الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة (1)
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

رقم التّرتيب: .....

الرّقم التسلسلي: .....

بنية الخطاب في الحوار المسرحي
في ضوء المنهج الوظيفي
(مسرح توفيق الحكيم نموذجا)

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّسانيات وتحليل الخطاب

إعداد الطالب: عبد الصمد لميش

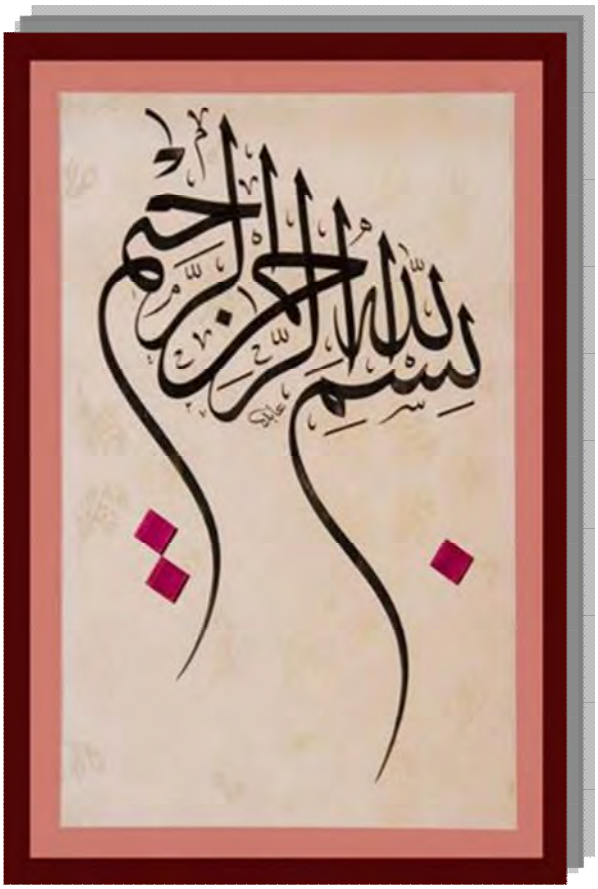
إشراف الأستاذ الدّكتور: يحيى بعيطيش

تاريخ المناقشة: 2015/09/10

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1. يمينة بن مالك	أستاذة التعليم العالي	(جامعة قسنطينة 1)	رئيسا
2.يحيى بعيطيش	أستاذ التعليم العالي	(جامعة قسنطينة 1)	مشرفا ومقرّرا
3.صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	(جامعة خنشلة)	عضوا مناقشا
4.ذهبية بورويس	أستاذ التعليم العالي	(جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة)	عضوا مناقشا
5.محمد بن صالح	أستاذ محاضر أ	(جامعة محمد بوضياف،مسيلة)	عضوا مناقشا
6.يوسف وسطاني	أستاذ محاضر أ	(جامعة سطيف 2)	عضوا مناقشا

السنة الجامعيّة 2014-2015



الإهداء

إلى الوالدين الكريمين، حفظهما الله ورعاهما،

إلى أبنائي الأعزاء:

عبد المقيت، عبد الغفور، المعتصم بالله،

إلى باقي أفراد العائلة خاصة الأخوات والإخوة:

وجدان، أميرة، فتيحة، حمزة، بدر الدين، عنتر،

والى كل من يحب ويحترم العلم والعلماء،

إليهم جميعا، أهدي هذا العمل، راجيا من الله التقبل.

"عبدالصّمد"

مقـــدمـــة

إن الاتفاق على أن اللغة إنما كانت من أجل التواصل بين أصحابها، لا يعوزه في مجال الدراسة اللغوية غير تكثيف درس هذه الظاهرة وهي في حالة نشاط.

ولئن كان هذا التوجه متحققا من خلال تلك الدراسات التي خصت مختلف الخطابات في اللغة العربية الفصحى المعاصرة، إلا أن تركيزه على الخطاب الأدبي بوجه عامٍّ، والخطاب المسرحي المعروض على الرُّكْحِ بوجه خاصٍّ، سيسفر لا محالة عن خصائص بنائية متميزه لهذا النمط إذا ما روعيت خصوصية اندراجه ضمن مجال التوّاصل الثّقافي الأدبي الفّني الذي يتوسَّلُ اللُّغَةَ في الأساس.

ولعل التأمُّل الحصيفَ في الخطاب المسرحّي يكشف عن كونه غير ذي طواعّية، وأن شأنه ليس كشأن باقي الخطابات الأدبية الأخرى، كالّرواية والشعر مثلا، فهويُ سفِر عن إشكالٍ منهجيٍّ ومعرفيٍّ. وَيظهُرَ هذا الإشكالُ جليًّا عند من يدرس ظاهرةَ "**الحوار المسرحّي**" في هذا النمط ويقتصر في ذلك على الّنص دون العرض، حيث يكاد يجد عمله ضربا من التجّني لا على طبيعته كنصّ فحسب، بل على الخطاب المسرحي كنمط أدبي ذي طابعَ شْهَ ديٍّ فْرُجَوي، وهذا راجع إلى كون الحوار المسرحّي ليس حوارا مرتبطا بالنصّالمكتوب وحده، بل هو حوار يُ صاغ من طرف المؤلف صياغة يُ وجِّهُ بها إلى الرُّكْحِ لـ يَلْتَبَسَ بشخصّياتٍ تُ قَمَّصُ من قبل الممثّلين، فتتجسّد وتخرج من فضاء الّض إلى ساحة العرض، فيُ سمَع منها الكلاُم طبيعيًّا حيًّا وهي تتبادلُه فيما بينها، كما أنهاتُ شاهد وهي توميء وتتحرك، وقد تبَكي وتضَحك. الأمر الذي يستدعي التّفكير في مقاربةٍ للخطاب المسرحّي تراعي هذه الخصوصّية ولا تهملها أو تقلل من أهمّيتها.

ولا غرَو أنّ الخطاب بمختلف أنماطه، خاصة الأدبّية منها، قد صار –في العقود الأخيرة الماضية– محطّ اهتمام اللسانّيات أكثر من أي وقت مضى، فلقد توّجهت إليه بنظرياتها المختلفة، منظرة ومحللة، حتى لقد باتت النظريات اللسانية الحديثة تتفتح على المستجدات الجارية في الساحة العلمية واللسانية وتواكب التغيرات والتطورات الحاصلة تنظيرًا وتطبيقًا، مما حدا ببعضها إلى أن تعيد صياغة نفسها لكي تظفر بالانتماء إليه، وهذا ما حدث بالفعل مع نظرية "**النحو الوظيفي**"، التي تحوَّلت إلى "**الخطاب**" وأعلنت بأّنه وحدةَ التحليل لديهايُ قارَب على أساس أنه من مخرجات مستعمل اللغة الطبيعية، فهو ملفوظٌ أومكتوبٌ مؤطر بظروف إنتاجه، ويشكل وحدة تواصلية قائمة الذات قابلة للتحليل.

فهذه النظرّية، قد استطاعت في الآونة الأخيرة أن تُخرِج من رحمها نموذجا جديدا لمقاربة الخطاب، والمقصود به نموذج "**نحو الخطاب الوظيفي**" الذي أعلن عنه نهائيا- بعد ارهاصات ودراسات- من خلال كتاب "نحو الخطاب الوظيفي" (Functional Discourse Grammar) سنة 2008، من قبل الباحثين "ماكنزي" و"هنخفلد"؛ وهو نموذج بدأت بوادر ظهوره بعد أن قدم مؤسس النظرية اللساني "سيمون دِك" نموذجيه؛ الأول الذي عرف بـ "النموذج النواة" (دك 1978)، والنموذج الثاني، الذي عرف بـ"النموذج المعيار "(دك1997).

علما بأن المقاربة الوظيفية في جميع النماذج المقترحة داخل النظرية تأسست على معطى جوهري ثابت، وهو وظيفة التواصل التي لأجلها كانت اللغة، والذي هو أهم مبدأ ارتكزت عليه مسطرة الوصف والتفسير في الجهاز الواصف لنظرية النحو الوظيفي، وسواء أكان موضوع الدرس الكلمة أو الجملة أو النص أو الخطاب، فهو خاضع -لامحالة- لمسطرة التحليل اللغوي، الذي يرصدها في إطار الوضع التخابري الذي يجمع بين كل من الخطاب وقائله (أي المتكلم) ومتلقيه (أي المخاطب).

ولهذا، كان من اليسير التبشير بالتحول من الجملة إلى الخطاب، دون أن يحدث ذلك شرخا في إواليات النظرية العامة. حتى أن القول بالتخصص في نحو الجملة بالنسبة للنماذج الأولى لا يبدو معبرا تماما، طالما أن المبادئ والأسس بقيت ثابتة، وأن أغلب الإواليات التي صيغت على نطاق الجملة، كانت صالحة لأن تطبق على نصوص وخطابات أوسع من ذلك النطاق، وما تغير فقط هو النموذج المعبر عن الجهاز الواصف، وذلك حتى يصيرَ أكثَر وفاءً لضوابط النّمذَجة الأربعة المعلن عنها في أدبيات النظرية، وهي الكفايات: (الكفاية التداولّية، والكفاية النمطّية، والكفاية النفسّية، والكفاية الإجرائّية).

في هذا السياق، نحاول مقاربة الخطاب المسرحي بواسطة المنهج الوظيفي بإواليات وأدواته الإجرائية وفق آخر تعديلاته السابق ذكرها، مخصصين بحثنا بالعنوان الآتي:

بنيةُ الخطاب في الحوار المسرحّي، في ضوء المنهج الوظيفّي (مسرح توفيق الحكيم نموذجا).

والبحث بهذا الاختيار يعلن عن ولوج مساحة جديدة على هذه النظرية جدّة نموذجها الأخير، وهو اختيار دفعت إليه مجموعة من الأسباب والمبررات، نوردها فيما يلي:

بالنسبة إلى اختيار نظرّية النّحو الوظيفي، لاعتمادها في مقاربة الحوار المسرحّي، فقد كان لعدة عوامل أهمها:

أولا: لقد أسفرت النظرية منذ نشأتها، عن مقدرة على استيعاب مختلف المفاهيم التداولية داخل جهازها الواصف، والأكثر من ذلك أنها نظرية مؤسسة تداوليا؛ فهي تقارب التواصل اللغوي –بمختلف أنماطه الكتابية واللفظية– من حيث بنيته التداولية الدلالية باعتبارها بنية تحتية تجد انعكاسها في البنية السطحية (المكوّنِيّة)، أي في البنيتين الصرفية–التركيبية والتطريزية. فأخرجت بذلك البحث اللساني من الصورية المغرقة في التجريد إلى الواقع الملموس، وأدرجت –بشجاعة علمية– هذا الواقع بما تمتلكه من مفتوحية أهلتها إلى أن تصمد أمام صعوبات التنظير للمستوى التداولي بما فيه من مفاهيم لسانية، كمفهوم القوة الإنجازية، والوجوه القضوية، والوظائف التداولية، وغيرها. حيث عبرت عن نضج نظري أهلها لأن تستثمر في مجال الكفاية الإجرائية، خاصة في تحليل الخطابات الأدبية كالخطاب المسرحي.

ثانيا: محاولة السير بالنظرية في مساحات لم تطأها من قبل في إطار الكفاية الإجرائية، وذلك لأجل اختبار نجاعتها، وتقديمها –في الوقت نفسه– كإضافة في مجال مقاربة الخطاب الأدبي في إطار تحليل الخطاب من وجهة نظر اللسانيات.

فالدراسات اللسانية التي طّبقت على النّصوص والتي سادت في مجال الدراسات الإجرائية في الآونة الأخيرة، –والتي منها ما كان تحت عناوين مثل : "لسانيات النص"، "نحو النص"، "لسانيات الخطاب"،...– هي إما دراسات تتجاوز الجملة في التحليل ولا تلتفت إليها في الغالب، أو دراسات تقف عند حدودها لا تتجاوزها إلى ما فوقها، (كالتي تدرس بناء الجملة في متن من المتون)، وأن مسألة امتلاك إواليات منهجية إجرائية غير وارد بالنسبة إلى الكم الهائل من تلك الدراسات على فائدتها وقيمتها، فهي غير مؤطرة في نظرية ما أو في منهج لساني محدد. وإنما تنتمي إلى مجال التحليل اللساني للغة الخطاب والموسومة بـ"لسانيات النص" أو "نحو النص".

