلى معانٍ ثانوية مستلزمة، يُحدّدها السياق والمقام الذي يجري فيه الخطاب .

خاتمة

بعد البحث المعمَّق والدقيق توصَّلنا إلى جملة من النتائج ،نوردها بالتسلسل في النقاط التالية:

- تعدَّدت مفاهيم التداولية نظرًا لتنوّع المشارب وتعدَّد المجالات ، ومن أبرز هذه المفاهيم: الممارسة الفعلية للغة في سياقاتها المختلفة .
- تُعنى التداولية بالجانب الاستعمالي ، والمعاني ومقاصد المتكلّمين وأحوال المخاطبين .
- يختلف الخطاب عن النص؛ فالخطاب يكون ملفوظا أمَّا النَّص فيكون مكتوبا.
- يرتكز الخطاب على ديناميّة التَّلفظ وعلى طرفي العملية التواصلية، وسياق الكلام الذي يجري فيه.
- للخطاب أنواع عديدة تتمثَّل في: الخطاب الفلسفي والخطاب السياسي ، الخطاب الديني و الخطاب الأيديولوجي والخطاب الفنَّي.
- الخطاب المسرحي هو خطاب إبداعي، ويتم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف) والعرض المسرحي(نص المخرج)، ويرتبط بالإيحاءات، ويتميّز بالحوارية بين الكاتب والمتلقي.
- يرتبط الخطاب المسرحي بالدّرجة الأولى بالخطاب الأدبي.
- ترتكز مقوّمات بناء الفعل التواصلي على مراعاة المتكلّم والمخاطَب والمقام القصد.
- الإنسان يرتبط بالحياة لوجود مقوّمات لتلك الحياة، وبفقدانها يفقد الرغبة في الحياة وينعدم إرتباطه بها، فقد أصحاب الكهب كل مايربطهم:

– مرنوش لم يجد بيته وولده.

– يمليخا مرتبط بغنمه ووجدها قد ماتت.

– مشيلينيا فقد الأمل عندما اكتشف أن حبيبته بريسكا ماتت ، وأنَّ التي أمامه حفيدتها.

هنا أدركوا أنَّ الإنسان إذا إنقطعت روابطه بالحياة صار عدمًا، فالزمان غير زمانهم وهنا رجعوا للكهف، وتمَّ غلقه عليهم وتوفي الجميع.

- فلسفة التحدي والتضحية من أجل المعتقد والثوابت (هل تحتوي على أفكار انهزامية بثَّها الكاتب من خلال جعله أصحاب الكهف يفشلون في العودة للحياة).

- الإنسان في الحياة يستعمل تبعات ما يتمسّك به من مبادئ يؤمن بها، وغالبا ما تكون التبعات ثقيلة.
- كان لسيرل الفضل الكبير في ضبط وتطوير أفكار أستاذه أوستين ،والتي أصبحت نظرية مكتملة الأواصر منتظمة في أفعال الكلام ، تقوم على فكرة أنَّ الكلام محكوم بقواعد مقصديَّة.
- تُمثّل نظرية الفعل الكلامي جزءًا أساسيًا من الدّرس التداولي ، والفعل الكلامي مركَّب من ثلاثة أفعال تُشكّل كيانًا واحدًا ،وهي : الفعل اللفظي والفعل الإنجازي والفعل التأثيري، غير أن هناك من أضاف مركَّبا رابعا وهو الفعل القضوي.
- الخطاب المسرحي خطاب تداولي بامتياز، تنوّعت أساليبه تبعًا لتنوّع المخاطبين فيه: من الفتية الثلاثة والملك والأميرة ، وغيرهم.
- اختلفت الأفعال الكلامية الواردة في الخطاب المسرحي من حيث درجة قوّتها الإنجازية، نفيًا وإثباتًا وتوكيدًا مراعاة لأحوال المخاطبين،وتحقيقًا لمقاصد وغايات الخطاب المسرحي.
- ظاهرة الاستلزام الحواري تبرز بوضوح في خطاب المسرحية، وتتمثَّل في خروج الأساليب الإنشائية من معانيها الأصلية (الحقيقية) إلى معانٍ فرعية مستلزمة، يُحدّدها السّياق والمقام الذي يجري فيه الخِطاب.