ولئن كانت نظرّية النّحو الوظيفي تندرج ضمن هذا المجال، فهي تمتلك إوليات واضحة تحدد بها كيفية المقاربة، وأدوات خاصة تستخدمها في التحليل، وقد طورت هذه الإواليات من خلال نموذجها الجديد والمتمثل في "**نحو الخطاب الوظيفي**" الذي صار مهيأ أكثر لمقاربة الخطاب بكل أقسامة بدءا بالمفردة وانتهاء بالنص، حيث تتمّيز النظرّية بأنها تشُرك جميع الوحدات والأقسام، وتتناولها ضمن المستويات الأربعة: (التداولية، والدلالية، والتركيبية–الصرفية، والصوتية)، وقد أثبتت بعض الدراسات الإجرائية نجاعة ذلك من خلال مقاربات أقيمت على مجموعة من الخطابات، كالخطاب السردي أو الروائي والخطاب الشعري على سبيل المثال.

ثالثا: تقتّع اللّنظرية بجهاز نحويّتتوفّر فيه الشّروط العلمّية والمؤهلات المنهجّية كالشمول والاقتصاد في القواعد والإوالّيات، حيث استطاعت أن توحِّد بين اللسانيات التقليدّية الموسومة بلسانيات الجملة والمقاربة الحديثة الموسومة بلسانّيات الخطاب، واستوعبت في مسطرة تحليلها مختلف أنساق التواصل التبليغية اللغوية وغير اللغوية كـ (الرسم، والموسيقى، والسينما، ...). وهذا ما يؤهلها دون غيرها –على أكثر ترجيح– أن تقارب العرض المسرحي.

أما بالنسبة إلى اختيار الحوار المسرحي متنا للتطبيق، فيرجع إلى الدوافع الآتية:

أولا: يدعم الرسو على لغة الحوار المسرحي بالذات عامل حاسم ومهم جدا، ذلك أن ما يمّيز الحوار عموما من وجود دورة للتخاطب يتم من خلالها تبادل الرسائل اللغوية بين متخاطبين اثنين أو أكثر يدفع باختياره كأنموذج تتحرك فيه اللغة الحية. وهذا ما يبرر اللجوء إلى الخطاب المسرحي بما فيه من حوار يقدمه المؤلف على أنه حي ومباشر قائم بين متحاوِرَيْن أو أكثر من شخصيات المسرحية، وذلك بتهيئته مباشرة للتداول على خشبة المسرح وتجسيده من قبل الممثلين بمهاراتهم الأدائية، مما يجعل منه مثالا على واقع لغوي ينطق من خلاله الأديب على ألسنة الناس معبرا عما يجري لهم في حياتهم اليومية، خاصة ما كان منه متعلقا بمعالجة الموضوعات الحياتية للإنسان العربي في العصر الحديث ، ولعل في هذا من المبررات ما يدفع بالدارسين إلى التوجه للكشف عن بنيات هذا النوع من النصوص التي يمكن أن يُخلصَ من خلالها إلى أهم خصائص العربية المعاصرة التحاورية.

ثانيا: يتعلق هذا الدافع، بالحوار المسرحي المعروض على الركح، فهو لم يدرس من قبل في إطار المنهج الوظيفي حسب علمنا، وأن ما تم من دراسات على الخطاب المسرحي لم يخرج من دائرة النص المكتوب. لذلك يأتي اختياره ضمن مغامرة لاستكشاف آفاق جديدة في التحليل، والتي نطمح إلى أن تكون مجدية ومفيدة.

ثالثا: ويتعلق الدافع الثالث، باختيار مسرح توفيق الحكيم (1902–1987)، وهذا لا أملك فيه تبريرا موضوعيا لأن كل المسرحيين قد يستحقون أن تدرس أعمالهم، وإنما يتعلق الأمر بمسألة شخصية جمعتني بمسرحيات هذا لأديب الكبير الذي كتب ما يزيد عن خمسة وسبعين مسرحية، فضلا عن ولعي الشديد بأسلوبه ولغته وقدرته على تصوير المواقف خاصة تلك التي تتعلق بالشخصيات وكيفية تفاعلها مع بعضها ومع قضاياها.

إضافة إلى أني قد وُفّقت للحصول على تسجيل للعرض المسرحي "**السلطان الحائر**" المنجز في مصر من قبل المسرح القومي عام 1962. فحاز العرض على السبق في اتخاذه نموذجا للتحليل،

نظرا لأسلوب مسرحيته العربي الفصيح، والذي وظف فيه الكاتب إمكانات خطابية لغوية تميزت بها عن الكثير من مسرحياته التي كتبت إما بالمحكية المصرية أو باللغة الوسطى بين الفصحى والمحكية، وهو ما زاد من رغبتنا في مقاربة العرض إلى جانب النص. حيث اسْتَرْكَزَ البحث هذه المسرحية من بين مسرحيات الحكيمفتم اختيارها لتكون نموذجا كاملا للدراسة والتحليل لم يسبق وأن تَ ُذ ُووِلت على النحو الذي لجأنا إليه.

أما **الإشكالية** العامة لموضوعنا هذا، فتتمحور حول العلاقة الجدلية القائمة بين منهج النحو الوظيفي في نموذجه الخطابي الأخير، وبين الخطاب المسرحي الذي تتعدد أوجه التفاعل فيه؛ وذلك عند مراعاة طبيعة العلاقة بين أطراف عملية التواصل الخطابية في إطار الوضع التخابري الذي يجمع بين المتخاطبين وما يتم تبادله بينهما من خطابات، ومدى ثبات أو تحول طبيعة هذه العناصر. ولعل أبسط مظاهر هذا التحول ما يحدث من تغيير لدى نقل النص المسرحي إلى الركح ليتجسد عبر محاورات الممثلين؛ فتتتغير معه عناصر العملية التخاطبية برمتها، ولا يبقى منها سوى النص الذي قد يطاله التغيير بسبب تدخلات المخرج أو تعديلات الممثلين بما يلحقونه عليه بمهاراتهم الأدائية.

وتسفر هذه الإشكالية عن إشكال منهجي يتمثل في مدى مقبولية دراسة العرض بإواليات التحليل القائم على التواصل اللغوي، لأن العرض لا يشتمل على الحوار اللغوي فحسب، بل تدخل فيه، أو ترافقه، علامات تواصلية غير لغوية أخرى، كالممثلين، وهيئاتهم وحركاتهم، والمظهر التجسيدي للمكان في شكل خلفيات، وأشياء، أوأدوات قد تكون حاضرة على الخشبة، إضافة إلى العناصر الثابتة الأخرى كالممثلين، والأزياء، والديكور، والإضاءة، والموسيقى المرافقة، والفواصل بين المشاهد، إلى غير ذلك مما يمكن أن يضاف إلى العرض إلى جانب الحوار اللغوي.

ولتجاوز هذا الإشكال نعتمد مجموعة من **الفرضيات**، وذلك انطلاقا من جملة الإمكانات النظرية والأدوات الإجرائية التي تحوزها نظرية "نحو الخطاب الوظيفي"، وهذه الفرضيات هي:

– يمتلك النحو الوظيفي من الإواليات ما يؤهله لمقاربة جميع الخطابات بمختلف أحجامها وأنماطها، كما يستطيع بتلك الإواليات أن يقارب جميع أنساق التواصل سواء أتوسلت اللغة أم جمعت إلى جانب اللغة وسائل أخرى سمعية بصرية إشارية.

– يتوفر نموذج نحو الخطاب الوظيفي على "مكون السياق"، وهومكون قَمين بأن يمد المحلل اللساني بمفهوم إجرائي يسير بتحليل الخطاب المسرحي قدما من خلال الكشف عن "الوضعيات التخاطبية" كمفهوم إجرائي مشتق من السياق، واستثماره في التطبيق على الحوار المسرحي المعروض على الركح.

– يكفل مفهوم "الوضعيات التخاطبية" للباحث تقطيع العرض المسرحي، كما يسمح برصد مختلف الإستراتيجيات التداولية التي سلكها توفيق الحكيم في توزيع النقلات على شخصيات العرض، وما تتضمنه تلك النقلات من قيم خطابية تداولية بصفة خاصة.

– يسمح مبدأ الإنعكاس برصد مختلف المراكز الإشارية داخل مشاهد العرض المسرحي، كما يسمح برصد خصائص الانعكاس على مستوى البنية المكونية (السطحية).

لتمحيص الفرضيات السابقة يطرح البحث جملة من **الأسئلة** هي:

– ما هي نظرية النحو الوظيفي؟

– ما هو نموذجها الخطابي المسمى بـ "نحو الخطاب الوظيفي"؟

كيف يُ نّمط الخطاب المسرحي في ضوء المنهج الوظيفي؟

– ما هو تعريف النحو الوظيفي للحوار المسرحي؟

– ما هي الإمكانات الإجرائية التي يوفرها "نحو الخطاب الوظيفي" للتعامل مع مختلف الوضعيات التخاطبية المتوفرة في الحوار المسرحي؟ وما موقع المكون السياقي مما سبق؟

– ما هو موقع العرض بالنسبة إلى هذا المنهج؟

– وكيف تتحقق مستويات التحليل (التداولية، والدلالية، والتركيبية–الصرفية، والصوتية) في الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم؟

– وما هي إستراتيجيات الحكيم الخطابية التي وظفها في بناء مسرحية (السلطان الحائر) سواء في البنية التحيتة أو في البنية المكونية (السطحية)؟ وما هي مظاهر الانعكاس في البنيتين؟

لقد أتى اختيارنا لإشكالية هذا البحث بعد اطلاع على ما أنجز من **دراسات سابقة** لها علاقة بالموضوع، حيث يجدر في هذا السياق الإشارة إلى قسمين منها: دراسات أقيمت على المتن المسرحي ولكنها ليست وظيفية، ودراسات وظيفية لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالخطاب المسرحي.

أما الدراسات التي طبقت على المتن المسرحي لتوفيق الحكيم فهي كثيرة ومتنوعة بتنوع مقارباتها التي منها المقاربة اللغوية، وأهمها مقاربة بعنوان: (الحوار المسرحي وظاهرة الاتساع اللغوي عند توفيق الحكيم) لعطية نايف الغول، طبعت في 2010، غير أن المقاربة لم تتعد دراسة مكونات الجملة ومختلف علاقاتها التركيبية وفق منهج النحو العربي القديم ولم تطل المستويات التداولية والدلالية والصرفية والتركيبية.

وأما بالنسبة إلى **الدراسات الوظيفية**، التي لا تملك علاقة مباشرة بالموضوع وإنما تتقاطع مع البحث في إطار الكفاية الإجرائية لنظرية النحو الوظيفي، فيشار هنا إلى بعض المقاربات التي أقيمت على مقاطع حوارية لا تتجاوز في الغالب النقلتين أو الثلاثة، وهي نتفٌ –إن صح القول– مبعثرة هنا وهناك في تحليلات أحمد المتوكل في كتبه –كونه أكثر المشتغلين على النحو الوظيفي– حيث استخدمها للاستشهاد بها أو للتطبيق عليها. ومنها أيضا البحوث التي طبقت على خطابات أدبية، وروعيت فيها مستويات التحليل كلها أو بعضها (التداولية والدلالية، والصرفية–التركيبية والتطريزية)، والإشارة في هذا السياق، تخص ما تم دراسته من خطابات سردية كروايتي "خان الخليلي" و"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، من طرف الدكتور أحمد المتوكل في الفصل الأخير من كتابه: (آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي)، الصادر سنة 1993، ودراسة للباحث المغربي محمد جدير بعنوان: (مقاربة وظيفية لرواية ضحايا الفجر، لميلود حمدوشي) سنة 2007. وأيضا مقاربة الباحثة نعيمة الزهري لنصين قصيرين، وهي مدرجة ضمن أعمال ملتقى أقيم بالمغرب سنة 2009، بعنوان: (المنحى الوظيفي في اللسانيات العربية وآفاقه). وأيضا دراسة للباحث الدكتور يحيى بعيطيش، عنوانها: (الوظائف التداولية في حوار رواية ريح الجنوب)، منشورة بمجلة علامات العدد 43، مجلد 11، مارس 2002. وكذلك رسالة ماجستير بعنوان: (مقاربة وظيفية للخطاب الشعري العربي قصيدة المهرولون لنزار قباني نموذجا)، سنة 2011–2012، وهي للطالب عبد المجيد الشريف. والمودعة بمكتبة المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة.

أما فيما يتعلق **بالدراسات التي قامت بتحليل الخطاب المسرحي وفق المنهج الوظيفي**، فالبحث يتقاطع مع دراستين أكاديميتين:

– الدراسة الأولى: وهي رسالة ماجستير، للطالبة "ياسة ظريفة" بعنوان: (الوظائف التداولية في المسرح، مسرحية صاحبة الجلالة لتوفيق الحكيم نموذجا) نوقشت سنة 2009–2010 بجامعة قسنطينة. غير أنها لم تعتمد نماذج نظرية النحو الوظيفي الخاصة بالخطاب؛ بل طبقت النموذج النواة، كما لم تشر إطلاقا إلى الإشكال الجوهري في الخطاب المسرحي المشار إليه سابقا، المتعلق بثنائية النص والعرض، كما أنها لم تأت على كل مستويات التحليل، خاصة المستوى الصوتي التطريزي، وقد غلب على دراستها المنهج الإحصائي لمختلف الأنماط التركيبية للجمل على مستوى النص.

– الدراسة الثانية: وهي أطروحة دكتوراه، لـ"سعيدة زيغد" بعنوان: (استثمار نظرية النحو الوظيفي في تحليل الخطاب الحواري، نماذج من مسرح توفيق الحكيم)، والتي نوقشت بجامعة عنابة، 2011–

2012. فهذه الرسالة–دونما انتقاص لما بذل فيها من جهد قيم– لم تستثمر نموذج "نحو الخطاب الوظيفي"، فعلى الرغم من أنها اعتمدت الكتب الصادرة في سنة 2011، كما هو مبين في ثبت المصادر والمراجع في أطروحتها، إلا أنها غيّبت فرصة الاستفادة من مصادر نموذج "نحو الخطاب الوظيفي"، خاصة كتاب أحمد المتوكل: "**الخطاب وخصائص اللغة العربية**"، الصادر سنة 2010، وكذلك كتاب "نحو الخطاب الوظيفي" (Functional Discourse Grammar) الصادر سنة 2008، للباحثين "ماكنزي" و"هنخفلد"؛ وبالتالي حرمت من فرصة اختباره وتطبيقه باعتباره آخر نماذج النظرية المعتمد لدى عشيرة الوظيفيين، كما أنها لم تتطرق إلى العرض المسرحي إن تنظيرا أو تطبيقا، واكتفت بالتطبيق على محاورات مُجْتَزأة من المسرحيات الثلاثة وهي: "أهل الكهف"، و"الملك أوديب"، و"لعبة الموت".

إننا لا نزعم لبحثنا هذا التفرد، بل حسبه أن يبدأ من حيث انتهت الدراسات السابق ذكرها، فهو يسعى إلى أن يكون إضافة جديدة في مجال الكفاية الإجرائية لنظرية "نحو الخطاب الوظيفي" بجدته وحداثته. كما يختص بالعرض المسرحي الذي لم يُلتفت إليه في سابق الدراسات. يحدوه، في كل ذلك، السعي إلى تحقيق **هدفين أساسيين**؛ أحدهما نظري، والآخر إجرائي.

أما **الهدف النظري**، فيكمن في أن النحو الوظيفي بمختلف نماذجه، خاصة منها النموذج العربي الذي يروده أحمد المتوكل يتمتع بالعديد من الخصائص منحته التميز والاستقلالية، بوصفه نموذجا نظريا وتطبيقيا لسانيا جديدا في الثقافة العربية، حيث لم يكتف بتقديمه تقديما صوريا شكليا، بل قدم ضمن نظرية عربية وسعى للسانيات الحديثة التي لا تقوم على القطيعة مع المقولات التراثية. غير أن هذا النموذج الناجح بقي ممتنعا على الباحثين الأكاديميين مقارنة مع ما استقطبته النماذج اللسانية الأخرى كنموذج النحو التوليدي التحويلي، على الرغم من جدة النحو الوظيفي.

وأما **الهدف الإجرائي**، فيكمن في الوصول إلى تمحيص الكفاية الإجرائية لنظرية النحو الوظيفي في مقاربة العرض المسرحي بالصورة السابق عرضها.

وقد اتبعت في الدراسة **منهجين**، المنهج الوصفي التحليلي إلى جانب المنهج الوظيفي، حيث مكن المنهج الأول من تقديم فرش نظري لنظرية النحو الوظيفي من خلال عرضها وتقديمها بمبادئها وإلياتها ونماذجها، لإضافة إلى اتاحته اشتقاق مختلف المفاهيم الإجرائية التي تم استثمارها في البحث. وأما المنهج الوظيفي، فهو المنهج الذي تم توظيفه في الدراسة في جانبها التطبيقي من خلال تحليل كل من البنيتين التحتية والمكونية (السطحية) للعرض المسرحي وفق متطلبات مبدإ الانعكاس الخاص بالنحو الوظيفي.

وقد جاء **هيكل البحث** على النحو الآتي:

– **مقدمة**، تضمنت طرحا موجزا للموضوع، مع إبراز أهميته وجدته وجدواه، وغيرها من النقاط السابق ذكرها.

–**مدخل**، خُصّص لتناول المفاهيم والمصطلحات التي وردت في عنوان الدراسة، خاصة مفهوم الحوار والمسرحية كجنس أدبي، والتعريف بالمتن المطبق عليه وصاحبه توفيق الحكيم.

– **فصلان نظريان**، حيث خُصص "**الفصل الأول**" للتعريف بنظرية النحو الوظيفي من خلال عرض لمبادئها العامة وأسسها المنهجية، وعرض نماذجها المختلفة بدءا بالنموذج النواة الذي يعود إلى سنة 1978، وانتهاء بنموذج "نحو الخطاب الوظيفي الموسع" 2011. أما "**الفصل الثاني**"؛ فقد خصص لتوضيح مفهوم الخطاب في النحو الوظيفي، ومختلف أنماطه، ثم إبراز تنميط الخطاب المسرحي في النماذج الخطابية لنظرية النحو الوظيفي، أي في المقاربة القالبية، وفي نحو الخطاب الوظيفي، حيث أمكن وضع تعريف للحوار المسرحي، وتوضيح أهم الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليله، خاصة مفهوم الوضعيات التخاطبية، ودور السياق كمكون من مكونات النظرية يسمح برصد الخصائص الخطابية المتعلقة بالحوار المسرحي.

– **فصلان تطبيقيان**، وهما الفصلان الثالث والرابع، أما "**الفصل الثالث**" فقد خصص لدراسة البنية التحتية، التداولية الدلالية، للعرض المسرحي (السلطان الحائر)؛ حيث تم تحديد الوضعيات التخاطبية للعرض، وكشف مختلف الإستراتيجيات المتبعة من طرف توفيق الحكيم في بنائه، وهي: إستراتيجية توزيع النقلات، إستراتيجية الوظائف التداولية، وإستراتيجيات القوة الإنجازية، وإستراتيجية السمات الوجهية، وإستراتيجية الإحالة، وإستراتيجيات النمط الخطابي. وأما "**الفصل الرابع**"، فقد خصص للبنية المكونية (السطحية)؛ حيث عولج كل من المستويين، الصرفي–التركيبي، والفونولوجي–التطريزي، مع مراعاة ذلك التعالق بين البنية المكونية والبنية الإشارية الركحية للعرض المسرحي، حيث عولجت العناصر الإشارية التي تم تجسيدها في العرض المسرحي السلطان الحائر، والمتعلقة بالمكان وملحقاته، والزمان وارتباطه بالإضاءة، والممثلين بأزيائهم وأقنعتهم. كما خصص–في هذا الفصل–حيز للبنية الصوتية التطريزية، تم فيه تحليل الظواهر التطريزية، من تنغيم ونبر ووقف وطول.

– **خاتمة**، ذُيل بها البحث، جمعت فيها أهم النتائج المتوصل إليها في الفصول الأربعة السابقة.

– قائمة بأهم **المصطلحات** المستخدمة في البحث، وملحق **لمصادر البحث ومراجعه**.

أما **الصعوبات** التي واجهتنا في البحث فهي كثيرة، ومنها ما كان على شكل مفارقة تمثلت في أن أهم مصادر البحث كانت تخرج متوالية عاما تلو العام – وذلك طوال فترة إنجاز البحث – حيث صدر للباحث المختص الدكتور أحمد المتوكل كتاب(مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، 2009) والذي لم يدخل إلى الجزائر إلا في أواخر عام 2010، ثم بعدها صدر له كتاب (الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط.2010.) وتلاه كتاباه (الخطاب الموسط) 2011، و(اللسانيات الوظيفية المقارنة، دراسة في التنميط والتطور.) 2012. وكل هذه المصادر جعلتنا نراجع في كل مرة خطة التناول، مما زاد في تأخرنا في إنجاز البحث، سعًيا لاستيفاء أكبر قدر ممكن من مفاهيم إجرائية نراها مهمة، كون هذه المصادر تصب في "**نحو الخطاب الوظيفي**" وتدافع عن جدواه في تحليل النصوص والخطابات.

وصعوبة أخرى تستحق التنويه بها، تمثلت في عسر الحصول على **نسخة من الشريط المسجل** للعرض المسرحي السلطان الحائر، بسبب صعوبة الحصول على الموافقة على التحميل من موقع على شبكة "الوب" (الأنترنت)، وهو موقع :(أصحاب إلى الأبد لحفظ التراث)، –وهو الموقع الوحيد الذي يحوز العرض المسجل والخاص بحفظ التراث الدرامي المصري–، علما أن العرض متوفر على مستوى مصالح التلفزيون المصري، إلا أننا لم نتمكن من تحصيله لأنهم أرادوا بيعه لنا بثمن باهض، فاستعضنا عن هذا السبيل بسبيل آخر، وتمكنا من الحصول على العرض المسجل من الموقع المذكور بعد محاولات كثيرة، وموافقة من إدارة الموقع.

وفي نهاية هذه المقدمة، لا يفوتني تجديد الشكر والعرفان بالجميل إلى كل من قدم لي يد العون وساعدني في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر أستاذي المشرف الدكتور يحيى بعيطيش على صبره ودماثة خلقه وتشجيعه لي، فله كل الشكر والتقدير، كما لا أنسى الباحث القدير الدكتور أحمد المتوكل والدكتور البوشيخي عز الدين من المملكة المغربية اللذين التقيت بهما، فلمست فيهما تواضعا وأدبا وعلما جما، فقدما لي المساعدة العلمية والنصح والمشورة واستفدت منهما أيما استفادة، وفي الأخير أرجو لقارئ هذا البحث الاستفادة، وليعذرنا مسبقا عما قد يجد فيه من نقص أو خطأ، فالكمال لله وحده، وهو من وراء القصد.

المسيلة في: جـــــوان 2014
الموافق لـ: شعـــــبان 1435
البـــــاحث: عبد الصمد لميش
...

رموز البحث وأشكاله

1 – جدول الرموز المستخدمة في الحث:

الرمز	معناه
[	فتح المحاورة
]	غلق المحاورة
(ك)	المتكلم المتحاور
(ط)	المخاطب المتحاور
(ك) (ط)...،...،...:	(...) الشخصيات المتحاورة في محاورة
نل	نقلة
محا	محاورة
[مش:	فتح محاورة أو نقلة في مشهد من المسرحية

2 - جدول الأشكال المستخدمة في البحث:

الرقم	موضوع الشكل	الصفحة
1	البنية النموذجية العامة للنص الحواري	20
2	بنية المقطوعة الحوارية	21
3	الخطاب والحوار	22
4	الخطاب والحوار المسرحي	22
5	التيار اللساني الصوري	35
6	التيار اللساني الوظيفي	36
7	النموذج النواة	52
8	نموذج مستعمل اللغة الطبيعية	54
9	النموذج المعيار	56
10	مستويات نحو الطبقات القالبي	58
11	نموذج نحو الطبقات القالبي	61
12	نموذج نحو الخطاب الوظيفي	63
13	نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسع	67
14	المعرفة اللغوية	78
15	النظرية اللسانية	78
16	الخطاب	82
17	نموذج مستعمل اللغة الطبيعية	84
18	القالب الابداعي	86
19	السياق	98
20	السياق في نحو الخطاب الوظيفي	100
21	الأوضاع التخاطبية للخطاب المسرحي	106
22	ترسيمة العرض المسرحي	117
23	سلمية شخصيات المسرحية	126
24	سلمية هرم السلطة المسرحية	126
25	المحور	128
26	البؤرة	149
27	الوجوه القضوية	172
28	الانعكاس البنيوي للعرض المسرحي	190

مـــــدْخَل

. تمهيد

أولا: الحوار في اللغة والإصطلاح

1. الحوار في اللغة
2. الحوار في الاصطلاح
   2. 1. الحوار والمحادثة
   2. 2. الحوار والخطاب

ثانيا: المسرحية

1. المأساة أو التراجيديا
2. الملهاة أو الكوميديا

ثالثا: مسرح توفيق الحكيم

1. توفيق الحكيم
2. مسرحيات توفيق الحكيم
3. مسرحية السلطان الحائر
   3. 1. التعريف بالمسرحية
   3. 2. قصة المسرحية
   3. 3. بطاقة فنية للعرض المسرحي

خلاصة

. تمهيد:

سيتم التركيز في مستهل هذه الدراسة على بعض المصطلحات التي وردت في العنوان، وهي الحوار في اللغة والاصطلاح، والمسرحية، ومسرح توفيق الحكيم وتحديد المتن المطبق عليه.