ملاحق

1.التعريف بالكاتب: توفيق الحكيم 1898-1987:

هو كاتب وأديب مصري، من رواد الكتابة المسرحية العربية، ولد توفيق إسماعيل الحكيم بالإسكندرية عام 1897م لأب مصري من أصل ريفي يعمل في سلك القضاء في مدينة الدلنجان بمحافظة البحيرة، وكان يعد من أثرياء الفلاحين، ولأم تركية أرستقراطية كانت ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين، عندما بلغ السابعة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية حتى انتهى من تعليمه الابتدائي سنة 1915 ثم ألحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة حيث أنهى الدراسة الثانوية، ثم انتقل إلى القاهرة، مع أعمامه".[1]

حيث "أتاح له هذا النوع من البعد عن عائلته نوعا من الحرية فأخذ يهتم بنواح لم يتيسر له العناية بها إلى جانب أمه كالموسيقى والتمثيل ولقد وجد في تردده على فرقة جورج أبيض ما يرضي ميوله الفنية للانجذاب إلى المسرح، حصل على شهادة البكالوريا عام 1921م، ثم انضم إلى كلية الحقوق بسبب رغبة أبيه ليتخرج منها عام 1925م، التحق توفيق الحكيم ما بين 1928-1925 بباريس في بعثة دراسية لمتابعة دراساته العليا في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراة في الحقوق وكان يزور متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة إذ اطلع على الأدب العالمي وفي مقدمته اليوناني والفرنسي".[2]

وبذلك "انصرف عن دراسة القانون، واتجه إلى الأدب المسرحي والقصص، وتردد على المسارح الفرنسية ودار الأوبرا، فاستدعاه والده في سنة 1927م أي بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعاد الحكيم صفر اليدين من الشهادة التي أوفد من أجل الحصول عليها، عاد سنة 1928م إلى مصر ليعمل وكيلا للنائب العام سنة 1930، في المحاكم المختلطة بالإسكندرية ثم في المحاكم الأهلية، وفي سنة 1934م انتقل إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشا للتحقيقات، ثم نقل مديرا لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة عام 1937، ثم إلى وزارة الشؤون

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص04.

الاجتماعية ليعمل مديرا لمصلحة الإرشاد الاجتماعي، استقال سنة 1944 ليعود ثانية إلى الوظيفة الحكومية سنة 1954م مديرا لدار الكتب المصرية، وفي السنة نفسها انتخب عضوا عاملا بمجمع اللغة العربية وفي عام 1956م عين عضوا متفرغا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة، وفي سنة 1959م عين كمندوب مصر بمنظمة اليونسكو في باريس، ثم عاد إلى القاهرة في أوائل سنة 1960م إلى موقعه في المجلس الأعلى للفنون والآداب، عمل بعدها مستشارا بجريدة الأهرام ثم عضوا بمجلس إدارتها في عام 1971م".[1]

2.التعريف بالمسرحية:

إن "هذه المسرحية تحكي عن أصحاب الكهف بواد الرقيم الذين ينامون قدر ثلاث مائة وتسع يعني ثلاثة أشخاص ورابعهم كلبهم كما كتب في القرآن الكريم مشلينيا و مرنوش وزير في رياسة دقيانوس ويمليخا هو الراعي مع كلبه قطمير وهم يهربون من جنود دقيانوس لأنه عرف بأنهم اتبع بدين المسيحية، وأصبح هذا الاتجاه هو الذي يكون مسرحيات الحكيم بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به، ثم توفي توفيق الحكيم في عام 1987م.

هذه المسرحية تتكون من أربعة فصول التي تقص عن ثلاثة رجال ينامون في الغار المظلم، واستيقظوا بعد سنوات لكونهم أتعاب في نيامهم المظنون في الأيام فقط، ورضوا ببذل ما يحبونهم من أهلهم ومحبوبهم حتى حياتهم المهمة واختاروا الاختباء من قتل الملك دقيانوس، وهذا القتل بسبب كونهم يدينون بالدين الذي يكرهه الملك، والأشخاص في هذه المسرحية ثمانية منها: مشلينيا ومرنوش ويمليخا، بريسكا وغالياس والملك والصائد والراهب".[2]

---

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص ص 04-05.