أما المنهج الوظيفي والخطاب المسرحي، والحوار المسرحي، فسيكون لها محل من التحليل والدراسة، في إطار الدراسة النظرية للبحث، في الفصلين الأول والثاني.

أولا: الحوار في اللغة والاصطلاح:

1. الحوار في اللغة:

للوقوف على المعاني التي يحملها الحوار في مختلف السياقات، لا بد من إجراء مسح معجمي اصطلاحي، لكن هذا العمل –على ما يبدو– لم ينجز بعد، ربما لأن معنى لفظ "الحوار" قريب جدا من مستعمل اللغة الطبيعية نظرا لارتباطه بعمل لغوي يكاد يحصل في كل آن؛ والمقصود بذلك التواصل اللغوي.

ولعل التوســـل بما يرد في المعـــاجم أو في غيـــرها من المقاربات التي حاولت التطرق إليه قد يحقق قدرا من الكفاية في هذا الصدد، فمن مضانه في المعاجم ، ما ورد في لســان العرب في مـــادة: (ح و ر)[1]:

كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إليَّ حَوِيرا ولا حويرة ولا محورة ولا حِواراً، أي ما رد جوابا.

واستحاره، أي استنطقه.

وأَحَرْتُ له جوابا وما أحار بكلمة، .. فلم يُحِر جوابا، أي لم يرجع ولم يُرِدَّ.

وهم يتحاورون .. أي يتراجعون الكلام.

والمحاورة : مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة.

المشترك في هذه الأمثلة هو التعبير عن وجود تواصل لغوي (كلام، كلمة، نطق/استنطق، مخاطبة)، يكون بين متكلمين، بحيث يبادر المتكلم؛ (كلمته، استحاره، أحرت له، ..)، لكي يرد عليه

1 – ينظر : ابن منظور: لسان العرب. دار صادر ، بيروت ، المجلد السادس، ص: 358.

المخاطَب؛ (يحير جوابا، يرد، يرجع ..)، وقد يكون بين أكثر من شخصين؛ (يتحاورون، يتراجعون)، وهو ما يعبر عن نوع من أنواع "التفاعل اللغوي" الذي قوامه تبادل الكلام، إلقاءً وردًا، بين متكلمْين أو أكثر، وفي هذا السياق يحضر قول الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد في معلقته[1]:

فَازوَرَّ مِن وَقــعِ القَنــا بِلَبــانِهِ وَشَكــا إِلَيَّ بِعَبــرَةٍ وَتَحَمحُمِ

لَو كانَ يَدري ما **المُحاوَرَةُ** اِشتَكى وَلَكانَ لَو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمي

هنا، يعبر الشاعر عن علاقة وجدانية بينه وبين حصانه الذي أنزله منزلة الطرف المحاوِر، حيث ترجمها بمحاولة التعبير عن الشكوى والألم من خلال فعل التكلم الذي امتنع أن يصدر من جواده، فلو صدر هذا لكان قد تحقق بينه وبين حصانه محاورة أو (حوارا)، فلما لم يحدث ذلك ناب عنه صوت الحمحمة مرفقا بالدموع.

أما في القرآن الكريم، فقد ورد لفظ الحوار، في (سورة الكهف) في موضعين اثنين، وذلك داخل قصة صاحب الجنتين في الآيتين الكريمتين الآتيتين:

- ﴿وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَراً (34)﴾.

- ﴿قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً (37) لَّكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَداً (38)﴾.

حيث يظهر السياق اللغوي أن لفظ "**حاور**" يحمل معنى التبادل اللفظي، ويدل على ذلك تحقق فعل القول في حد ذاته، فكل من المتحدثين قد أخذ دوره ليقول ما يقول.

1 - الزوزني (ابو عبد الله الحسين بن احمد): شرح المعلّقات السبع، تح. عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ص 218.

فالحوار يأتي مرافقا أو ملازما لعملية التلفظ، كون القول يعبر في حقيقة الأمر عن الملفوظ، أما الحوار فيعبر عن عملية التبادل في حد ذاتها.

ويؤكد هذا قوله تعالى في موضع آخر:

﴿ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ (1) ﴾. (سورة المجادلة)

حيث "الحوار" هنا، يعبر عن العملية نفسها؛ أي عملية تبادل الأقوال. مع اتسام قول المرأة التي تحاور الرسول (صلعم)، بسمة الجدال أو المجادلة.

من خلال ما سبق، يمكن القول بأن الحوار عملية تبادل لملفوظ بين ذوات متكلمة. تعبيرا عن غرض تواصلي معين، كأن يكون رأيا أو موقفا أو شعورا أو غير ذلك.

أما الحديث عن أنماط الحوار وأشكاله-كعملية تواصل لغوية- ، فيتطلب دراسة مفصلة. لكن حسبنا أن نشير إلى أن مراعاة خصائص عناصر عملية التواصل قد تسم الحوار بسمة معينة وفق ما تقتضيه شروط التحقق وكيفياته، علما أن هذه الخصائص تشكل قائمة مفتوحة استنادا إلى مفتوحية عملية التواصل ذاتها.

فالحوار قد ينظر إليه من زوايا متعددة، نذكر منها:

- المحتوى: كأن يكون لغويا صرفا، أو يرافقه عناصر غير لغوية، أو وسائل إيضاحية سمعية بصرية.. إلخ

- الأطراف: كأن يقتصر عدد الأطراف على متحاورين فقط، فيكون (ثنائيا)، أو يكون بين أكثر من ذلك فيكون (ثلاثيا أو رباعيا ... أو جماعيا). أما حضور الطرف الثالث المشاهد لعملية الحوار فقد يجعل منه حوار مشاهدا أو فُرجويا أو مراقبا أو متابعا، وحتى نمط حضور الطرف الثالث قد يخصص الحوار فيكون مشاهدا بشكل مباشر أو غير مباشر...إلخ

– العلاقة بين أطراف الأطراف: التي تُظهر مواقفهم، مما تسم الحوار بسمة معينة كأن يكون حميميا، أو ينزع إلى التحاجج والصراع، ...إلخ

– السياق: من خلال زمان ومكان التخاطب وموقفه، وأيضا من خلال السياق الثقافي بمعناه العام، حيث يكتسي الحوار طابعا معينا تبعا لتدخل هذه العناصر السياقية.

– القناة التي يمر عبرها: كأن تكون سمعية بصرية، سمعية فقط، إلخ. فهناك الحوار المباشر (نسبة الى البث المباشر) والحوار التلفزي، والحوار الصحفي، والحوار الإذاعي، ..إلخ

– المجال: كأن يكون مجالا علميا ، فلسفيا، اجتماعيا، في البيئة،..إلخ، حيث نجد حوار الأديان، وحوار الحضارات، والحوار السياسي، والحوار الفلسفي، والحوار الثقافي أو حوار الثقافات..إلخ

– مآل الحوار: فقد يكون ناجحا، يحقق الغرض ويؤدي إلى غاية أو نتيجة، أو يكون فاشلا، كأن ينقطع أو يؤدي إلى صراع فيتحول من حوار إلى جدال .. إلخ

وهكذا، يمكن أن تتوسع الدائرة الدلالية للفظ من خلال استعماله بناء على ما يتطلبه السياق، فالحوار بمعناه اللغوي يعبر عن الشكل العام الذي يتم عبره تبادل الكلام بين متكلم ومخاطب، دون أن يتعدى هذا الشكل إلى المضمون والمحتوى، وهذا هو المنهج الأسلم في التعامل معه من الناحية اللغوية، ذلك أن التطرق إلى المحتوى أو الموضوع يفتحه على حقول دلالية عديدة تحتاج إلى دراسة مفصلة.

2. الحوار في الاصطلاح:

أما الحوار في الاصطلاح، فهو الحوار من حيث هو موضوع للدرس و التحليل، وأكثر ما يستخدم في مجالين اثنين، مجال تحليل المحادثة "Analyse de Conversation "، ومجال تحليل الخطاب "Analyse de Discours ". حيث يبدو الحوار –بمعناه اللغوي– حاضرا في كليهما، ولكنه يأخذ ميزة مختلفة لدى دراسته وتحليله باعتباره مادة يتم تحليلها والاشتغال عليها، ولهذا، ودفعا للبس الذي قد يحصل بين المصطلحات، ينبغي التطرق إليها فيما يلي:

2. 1. الحوار والمحادثة:

يستعمل مصطلح "المحادثة" –التي تعرف بخطاب الحياة اليومية– كبديل عن مصطلح الحوار في ميدان يعرف الإثنوميتودولوجيا (**Ethnométhodologie**)[1]، أو الدراسات الإثنوميتودولوجية، التي تهدف إلى الكشف عن الطرق التي يسلكها الأفراد في المجتمع خلال حياتهم اليومية، لتكوين نوع من الألفة بواسطة ما يصدر عنهم من أحداث ووقائع.

ولغة المحادثة هي موضوع تخصص، يعرف بتحليل المحادثة "Analyse de Conversation"؛ حيث تحلل من خلالها أنشطة الحياة اليومية تحليلاً يكشف عن المعنى الكامن خلفها، وتحاول أن تسجل هذه الأنشطة وتجعلها مرئية ومنطقية وصالحة لكل الأغراض العلمية. [2]

فالمحادثة وسيلة من وسائل هذا العلم، ويتم تحديدها على أنها "حوارات" أو تبادلات كلامية، تقتضي خصوصيتها أن تنجز بواسطة اللغة، حيث يتم مقاربتها في هذا المستوى على أنها دوال لفظية

---

1 – الإثنوميتودولوجيا يتكون مصطلح Ethnométhodologie من مقطعين يتكون المقطع الأول من الكلمة اليونانية Ethno و التي تعني الشعب أو الناس أو القبيلة أو السلالة أما المقطع الآخر méthodologie التي تشير إلى المنهج أو الطريقة التي يستخدمها الناس في صياغة و تشكيل الحقيقة الاجتماعية. وهي تيار "سوسيولوجي" تطور خلال سنوات الستينيات (1960) في جامعة كاليفورنيا عن طريق اثنين من رواده، وهما "أرون سيكوريل" (A.Cicourel) و"هارولد جار فنكل" (Garfunkel.H). وهذا المصطلح استعمل لأول مرة مرجعيا مع "الإثنوعلوم" (l'ethnoscience)، الذي يحدد المناهج والمعارف العميقة المستعملة من طرف أناس لعقلنة ممارساتهم الاجتماعية وكمثال على ذلك "الإثنونباتية" التي تعرف بمناهج تصنيف النبات، في مختلف المجتمعات البدائية، "فالإثنوميتودولوجيا" هي مدرسة "السوسيولوجيا" الأمريكية، والتي تدين بالكثير لمؤسسها "جار فنكل" وهي –بتعريف وجيز– دراسة مناهج الناس ومعالجة الطرق التي يفهمون بها عالمهم.

ينظر: عمر معن خليل: نظريات معاصرة في علم الاجتماع ، عمان ، دار الشروق ،1997م

2 – لقد انبثق عن التداولية فرع يتناول المحادثة يعرف بالتداولية التحاورية (Pragmatique conversationnelle)؛ والتي نتج تطورها الحديث جدا عن استيراد الحقل اللساني للأفكار المؤسسة، أصلا من لدن الإثنولوجيين وإثنوميتودولوجيي التواصل، والتي تهتم بدراسة اشتغال هذا النمط الخاص من التفاعلات التواصلية التي تتم بواسطة الحوار في معناه المرتبط بالحياة اليومية.

"Signifiants verbaux"، تنجز بمساعدة وسائل غير لغوية مرافقة لعملية التكلم، تتخذ في مستوى ثان كدوال غير تلفظية، أو ما يعرف بالدوال الموازية للتلفظ Para-verbaux [1].

يشار إلى أن المحادثة بهذا المفهوم، قد تلتبس مع الحوار من حيث أنهما لا يتمايزان إلا في سياق الدرس والتحليل بين مجالات مختلفة، كاللسانيات وتحليل المحادثة. فعبارة "حوار الحياة اليومية"، وأيضا عبارة من قبيل "في حوار دار بين أب وابنه، أو جار وجاره"، لا تمنع الالتباس. والأعمق من ذلك أنه ما من حدود تقف عندها اللسانيات في مجال اللغة والكلام؛ فما يمكن أن يطلق عليه محادثة في مجال "الإثنوميتودولوجيا" هو حوار في اللسانيات، والعكس.

2.2. الحوار والخطاب:

أما في مجال تحليل الخطاب، بالمعنى الواسع لكلمة تحليل، فقد نُظِر إلى الحوار باعتباره نصا حواريا (Texte Dialogal)، أو خطابا حواريا (Discours Dialogal)، وذلك في ظل المقاربة النصية لدى "جان ميشال أدام" "Jean - Michel Adam"[2]؛ حيث أولى للحوار أهمية خاصة واعتبره جنسا قائما بذاته، وأن له بنيته النموذجية كغيره من الأجناس الأخرى، علما أن مفهوم الحوار لديه يشمل، أيضا، المحادثة "Conversation"[3].

فالحوار -كنص- له بناء خاص، يقوم على التفاعل بين طرفين أو أكثر تتبادل الكلام فيما بينها تبادلا، لا يتحكم فيه التتابع فحسب، و إنما يخضع لبنية تراتبية هي الأساس أو القاعدة التي تقوم عليها طبيعتهما، و يمكن التمثيل لبنية النص الحواري النموذجي بالشكل التالي:[4]

---

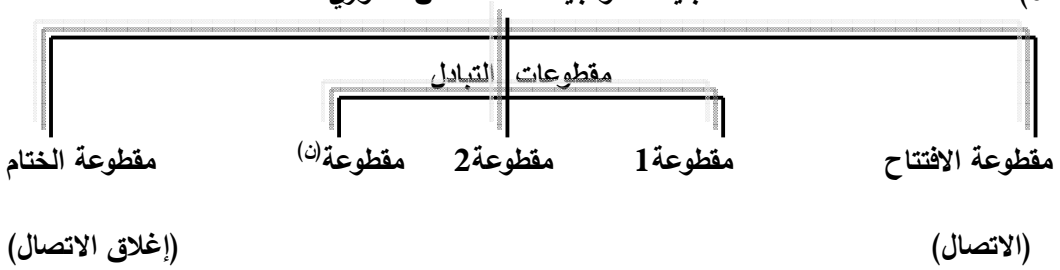
1 - Kerbrat-Orecchioni, Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral, in Pratiques, N° 41, mars 1984, p:46

2 - Voir : Jean michel Adam : Les textes, types et prototypes. 4eme éd Nathan 2001.

3 - ينظر: يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005-2006. ص426.

4 -Ibid, p : 163.

(01) البنية النموذجية العامة للنص للحواري



مفاد هذا النموذج أن النص الحواري يتكون من مقطعي الافتتاح و الختام، وقد يكون مباشرا خاليا من أحدهما أو كليهما معا، فيكتفي بمقطوعات التبادل أو التبادلات التي تمثل الجسم الحي للتفاعل، سواء في إطار المحادثة أو الحوار.

و قد يكون النص بسيطا يتكون من مقطوعة تبادلية واحدة، أو معقدا يتكون من مقطوعات متعددة. وأصغر وحدة حوارية تنطلق على الأقل من ثنائية أو جملة من الثنائيات الأساسية، نحو:

أ1: صباح الخير (أو السلام عليكم).

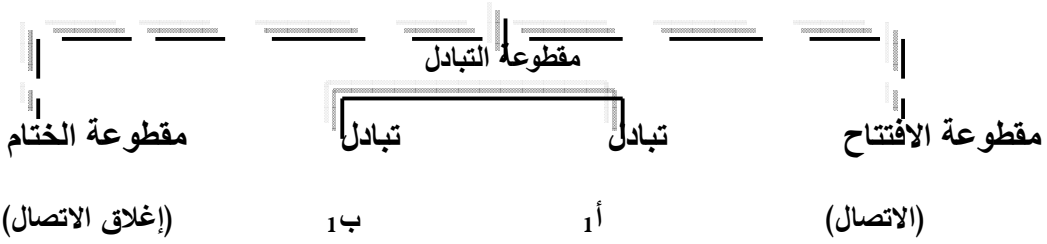
ب1: صباح الخير (أو وعليكم السلام).

أ. س: إلى اللقاء.

ب. س: إلى اللقاء (أو في أمان الله).

فهذه الثنائيات تمثل ما سماه "أدم" بنموذج المقطوعة الحوارية الممثل لها بالترسيمة التالية:

(02) البنية العامة للمقطوعة الحوارية



يتضح من خلال هذه الترسيمة أن المقطوعة الحوارية أساسها التبادل، لذا مثل له بخطوط متصلة، في حين بينت الخطوط المنفصلة إمكانية حذف مقطوعة الافتتاح كلية و إمكانية حذف مقطوعة الختام كلية، أو تعويضها بعبارات تختلف عن العبارات الختامية المتعارف عليها، فقد تكون إشارة أو حركة أو أي عبارة.[1]

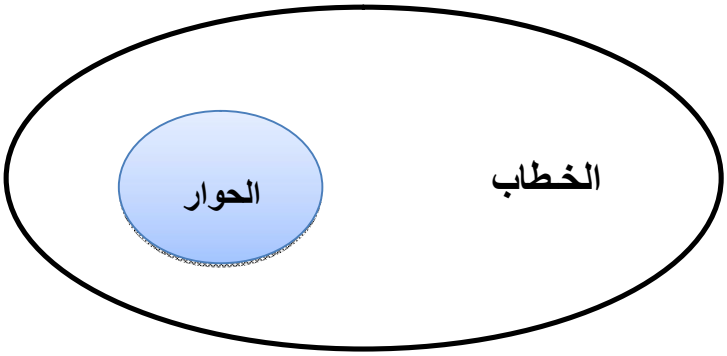
ويشار في هذا السياق إلى أن إيراد الحوار في مستوى تحليل الخطاب، واعتباره نمطا خطابيا، ليس شائعا بالقدر الذي ورد عند جون ميشال آدام، كونه يلتبس مع النصوص أو الخطابات التي تضم الحوار في بنيتها، كالخطاب الأدبي في كل من نمطي الرواية والمسرحية، أو حتى أنماط الخطاب الأخرى التي تعتمد على الحوار، إلا إذا قصد من النص الحواري المحادثة بالمعنى السابق.

فعلاقة الحوار بالخطاب إذن، علاقة غير محددة بدقة، لأن الحوار قد يرد في خطاب ما كتقنية فقط من تقنياته، كالخطاب الحجاجي مثلا، أو الخطاب الفلسفي مثلما نجده في محاورات أفلاطون الشهيرة.

ومن جهة أخرى فبعض الخطابات تضم مقاطع حوارية فقط كالرواية، مثلما تبرزه الترسيمة الآتية:

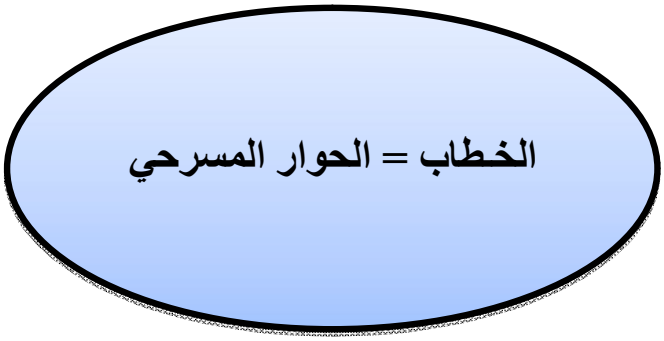
1 – ينظر: يحيى بعيطيش: المرجع السابق. ص427.

(03)



وبعضها تكون حوارية كليا، كالمسرحية مثلا، كما تبرزه الترسيمة الآتية:

(04)



ويشار هنا، إلى الحوار المسرحي وعلاقته بالخطاب في النحو الوظيفي، وهو ما سيتم تناوله في الفصل الثاني من هذه الدراسة .

ثانيا: المسرحية:

المسرحية نمط أدبي، من أجناس الأدب المعروفة كالرواية أو (القصة) والشعر، ومن تعاريفها ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية:

«المسرحية إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف.»[1]

1 – إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص 323.

وتقسم المسرحية إلى أنواع بحسب ما تتركه من أثر في نفس الملقي، فهناك المأساة، وهناك الملهاة: [1]

1. المأساة أو التراجيديا:

هي التي تنتهي بكارثة أو فاجعة وتصور مواقف مؤلمة وتتميز بالجدية في الطرح.

2. الملهاة أو الكوميديا:

هي المسرحية التي تتحرر من الكلفة، وتقوم على الخفة والسخرية، فهي ذات طابع مسل وخفيف، ولها نهاية سعيدة. والكوميديا أنواع ثلاثة[2]:

- الكوميديا الهزلية: تركز على الأمزجة؛ حيث يتعلق الأمر بشخصيات يتحكم نوع مزاجها ونزواتها في سلوكها.
- الكوميديا الهزلية الخفيفة: وترتبط بالسلوكات والعادات ومواضعات المجتمع الداعية للتندر والسخرية.
- كوميديا الموقف: وتعتمد على الحبكة لرسم الموقف أكثر مما تعتمد على التشخيص.

وترتبط المسرحية **بالمسرح**، والمسرح في أبسط تعريف له، ظاهرة فنية تقوم على لقاء مقصود واع بين ممثل ومتفرج، في زمان ومكان محددين، حول نص يجسده الأول للثاني (بالتعبير اللغوي، أو بالتعبير الجسدي، أو بهما معاً)، بهدف تحقيق متعة جمالية فكرية. كما قد يعني مصطلح المسرح" **المكان الذي تعرض فيه التمثيلية**"، وقد يعني " **مجموعة النصوص المسرحية المجمعة**" كالمسرح اليوناني والمسرح الفرنسي مثلا.[3]

1 – إبراهيم فتحي : نفسه، ص 347.

2 – المرجع نفسه، ص 348.

3 – المرجع نفسه، ص 321.

ثانيا: مسرح توفيق الحكيم:

قبل الحديث عن مسرح "**توفيق الحكيم**"، يجدر في البداية التطرق إلى الحياة العلمية والفنية لهذا الأديب، الذي يعد من المتخصصين في كتابة المسرحية، وأحد أعلام الأدب العربي في العصر الحديث.

1. توفيق الحكيم:

هو أديب ومفكر، يلقب بأب المسرح في مصر والعالم العربي، وأحد مؤسسي فن المسرحية والرواية والقصة في الأدب العربي الحديث. ولد "**توفيق إسماعيل الحكيم**" بالإسكندرية سنة 1898، من أب مصري كان يشتغل في سلك القضاء وأم تركية، ولما بلغ سن السابعة ألحقه أبوه بمدرسة حكومية، وبعد أن أتم تعليمه الابتدائي، اتجه نحو القاهرة ليواصل تعليمه الثانوي، ولقد أتاح له هذا البعد عن عائلته شيئًا من الحرية فأخذ يعنى بنواحي لم يتيسر له العناية بها كالموسيقى والتمثيل، حيث وجد في تردده على فرقة جورج أبيض ما يرضي حاسته الفنية التي وجهته نحو المسرح.[1]

وبعد حصوله على البكالوريا، التحق بكلية الحقوق نزولاً عند رغبة والده الذي كان يود أن يراه قاضيًا كبيرًا أو محاميًا شهيرًا، وفي هذه الفترة اهتم بالتأليف المسرحي فكتب محاولاته الأولى من المسرح مثل مسرحية "الضيف الثقيل" و"المرأة الجديدة" وغيرهما.

قرر والده إرساله إلى باريس فنال فيها شهادة الدكتوراه. وفي سنة 1928، عاد توفيق الحكيم إلى مصر ليواجه حياة عملية مضنية، فانضم إلى سلك القضاء ليعمل وكيلاً للنائب العام، في المحاكم المختلطة بالإسكندرية، ثم في المحاكم الأهلية. وفي سنة 1934، انتقل الحكيم من السلك القضائي ليعمل مديرًا للتحقيقات بوزارة المعارف، ثم مديرًا لمصلحة الإرشاد الاجتماعي بوزارة الشؤون الاجتماعية.

استقال توفيق الحكيم من الوظيفة العمومية سنة 1934، ليعمل في جريدة "أخبار اليوم" التي نشر بها سلسلة من مسرحياته، وظل يعمل في هذه الصحيفة حتى عاد من جديد إلى الوظيفة فعين مديرًا لدار الكتب الوطنية سنة 1951، في هذا العام حصل توفيق الحكيم على جائزة الدولة في الآداب، وفى عام 1958، أهداه الرئيس جمال عبد الناصر أرفع وسام في الدولة.

---

1 ينظر: إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، سلسلة تراث المسرح المصري، وزارة الثقافة، مصر، 1998. ص 55 وما بعدها.