[2] العناصر الداخلية في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم (دراسة أدبية)، موعظة الحلية، بحث تكميلي مقدم لاستيفاء الشروط للحصول على الشهادة الجامعية الأولى في اللغة العربية وآدابها (S H U M)، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سونن أميل الإسلامية الحكومية سورابايا، إندونيسيا، 1442هـ/2021م، ص19.

3. ملخص المسرحية:

هذه المسرحية هي المسرحية الثانية لتوفيق الحكيم حيث: "تدور أحداثها في كهف قرب مدينة تسمى طرسوس في عهد الإمبراطور المسيحي "تيدوسيوس الثاني، الذي تولى عرش الإمبراطورية الرومانية الشرقية فيما بـ408-450م. والقصة أن الوزيران مرنوش و مشيلينيا قد فرا بدينهما المسيحي من مذبحة دبرها الإمبراطور دقيانوس الوثني، وأرشدهما الراعي يمليخا إلى الكهف وكان مسيحيا مثلهما، وآوى ثلاثتهم ومعهم كلبهم قطمير إلى هذا الكهف، ثم ناموا ولما استيقظوا ظنوا أنهم لم يناموا إلا يوما أو بعض يوم وبعثوا الراعي ليأتيهم بطعام، وما كاد يفارق الكهف حتى التقى بأحد الفرسان من مدينة طرسوس عائدا من صيده، فطلب منه أن يبيعه شيئا مما معه من الصيد، وقدم له ما معه من النقود، فوجدها من عهد دقيانوس فظن أن الراعي عثر على كنز، ورأى هيئته ولحيته الطويلة فولى هاربا وأبلغ القصر، وشاع في البلد أن هؤلاء الذين كانوا قد فروا على عهد دقيانوس من المذبحة قد عادوا إلى الحياة".[1]

وبعد انتشار خبر عودتهم أرسل الملك جماهير من الحراس ومعهم الشعب ليذهبوا ويحضروهم، وفي أثناء ذلك أدرك الفتية أن أشكالهم قد تغيرت، وعندما وصلوا إلى القصر ورأوا نظرة الموجودين لهم أدركوا أنهم مكثوا ثلاثمائة سنة وبضع سنوات، وكان كل واحد منهم مشغول البال فقد كان هم مشلينيا لقاء مخطوبته بريسكا، وكان هم الراعي بمليخا أن يذهب إلى غنمه وهم مرنوش العودة إلى الديار لزوجته وولده.[2]

هذا ولم يدرك أولئك الفتية تغير الحياة من حولهم وأنها لم تكن كالسابق إلا عندما خرج الراعي إلى المدينة ودهش مما رأى وسمع: "فعاد إلى القصر وأخبر صاحبيه بأنه عائد إلى

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص122.

[2] ينظر: مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، ص ص122-123.

الكهف، إذ لم يعد هناك ما يربطه بهذه المدينة وبهؤلاء الناس، ولم يدرك صاحباه هذه الحقيقة".[1]

أما ثانيهما فخرج يبحث عن بيته فصدم بأنه أصبح سوق لبيع الأسلحة وأن ولده مات عن عمر يناهز الستين بعدما أحرز نصرا عظيما لدولته في ميدان القتال، فقرر مرنوش اللحاق بيمليخا والعودة إلى الكهف رغم محاولات مشلينيا بثنيه في العدول عن قراره، وثالثهما مشلينيا فبقي في القصر ينتظر محبوبته وفي أثناء انتظاره لها دار بينه وبين مؤدبها غالياس محاورات طريفة ثم ظهرت بريسكا وكانت تحمل في يدها نسخة الإنجيل وترتدي في جيدها صليبا ذهبيا كان قد أهداهما لجدتها وصارت تحاوره لكي يفهم فارق الزمن بينهما، وأن جدتها هي من كان يحبها وليست هي، وأخيرا أدرك الحقيقة بعد محاورته لها فقرر العودة إلى الكهف فودعها ولحق بصاحبيه، ولكن الفتاة قد أحبته فلحقت به بعد شهر هي ومؤدبها وحاولت إنقاذه وهو على حافة الموت ولكنها جاءت متأخرة وصارحته بحبها له وهو على فراش الموت، فقررت البقاء معه في الكهف، وكان الملك قد عزم على سداد باب الكهف على هؤلاء الفتية القديسين فنجا غالياس بنفسه وترك القديسين الثلاثة، والكلب قطمير، وبريسكا التي آثرت أن تموت مع من أحبت.[2]