وعندما أُنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، عين فيه عضوًا متفرغًا، وفي سنة 1959، قصد باريس ليمثل بلاده بمنظمة "**اليونسكو**"، لكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلاً، إذ فضل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة 1960، ليستأنف وظيفته السابقة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب.

منحته الحكومة المصرية أكبر وسام، وهو "قلادة الجمهورية"، تقديرًا لما بذله من جهد من أجل الرقي بالفن والأدب و لغزارة إنتاجه، كما مُنح جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1961، توفي توفيق الحكيم في أغسطس عام 1987، في القاهرة.

2. مسرحيات توفيق الحكيم:

لقد كتب توفيق الحكيم سبعين مسرحية ونّيف، عرضت منها على خشبة المسرح المسرحيات التالية[1]:

- خاتم سليمان، من تمثيل فرقة عكاشة 1924.
- العريس، لا تزال مخطوطة من تمثيل فرقة عكاشة سنة 1924.
- علي بابا، من تمثيل فرقة عكاشة سنة 1926.
- المرأة الجديدة، من تمثيل شركة ترقية التمثيل العربي سنة 1962.
- أهل الكهف، من تمثيل الفرقة المصرية بدار الأوبرا سنة 1933.
- جنسنا اللطيف، مثلت في دار الاتحاد النسائي سنة 1935 .
- سر المنتحرة، مثلتها الفرقة القومية سنة 1938.
- حديث صحفي، من تمثيل مسرح الأوبرا الملكية 1938 والمسرح القومي سنة 1953.
- اللص، من تمثيل الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى سنة 1945.
- صندوق الدنيا، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1953 و سنة 1960.
- الأيدي الناعمة، من تمثيل الفرقة المصرية الحديثة سنة 1955.

1 المرجع السابق، ص10-12.

- إيزيس، من تمثيل الفرقة المصرية الحديثة سنة 1955.
- الصفقة، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1955.
- عودة الشباب، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1959.
- دنيا المال، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1960.
- العش الهادئ، من تمثيل فرقة التلفزيون المسرحية سنة 1962.
- السلطان الحائر، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1962.
- سهرة مع الحكيم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963.
- المجرم المحترم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963.
- نافذة الوهم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963 .
- الطعام لكل فم، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1964.
- الجياع، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964.
- بجماليون، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964.
- مصير صرصار، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964.
- عمارة المعلم كندوز، من تمثيل فرقة المسرح العربي سنة .1964.
- يا طالع الشجرة، من تمثيل فرقة مسرح الجيب سنة 1964.
- شمس النهار، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1960.
- عودة الروح، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1966.
- الصندوق، مثلتها فرقة المسرح الحديث سنة 1966.
- الرجل الذي عرف كيف يموت، من تمثيل فرقة نادي المسرح سنة 1965.
- أغنية الموت، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1966.

- شهرزاد، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1967.

- الورطة، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1967.

- بنك القلق، من تمثيل فرقة المحلة الكبرى سنة 1969.

3. مسرحية السلطان الحائر:

3. 1. التعريف بالمسرحية:

كتب الحكيم مسرحيته هذه في خريف 1959، عندما كان في باريس يشهد ما يجري في ذلك العالم من أحداث، وقد استوحى فكرة المسرحية -كما يقول- من سؤال وقف العالم، آنذاك، حائراً أمامه:

(هل حل مشكلات العالم هو في الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون؟... في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ؟... إن أصحاب السلطان ممن يملكون تقرير مصير البشرية، يقفون الآن وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية وفي يسراهم القانون أو المبادئ، في جانب القواعد الصاروخية وفي الجانب الآخر هيئة الأمم المتحدة، وهم حائرون خائفون لا يدركون، أو هم لا يجرؤون على اتخاذ القرار الحاسم...)[1]

صدرت المسرحية عام 1960م. عن دار مصر للطباعة، في كتاب عدد صفحاته 200 صفحة.

كما ترجمت إلى الإنجليزية ونشرت عام 1973، وإلى الإيطالية في روما عام 1964، كما صدرت بالفرنسية في 1960 تحت عنوان "**الاختيار**".[2]

---

1 - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق .منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق .1999. ص 199.

2 - توفيق الحكيم. السلطان الحائر. ص8.

وتعد مسرحية السلطان الحائر من المسرحيات التي تتحقق فيها الفرجة بنمط الملهاة التي تعتمد على الموقف الذي يطبع أحداث المسرحية، وهي نموذج مهم من نماذج المسرحيات التي اعتُمد فيه الموقف كمصدر لإحداث الفرجة الكوميدية، حيث ألف العديد من أنواع الكوميديا التي منها "الكوميديا الهزلية"، كما في مسرحية "المرأة الجديدة" و"رصاصة في القلب" ومنها "كوميديا الموقف" كما في مسرحية "أريد أن أقتل" ومسرحية "الصفقة"، وكنموذج للموقف المفضي إلى الفرجة ذات الطابع الكوميدي، نعرض "لمسرحية السلطان الحائر" حيث سنسترْكِزها في البحث مع الإحالة على غيرها في مضانها من البحث.

3.2. قصة المسرحية:

تحكي المسرحية قصة سلطان اكتشف أنه لم يعتق من قبل السلطان الذي اشتراه عبدا ورباه وأورثه الحكم، حيث كان لديه وزير وقاضي قضاة، استشارهما فوجد نفسه محتارا بين أمرين؛ إما أن يسلك مسلك المستبدين، ويقطع لسان كل من تسول له نفسه الحديث عن هذه المشكلة وهذا رأي الوزير، وإما أن يسلك سبيل القانون ويعلن عبوديته أمام شعبه ليتم عتقه، وهذا رأي القاضي.

وبعد مشاورة وأخذ ورد اختار السلطان المحتار سبيل القانون، ورضي أن يباع في مزاد علني، إلا أن حيرته زادت لما اكتشف أنه صار من نصيب غانية سيئة السمعة في المدينة، رفضت أن تعتقه، وأصرت أن تمتلكه، ولكي يقنعها صار يستجدي ودها ويداريها، إلى أن قبلت بأن تعتقه بعد أن اشترطت أن تستضيفه في بيتها حتى آذان الفجر، فقبل السلطان، لكن القاضي والوزير، ولخوفهما على مصير السلطان من مكر الغانية، أمرا المؤذن بأن يقدم آذان الفجر إلى منتصف الليل، .. خرج السلطان والغانية مدهوشين من سماع الآذان، وأدركت الغانية الحيلة، لكنها عبرت عن موقف نبيل وأعتقت السلطان في الحين، فعاد إلى قصره حرا هذه المرة.

3. 3. بطاقة فنية للعرض المسرحي:

في هذا البطاقة نقدم تعريفا موجزا بالعرض المسرحي؛ فالمسرحية قد ظهرت على الخشبة عام 1962 من تمثيل أعضاء "فرقة المسرح القومي"، وإخراج "فتوح نشاطي"[1]، وقد تسنى للتلفزيون المصري أن ينجز نسخة سنمائية تسجيلية من العرض، وهو تسجيل قديم بالأبيض والأسود، يعود إلى تاريخ العرض.

طبيعة النسخة: النسخة هي **نسخة سمعية بصرية** ذات طبيعة رقمية، تمكنت من الحصول عليها من موقع في الشبكة الرقمية العالمية خاص بتسجيل التراث الدرامي المصري. [2] وهي مرفقة بالبحث في قرص مدمج.

عدد الفصول والمشاهد: قسم الحكيم مسرحيته إلى ثلاثة فصول، وقد حافظ المخرج "فتوح نشاطي" على الفصول كما هي، وأبرز المشاهد التي يحتويها كل فصل عن طريق تقنيات أضافها في أثناء العرض، فجلى عددها بوضوح، حيث إن كل فصل يحتوي على ثلاثة مشاهد.

شخصيات المسرحية: في المسرحية شخصيات محورية وأخرى ثانوية هي:

الشخصيات المحورية: وهي: السلطان، الوزير، القاضي، الغانية.

1- فتوح نشاطي، (1901- 1970): من مواليد القاهرة، درس في مدارس الفرير، التحق ببنك (الكريدى ليونيه)، عمل هاويا بالمسرح منذ عام 1920، والتحق بفرقة (رمسيس) عام 1924، ترجم للفرقة عشرات من المسرحيات، ثم سافر إلى فرنسا، في بعثة للإخراج، من عام 1937 إلى 1939، عاد ليتولى الإخراج في (الفرقة القومية)، و(الفرقة المسرحية الحديثة)، و(المسرح القومي)، ألف كتابا عن تجاربه في المسرح بعنوان: (يوميات فنان في باريس)، وأيضا كتاب: (خمسون عاما فى خدمة المسرح.) أخرج ما يزيد على سبعين عملا مسرحيا، قام بالتدريس في المعاهد والكليات، كما قام بالتمثيل في عدة أفلام : (مع الذكريات)، (نحن بشر)، (حب وإعدام)، (وداد)، (الله معنا)، و واشتهر بدروه في فيلم: (المايسترو عزيز في شارع الحب)، وشارك في مسلسل إذاعي واحد هو: (بيت القلوب المحطمة)، وكان له نشاط نقابي. ينظر موقع: (السينما-كوم):

- http://www.elcinema.com/person/pr1048106 - (تاريخ الزيارة: 15 ديسمبر 2012)

2 - ينظر موقع:

- www.as4ev.com - (تاريخ الزيارة: 13فيفري2009)

الشخصيات الثانوية: وهي: الجلاد، النخاس، الإسكافي، الخمار، خادمة الغانية، المؤذن، وكيل الغانية، وشخصيات من فئات الشعب المختلفة؛ كالأعيان والتجار وغيرهما.

مخرج العرض: تكفل بإخراج العرض المخرج المصري "فتوح نشاطي".

مكان العرض وزمانه: عرضت المسرحية بالمسرح القومي المصري، بالقاهرة، يجمهورية مصر العربية، سنة 1962.[1]

مدة العرض المسرحي: انطلاقا من هذه النسخة التسجيلية، فإن العرض استغرق ساعتين وربع الساعة.

الممثلون في العرض: إذا استثنينا الممثلين الذين أدوا أدوارا ثانوية لتجسيد الشخصيات المساعدة في المسرحية، مثل شخصية وكيل الغانية، والتجار الذين شاركوا في مزاد بيع السلطان، والوفد المرافق للسلطان والوزير، وجموع الناس الذين شهدوا عملية بيع السلطان وجلسة محاكمة النخاس المحكوم عليه بالإعدام، فإن أهم الممثلين الذي مثلوا أدوار للشخصيات الرئيسية ستنحصر في عشرة، وهم ، كلٌ حسب الشخصية التي يمثلها، كالآتي [2] :

- **السلطان**، (محّمد الدّفراوي)
- **الوزير**، (محّمد الطّوخي)
- **القاضي**، (فاخر فاخر)
- **الغانية**، (سميحة أّيوب)
- **الجلاّد**، (أحمد الجزيري)

---

1 – المسرح القومي المصري: هو أحد مسارح القاهرة ، ويقع في منطقة الأزبكية، تم تأسيسه بأمر من الخديوي إسماعيل عام 1869. ويعد المسرح القومى من العلامات الثقافية المصرية منذ بدأ نشاطه فى الخمسينيات، وقدم العديد من العروض المسرحية، عربية وعالمية.

2 – هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006. ص ص 272–274.

- **النخاس/المحكوم عليه**، (محمّد السّبع)
- **الخادمة**، (ملك الجمل)
- **الخمّار**، (سعيد أبو بكر)
- **الإسكافي**، (علي رشدي)
- **المؤذّن**، (عبد المنعم إبراهيم)

خلاصة:

في ختام هذا المدخل أذكر بالمبررات التي تجعل من البحث يركز على هذه المسرحية بالذات، حيث أشير إليها في المقدمة، وأضيف هنا إمكانية الاعتداد بما يتوفر للباحث في مجال الخطاب المسرحي من عروض مسجلة، كونها تمكن الباحث من التمعن في مختلف الأوضاع التخاطبية من خلال الإمكانات المتاحة، والمتعلقة بحرية التصرف بالرجوع إلى أي نقطة من نقاط العرض والتدقيق فيها قصد الوصول إلى وصف أكفى وأدق.

إن تخصيص المتن بالعرض المسرحي وليس النص وحده، يسمح، ابتداءً، بتسطير الأهداف النظرية للدراسة وتوجيه البحث ليبرز ما يمكن أن يمده المنهج الوظيفي للكفاية الإجرائية التي تروم تحليل الخطاب الحواري الشفوي من إمكانات نظرية وإجرائية، وهو ما سيتم تناوله فيما سيأتي من فصول.