[1] مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم ، ص123.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص ص123-124.

قائمة المصادر

والمراجع

1-الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، الدكتور عبد العزيز أبو سريع يس، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 1، 1989 م.

2-استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي-ليبيا، ط 1، 2004 م.

3-الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال نظرية الحديثة أو التلفظ، محمد يحياتن، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999 م.

4-آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمد أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2002 م.

5-البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، بكري شيخ آمين، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط 6، تشرين الأول/أكتوبر، 1999، ج 1.

6-تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 2015 م.

7-تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لبا عزيز بن عمر أنموذجا، مقدس نورة، أطروحة الدكتوراه (مخطوطة)، قسم الفنون كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي يابس) سيدي بلعباس-الجزائر، 2017/2016 م.

8- التداولية علم استعمال اللغة، حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 2، 2014 م.

9-التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ط 1، 2005 م.

10- التداولية اليوم علم جديد في التواصل، آن روبول، جاك موشلار، تر: سيف الدين غقوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط 11، 2003 م.

11- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د س.

12- الخطاب المسرحي "ماهيته وخصوصيته"، طاهر أنوال، مقياس تحليل الخطاب المسرحي، سنة ثالثة ليسانس، فنون درامية، قسم الفنون، د ب، د ط، د ت.

13- الخطاب وخصائص اللغة العربية "دراسة الوظيفة والبنية والنمط" أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط 1، 2010 م.

14- طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، أحمد عيسى، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة وهران، 2010 م، 2011 م.

15- علوم البلاغة البيان، والمعاني، والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط 3، 1414 هـ/1993 م.

16- العناصر الداخلية في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، دراسة أدبية، موعظة الحلية، بحث تكميلي مقدم لاستيفاء الشروط للحصول على الشهادة الجامعية الأولى في اللغة العربية وأدبها (shum)، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سونت أميل الإسلامية الحكومية، سور بابا إندونيسيا، 1442 هـ/2021.

17- في البلاغة العربية " علم المعاني"، الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط 1، 2009 م.

18- في سبيل منطق للمعنى، روبيرت مارتان، تر: الطيب البكوش، تق: صالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط 1، 2006 م.

19- في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة-الجزائر، ط 1، 2009 م.

20- في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1984 م.

21- القاموس الوجيز في المصطلح اللساني فرنسي-عربي، عبد الجليل مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بزريعة-الجزائر، د ط، 2017 م.

22- لسان العرب، ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري)، دار صادر، بيروت-لبنان، د ط، د ت، مج 11.

23- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت-لبنان، ط 1، 1990 م، ج 1.

24- مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم، دار الأمير خالد، الجزائر، 2018 م.

25- معالم محاضرات في مقياس تحليل الخطاب، محمد عدلان بن جيلالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وهران-الجزائر، د ت.

26- معجم التعريفات، الشريف الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، 2004 م.

27- المعجم الوسيط، شوقي ضيف وآخرون، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 4، 2004 م.

28- المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د ط، د ت.

29- مقاييس اللغة، ابن فارس (أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)، تح عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1979 م، ج 2.

30- المكون التداولي في النظرية اللسانية العربية، "ظاهرة الاستلزام التخاطبي انموذجا"، ليلى كادة، أطروحة الدكتوراه (مخطوطة)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2012/2011 م.

31- الملفوظية، جان سيرفني، تر: قاسم مقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998 م.

32- النحو الميسر، جمال إبراهيم قاسم، دار ابن الجوزي، جمهورية مصر العربية، مصر، ط 1، 2012، مج 2.

33- النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية)، "دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ"، محمود عكاشة، مكتبة الآداب القاهرة، د ط، 2013 م.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ-ج
الفصل الأول: تداولية الخطاب المسرحي.....4-14
المبحث الأول: ماهية التداولية.....5-14
1-مفهوم التداولية.....5
1-1-لغة 5-6
1-2-اصطلاحا.....6-7
2- نشأة الفكر التداولي.....7-9
3- أقسام التداولية.....9-13
4- مهام التداولية.....14
المبحث الثاني: ماهية الخطاب المسرحي.....14-19
1-تعريف الخطاب.....14-15
1-1-لغة.....14-15
1-2-اصطلاحا.....15-16
2- أنواع الخطاب.....16-17
3- مفهوم الخطاب المسرحي.....17-18
4- خصائص الخطاب المسرحي.....18-19
المبحث الثالث: التداولية الخطاب المسرحي.....19-23
1-علاقة المسرح بالتداولية.....19-20
2-علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية.....20
3-الإشكالات التداولية المسرحية.....21-23
الفصل الثاني: قضايا التداولية في مسرحية أهل الكهف.....25-62
المبحث الأول: مقومات بناء الفعل التواصلي في الخطاب المسرحي.....26-32

1-منتج الخطاب.....26-27
2-متلقي الخطاب.....27-28
3-الخطاب الذي يجري فيه الحدث الكلامي.....28-30
4-مقاصد الخطاب المسرحي.....31-32
المبحث الثاني: أفعال الكلام في مسرحية أهل الكهف.....33-62
الأفعال الكلامية المباشرة.....36
1-1-الأمر.....36-38
1-2-النهي.....38-39
1-3-الاستفهام.....39-41
1-4-النداء.....41-42
1-5-التمني.....42-43
1-الأفعال الكلامية غير المباشرة 43
2-1- الدلالات الاستلزامية لأسلوب الأمر في المسرحية.....44-49
2-2- الدلالات الاستلزامية لأسلوب النهي في المسرحية.....49-53
2-3- الدلالات الاستلزامية لأسلوب الاستفهام في المسرحية.....53-58
2-4- الدلالات الاستلزامية لأسلوب النداء في المسرحية.....58-60
2-5- الدلالات الاستلزامية لأسلوب التمني في المسرحية.....60-62
خاتمة.....64-65
الملاحق.....67-70
قائمة المصادر والمراجع.....72-74
فهرس الموضوعات.....76-77

ملخص

تعدّ التداولية من القضايا الشائكة في الدراسات اللغوية، والأدبية الحديثة والمعاصرة، حيث جاءت للبحث في الاستعمال اللغوي أثناء عملية التخاطب ، مع مراعاة كل ما يحيط بالعملية التواصلية.

وقد توصّل البحث في موضوع " الأبعاد التداولية في الخطاب المسرحي مسرحية أهل الكهف لـ توفيق الحكيم أنموذجا"، إلى تسليط الضوء على عدد من الظواهر اللغوية التي تعد من صميم الدرس التداولي ، ومنها: ظاهرة الأفعال الكلامية مع تبيان قوتها الإنجازية وأغراضها.

كما تناولت الدراسة ظاهرة الاستلزام الحواري من جهة خروج الأساليب الإنشائية

(الأمر، النّهي، الإستفهام، النّداء، التّمني) من معانيها الحرفية إلى معان مستلزمة يحددها المقام .

Pragmatics is one of the thorny issues in modern and contemporary linguistic and literary studies, as it came to research the use of language during the communication process, taking into account everything that surrounds the communicative process. The research on the topic of "Pragmatic Dimensions in theatrical Discourse" The play of the people of the cave by Tawfiq Al-Hakim as a model" has shed light on a number of linguistic phenomena that are at the heart of the pragmatic lesson, including: the phenomenon of verbal acts with an explanation of their power of effect and purposes. The study also dealt with the phenomenon of dialogic imperative in terms of the exit of the verbal and predicate styles (command, forbidding, questioning, appeal, wishing) from their literal meanings to the required meanings determined by the place.