الفصْـــــــل الأوَّل

مبادئ نظرية النحو الوظيفي ونماذجها

تمهيد

أولاً: المنهج الوظيفي في الدرس اللساني المعاصر

1. الإطار الإبستيمولوجي لنظرية النحو الوظيفي
2. موقع النظرية في الدرس اللساني الغربي
3. موقع النظرية في الدرس اللساني العربي

ثانيًا: مبادئ نظرية النحو الوظيفي

1. المنطلقات المنهجية
2. موضوع الدرس
3. الهدف المتوخى
   3. 1. الكفاية النفسية
   3. 2. الكفاية التداولية
   3. 3. الكفاية النمطية
   3. 4. الكفاية الإجرائية

ثالثًا: نـماذج نظـرية النحـو الوظـيفي

1. النموذج النواة، (1978)، سيمون دك.
2. النموذج المعيار ، (1997)، سيمون دك .
3. نموذج نحو الطبقات القالبي، (2001– 2003)،"أحمد المتوكل".
4. نموذج نحو الخطاب الوظيفي، (2008) ،"ك. هنخفلد" و"ل. ماكنزي".
5. نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسع، (2011) "أحمد المتوكل".

خلاصة

تمهيد:

يأتي هذا الفصل كتمهيد منهجي يعرض للمنهج الوظيفي في الدرس اللساني المعاصر، ومبادئ نظرية النحو الوظيفي ونماذجها في إطار الكفاية اللغوية، حيث تشتمل المبادئ على منطلقات منهجية، وعلى تحديد لموضوع الدرس، وعلى الهدف المتوخى أو ما يمكن أن يُصطلح عليه بضوابط للنمذجة، وهي عبارة عن جملة من الكفايات: (الكفاية النفسية والكفاية التداولية والكفاية النمطية والكفاية الإجرائية).

أما النماذج، فتتمثل في النموذج الأول الذي ظهرت به النظرية إلى الوجود والنماذج التي تلته؛ النموذج المعيار والنماذج اللاحقة له، حيث عبرت النظرية من خلالها جميعا عن نزوع نحو تحقيق أكبر قدر من الكفاية في الوصف والتفسير في إطار الكفاية اللغوية التي ترومها أيُّ نظريةٍ لسانية.

أولا: المنهج الوظيفي في الدرس اللساني المعاصر:

كما أشير في المقدمة، فإن المقصود بالمنهج في هذا البحث هو ما توفره نظرية "النحو الوظيفي" من إجراءات ووسائل وأدوات للتحليل مما يصلح لوصف وتفسير بنية الخطاب المسرحي.

فهذه النظرية، والتي عرفت طريقها إلى النور في أواخر السنوات السبعين من القرن الماضي على يد مجموعة من الباحثين يرأسهم اللساني الهولندي "سيمون ديكْ "[1]، تعد محطة مهمة من محطات البحث في الدرس اللساني المعاصر بصفة عامة والدرس اللساني الوظيفي بصفة خاصة. حيث استقطبت، منذ نشأتها، اهتمام العديد من الباحثين فاتخذوها إطارا منهجيا لأبحاث تناولوا فيها ظواهر مختلفة: (معجمية، وصرفية تركيبية، وتداولية، وصوتية)، كما اتضحت معالم الدرس لديها من خلال الإعلان عن جملة من المبادئ التي صدرت عنها مختلف نماذجها، فحددت بذلك موضوعها ومنهجها بوضوح أهلها إلى أن تحتل مكانة مرموقة بين مثيلاتها من النظريات[2].

---

1 – سيمون ديك: باحث هولندي، ولد في هولندا سنة 1940، درس في البداية اللسانيات اللاتينيّة في كلية الآداب بجامعة أمستردام التي شغل فيها منصب عميد، ثم النحو الوظيفي الذي يعد أول مؤسس لنظريته التي حملت هذا الاسم في كتابه الأول سنة 1978: (Simon Dik : Functional Grammar. North-Holland.Amsterdam 1978) ثم أصبحت معروفة باسم نظرية النحو الوظيفي منذ سنة 1988 إلى اليوم، و قد توفي سنة 1995.

2 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان ، الرباط. ط1، 2006. ص 60.

فللنظرية حضور علمي دولي تشهد له مختلف المؤتمرات الدولية التي تعقد من أجلها[1]، كما أنها قد استقطبت في الساحة اللسانية العربية باحثين أكاديميين انبروا للتعريف بها بنقلها من بيئتها الغربية إلى العالم العربي، وزادوا على ذلك بالتأليف فيها تنقيحا وتعديلا وإضافة، وعلى رأس هؤلاء الباحث اللساني المغربي الأستاذ الدكتور أحمد المتوكل.

وفيما يلي محاولة لتوضيح موقع النظرية في الدرس اللساني المعاصر من خلال إبراز موقعها بين النظريات اللسانية الوظيفية، دون إهمال الحديث عن موقعها في الدرس اللساني العربي.

---

1 – عقدت الجمعية الدولية للتداوليات (IPRA) عدة مؤتمرات حول النحو الوظيفي، وهي مرتبة وفق سنوات الانعقاد:

1984 الملتقى الدولي الأ ول حول الّنحو الوظيفي بأمستردام هولندا .

1986 الملتقى الدولي الثاني حول الّنحو الوظيفي بأونفيرس بلجيكا .

1988 الملتقى الدولي الثالث حول الّنحو الوظيفي بأمستردام هولندا.

1990 الملتقى الدولي الرابع حول الّنحو الوظيفي بكوبنهاجن الدانمارك.

1992 الملتقى الدولي الخامس حول الّنحو الوظيفي بأونفيرس بلجيكا.

1994 الملتقى الدولي السادس حول الّنحو الوظيفي بيورك إنجلترا.

1996 الملتقى الدولي السابع حول الّنحو الوظيفي بقرطبة إسبانيا.

1998 الملتقى الدولي الثامن حول الّنحو الوظيفي بأمستردام هولندا.

2000 الملتقى الدولي التاسع حول الّنحو الوظيفي بمدريد إسبانيا.

2002 الملتقى الدولي العاشر حول الّنحو الوظيفي بأمستردام هولندا.

2004 الملتقى الدولي الحادي عشر حول الّنحو الوظيفي بخيخون إسبانيا.

كما عقدت مؤتمرات بعنوان "نحو الخطاب الوظيفي" هي:

2012 الملتقى الدولي الأول حول "نحو الخطاب الوظيفي" لشبونة، البرتغال.

2013 الملتقى الدولي الثاني حول "نحو الخطاب الوظيفي" بغنت ببلجيكا.

2014 الملتقى الدولي الثالث حول "نحو الخطاب الوظيفي" بخاين، إسبانيا

ينظر: أعمال ندوة: منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحسن الثاني، عين الشق الدار البيضاء: النحو الوظيفي واللغة العربية(ندوة تكريمية للأستاذ أحمد المتوكل) ط1. 2005. ص11.

و ينظر الموقع الخاص بالنحو الوظيفي بنحو الخطاب الوظيفي: (تاريخ الزيارة: 15 ديسمبر 2014)

http://home.hum.uva.nl/fdg/Events_index.asp

1. الإطار الإبستيمولوجي لنظرية النحو الوظيفي:

يـُميِّز في إطار التصنيف الإبستيمولوجي للنظريات اللّسانية بين تيارين كبيرين: "**تيار صوري**" و "**تيار وظيفي**"[1].

وقوام هذا التصنيف العلاقة التي تربط بين بناء النحو وكيفية اشتغال مكوناته وبين المبادئ العامة في هذه النظرية أو تلك؛ "**فالتيار الصوري**" يعطي وظيفة التواصل–أو يمنحها– وضعًا ثانويًّا، فيحتل المكون التركيبي المقام المركزي في النحو (النموذج)، وتشتغل إواليات في استقلال تام عن المكونين الدلالي والتداولي أو هما معًا، في حين تشكّل الدلالة والتداول المكون المنطلق الذي على أساسه يشتغل المكونان التركيبي والصوتي في نظريات الفئة الثانية "**التيار الوظيفي**" التي تنتمي إليها "**نظرية النحو الوظيفي**"[2]

وإمعانًا في توضيح هذا التمييز، فإنّ الجهاز الواصف لنظريات التيارين السابق ذكرهما يخضع لما يـُعرَف بشرط الانسجام بين مكونات النموذج أو "**القوالب**" والعلاقات القائمة بينها، وبين الأسس والفرضيات العامة المُتبّناة حول اللغة مثلما سيتضح في العنصرين الآتيين :

(أ) بالنسبة للتيار الصوري:

يـُتوقَّع من النظريات اللسانية التي تستبعد أداتيّة اللغة وتحصر القدرة –التي هي موضوع الدرس– في القدرة اللغوية الصّرف، يُتوقَّع أن يُصاغ النموذج فيها اقتصارًا على ثلاثة مكونات (أو **قوالب**) هي المكـــون التركيبي–الصرفي والمكون الدلالي والمكون الصوتي.

على أساس أنّ المكونين الثاني والثالث " **تأويليان** " لا تأثير لهما في المكون الصرفي – التركيبي ذي الاستقلال التام.

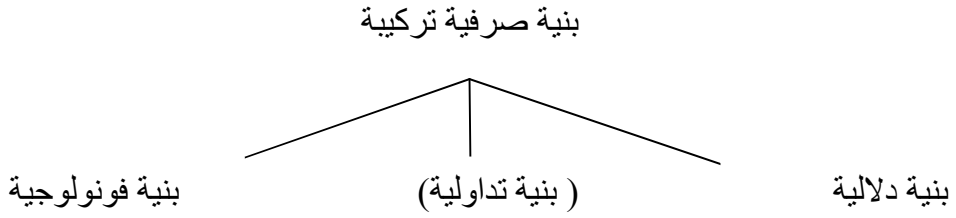
---

1 – المرجع السابق: ص 19وما بعدها. – وينظر أيضا:أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2011. ص 12–47 .

2 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص 18.

وحين يُضاف في هذه النظريات "**مكون تداولي**"، فإنّه يأخذ الوضع الذي يأخذه المكونان **الدّلالي والصوتي** ويقوم بنفس الدور التأويلي بالنظر إلى البنية **الصرفية–التركيبية**، كما توضح ذلك الترسيمة التالية التي يفترض أنها تمثّل بنية النموذج في أيّ نظرية صورية دون تحديد[1]:

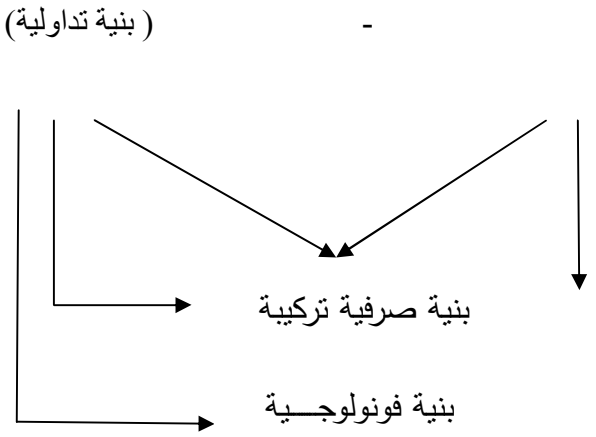
(05)



(ب) بالنسبة للتيار الوظيفي :

أمّا في النظريات التي تعتمد أداتيّة اللغة كمنطلق منهجي أساسي وتسعى في وصف القدرة التواصلية كموضوع للدرس، فيُتوقّع أن يُصاغ الجهاز الواصف كاستجابةً لشرط الانسجام على أساس إضافة مكون تداولي يشكل مع المكون الدلالي دخلاً للمكونين الصرفي– التركيبي والصوتي، فتكون الترسيمة للجهاز الواصف النمطي في كل نظرية وظيفية هي الترسيمة التالية[2]:

(06)



1 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، دراسة في التنميط والتطور. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2012. ص 20.

2 – المرجع نفسه، ص 20.

يُفاد من هذه الترسيمة أن المكون التداولي يتّخذ وضعًا قاعديًّا بالنسبة للمكونات الأخرى، حيث يسهم في إمدادها ثلاثتها بما يحتاج إليه اشتغالها من معلومات.

2. موقع النظرية في الدرس اللساني الغربي:

تنتمي نظرية "النحو الوظيفي" أو نظرية "نحو الخطاب الوظيفي" في تسميتها الأخيرة، إلى تيار لساني يضم مجموعة من النظريات تتخذ "**الوظيفة**" كمفهوم ومكون قاعدي في جهازها الواصف.

والسياق المناسب للحديث عن النظرية، هو ربطها بالخط العام الذي يبدأ من ظهور المدرسة اللسانية المسماة بـ"**حلقة براغ اللغوية**" (**Cercle linguistique de Prague**) التي انبثقت عن لسانيات "**دوسوسير**" (Ferdinand de Saussure) خلال العقدين الثاني والثالث من القرن الماضي، وينتهي بميلاد النحو الوظيفي مع اللساني "**سيمون ديكْ** "، بوضع أول نموذج للنظرية سنة 1978، في كتابه "النحو الوظيفي".

ليس القصد مما سبق، التأريخ للنظريات اللسانية التي ظهرت خلال هذه الفترة، وإنما تبيان الخط العام الذي تسير في اتجاهه قصد تمييزها[1].

فمن الناحية المنهجية، وبالنظر، في الوقت نفسه، بعين المقارنة إلى ما يعاصر هذا الاتجاه من مدارس غير وظيفية، يميز عامة في الدرس اللساني الحديث والمعاصر بين ثلاث تيارات كانت بمثابة العناوين البارزة التي يمكن أن تحال إليها أغلب النظريات اللسانية، وهي: (التيار البنيوي، والتيار التحليلي، والتيار التواصلي–التداولي).

ويمكن وسم بدايات هذه التيارات بالثورات في مجال البحث اللساني؛ حيث شهد القرن العشرون ثلاث ثورات كبرى: [2]

---

1 – ينظر: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005–2006. وينظر أيضا:

CS Butler: Functional Theories of Language : Encyclopedia Of linguistics .2006. pp 696

2 – ملحوظة: لا يعني هذا التحديد التنكر لأول الاتجاهات الوظيفية في مراحل سابقة، كجهد (أعضاء حلقة براغ اللغوية) (Cercle linguistique de Prague) في الثلاثينيات من القرن العشرين، وخاصة ما جاء به جاكبسون في مجال دراسة وظائف اللغة، وفق منهج بين فيه عناصر عملية التحليل وهي: المخاطِب والمخاطَب والخطاب ومقام

- ثورة بنيوية بقيادة (دوسيسير). (Ferdinand de Saussure).
- وثورة تحويلية توليدية تحت لواء تشومسكي. (Naom Chomsky) .
- وثورة تبليغية "تواصلية" بزعامة هايمس. (Dill Hymes).

ونظرية النحو الوظيفي تنتمي إلى التيار الثالث، وهو التيار الذي يعزى فيه إلى "**هايمس**"(Dell Hymes) عالم الأجناس الأميركي، فضل المناداة بالقدرة التبليغية أو التواصلية (Compétence de communication) موضوعا للدرس اللغوي، بدلا من القدرة اللغوية لتشومسكي.[1]

وتتلخص الفكرة العامة التي جاء بها هايمس في تلافي القصور في النظر إلى اللغة، كالذي وقع فيه النحاة التحويليون التوليديون، لأن النظر الصحيح إلى اللغة ينبغي أن لا يكون بوصفها كيانا مستقلا بذاته، بعيدا عن المواقف الاجتماعية والحياة التي تستخدم فيها. فاللغة ليست قوالب وصيغا وتراكيب مقصودة لذاتها، وإنما هي موجودة للتعبير عن الوظائف المختلفة، كالطلب والترجي والأمر والنهي والدعاء والوصف والتقرير... وغير ذلك من آلاف الوظائف اللغوية.

وقد اعتبرت توجهات هايمس بمثابة فرش منهجي أعاد الاعتبار للنظريات السياقية ضمن حقل اللسانيات، نحو (نظريات أفعال اللغة لفلاسفة اللغة العادية)، و(النظريات التداولية)، و(الملفوظية)، و(نظريات النحو الوظيفي).

وما يجمع هذه النظريات والبحوث هو تركيزها على "مرجع العلامة اللغوية" أو "المكون التداولي" (Composant Pragmatique) للكلمة أو الجملة أو النص، حيث صارت تحكمه علاقات مرتبطة

الخطاب وقناة التخاطب ووضع الخطاب "CODE". وتتولد عن هذه العناصر وظائف هي: (الوظيفة المرجعية F.REFERENTIELLE) (الوظيفة التعبيرية F.EXPRESSIVE) (الوظيفة الانتباهية F.PHATIQUE) (لوظيفة الإفهامية F.CONATIVE) (الوظيفة ما وراء لغوية F.META– LINGUISTIQUE) (الوظيفة الشعرية F.POETIQUE). وقد اعتبر جاكبسون الوظيفة التبليغية أهّم وظيفة، وباقي الوظائف تتمحور حولها، لأنّ التّبليغ هو الماهية الأولى للّغة. وأهّم ما يميز في هذا التوجه هو الكيفية الّتي حدّد بها جاكبسون الوضع العام لموضوع التحليل، فهو لا يختلف عن تحديد دوسوسير له، لأن اللّغة بهذا المنظور هي مجموعة من الرّموز المنتظمة وقائمة مغلقة من العلامات، والواقع أنّ اللّغة هي نمط معقّد من العناصر اللّغوية وغير اللّغوية، تتداخل فيما بينها وفق قواعد مضبوطة.

1 – يحيى بعيطيش: مرجع سابق. ص 30.

مباشرة بسياقات وطبقات مقامية مختلفة، كالعلاقات الاجتماعية والعلاقات المنطقية المنظمة والضابطة لمقاصد المتخاطبين أثناء محاوراتهم.[1]

وتحديد زمرة النظريات الوظيفية في هذا التيار مبني على المعايير والمبادئ الوظيفية، والتي تقضي بأنه على النظرية:[2]

1- أن تعتبر الوظيفة الأساسية للغة هي التواصل، وبناء على ذلك، لا بد أن يكون شكل اللغة انعكاسا لهذه الوظيفة.

2- أن تدرج -وبشكل أساسي-المكونات الخارجية (المعرفية والثقافية والاجتماعية) في تفسير الظواهر اللغوية، بصفتها عناصر سياقية.

3- أن ترفض، مطلقا، الادعاء القائل بأن المكون النحوي يتميز بالاستقلال عن المكونين الدلالي والتداولي.

وقد اجتهد أحمد المتوكل في تصنيف هذه النظريات إلى صنفين حسب ما يوضحه الجدولان الآتيان:

الصنف الأول: النظريات النحوية الوظيفية التي تعايشت مع نماذج النظرية التوليدية التحويلية، مندمجة في إطارها العام [3]:

1	نظرية "البراكمنتاكس" نظرية "الدلالة التوليدية"	Pragmantax	كارل هارمن K, Karl-Hermann و بورخارد Burkhardt, Armin
2	نظرية "التركيبيات الوظيفية"	Functional Syntax	كونو Kuno. S

الصنف الثاني: النظريات الوظيفية التي عرفت كنماذج استجابت مباشرة للمبادئ السابقة الذكر وهي:

1	نظرية "الوجهة الوظيفية"	F.S.P Functional Sentence Perspective	ماتزيوس Mathésius Vilhem فيرباس J. Firbas
2	نظرية "التركيب الوظيفي" "نحو الأدوار و الإحالة"	Role and Reference Grammar	فان فالين Van.Valin فولي Voley.W.A

1 - المرجع السابق: ص 30.

2 -Encyclopedia Of linguistics CS Butler: Functional Theories of Language.2006.p697

3 - أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق. ص ص: 93 . 103.

3	نظرية "النحو النسقي" [1]	Systemic Functional Grammar	هاليداي Michael Halliday هادسون .R.A . Hudson
4	نظرية "النحو الوظيفي"	Functional Grammar	سيمون دِكْ Simon Dik

في هذا السياق، يجدر لفت الانتباه إلى أن النظريات الوظيفية، مثلما اجتهد في تصنيفها أحمد المتوكل في كتابه اللسانيات الوظيفية (مدخل نظري)، هي عديدة ينبثق بعضها عن بعض، ويستقل بعضها الآخر بنفسه منشأ، أو يكون متأثرا بغيره، كما أنها قد تتزامن وقد ترد في سياق جغرافي واحد أو متعدد.

إن نظرية النحو الوظيفي، ونظرا لما لقيته من اهتمام من بعض الدارسين واللسانيين العرب، وعلى رأسهم أحمد المتوكل الذي خصص جهده العلمي للبحث في هذه النظرية لما يربو عن ثلاثين سنة تأليفا وبحثا وتطويرا، تستدعي في هذا السياق التطرق إلى موقعها في اللسانيات العربية ومن التراث اللغوي العربي.

3. موقع النظرية في الدرس اللساني العربي وجهود أحمد المتوكل:

3. 1. التجذير للنظرية في الدرس اللساني العربي:

احتلت النظرية مكانتها في الساحة اللسانية العربية بفضل جهود أحمد المتوكل الذي نقلها من جامعة أمستردام، كما صاغها سيمون دِكْ ومجموعة من الباحثين زملائه، إلى "المغرب" في السنوات الأولى من الثمانينات، ثم بعد ذلك لقيت النظرية ترحيبا في العالم العربي بدرجات متفاوتة[2].

1 – ما يشتهر به هاليداي هو تحديده وظائف اللغة بثلاثة أساسية هي: أ– الوظيفة التمثيلية: تضطلع اللغة بوظيفة تمثيلية للواقع (الخارجي، أو النفسي للمتكلم) . ب– الوظيفة التعالقية: و هي الوظيفة التي تعبر عن الدور الذي يتخذه المتكلم مع مستمعه أو مخاطبه؛ كأن يتخذا موقف المتيقن أو المشكك أو المحتمل. ج– الوظيفة النصية: تؤدي اللغة وظيفة نصية باعتبارها تمكن من تنظيم الخطاب وفقا لمقتضيات المواقف التبليغية، فتنقل الخطاب من مجموعة من المتواليات الخطابية إلى نص متماسك متسق.

2 – حافظ إسماعيلي علوي (ضمن آخرين) : أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. ط1. 2006. ص 37–48.

وكان هذا النقل قد مر بثلاث مراحل: مرحلة الاستنبات ومرحلة التأصيل ومرحلة الإسهام والتطوير.[1]

- ففي المرحلة الأولى؛ أي مرحلة الاستنبات، أخذت نظرية النحو الوظيفي، حين نقلت إلى المغرب، مكانها بين الاتجاهات اللسانية التي كانت سائدة آنذاك وعلى رأسها الاتجاه البنيوي والاتجاه التوليدي التحويلي بالإضافة إلى الدرس اللغوي العربي القديم نحوه وبلاغته إلى غير ذلك.[2]

- وفي المرحلة الثانية؛ انتقل إلى مرحلة التأصيل، حيث تّم ربطُ نظرية النحو الوظيفي بالفكر اللغوي العربي القديم على أساس أن "**الفكر اللغوي العربي القديم**" أصل لمنحى وظيفي عربي يمتد بواسطة الدرس اللساني الوظيفي الحديث.[3]

- وفي المرحلة الثالثة؛ شرع الأستاذ الدكتور أحمد المتوكل في الإسهام في تطوير نظرية النحو الوظيفي نفسها[4].

هذا النقل والاستنبات والتأصيل والتطوير، كان في بداية الأمر حكرا على جامعة محمد الخامس بالرباط، ثم انتقل منها إلى جامعات أخرى في المغرب، ثم إلى بلدان أخرى من الوطن العربي كالجزائر وتونس وليبيا، والمشرق العربي في مصر والعراق وسوريا.

بعد أن استتب للمنحى الوظيفي الأمر، عزم الأستاذ الدكتور أحمد المتوكل على أن يضع مشروعاً متكاملاً ذا ثلاثة اتجاهات رئيسية كبرى: أولها اللسانيات واللغة العربية، وثانيها اللسانيات وقضايا المجتمع، وثالثها اللسانيات والفكر اللغوي العربي القديم. وستتم الإشارة إلى ذلك في ما سيأتي بعد التطرق إلى جهود أحمد المتوكل إزاء النظرية.

---

1 - أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص 59-63.

2 - أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري، 2011.

3 - ينظر: كتب أحمد المتوكل : المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص 163-217. - مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، دار الكتاب الجديد بيروت. 2009 . - والخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. الدار العربية للعلوم. بيروت. ط1. 2010. ص ص 75-83.

4 -حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط1 . 2009. ص ص 372-381.

3. 2. جهود أحمد المتوكل إزاء النظرية الوظيفية :

بالنسبة للاضطرابات اللغوية، فقد أشرف المتوكل على بحوث انتهى فيها الباحثون إلى أن النحو الوظيفي يمكّن من رصد الاضطرابات الثاوية خلف الاضطرابات اللغوية، وجُلّ هذه الاضطرابات اضطرابات تداولية تمس الوظائف التداولية والقوة الإنجازية للعبارة اللغوية وتناسق الخطاب الذي يكون عن طريق المحافظة على نفس المحور إلى غير ذلك. وقد وصل الباحثون في هذا المجال إلى نتائج مرضية سيكون لها دور كبير في مساعدة الأطباء النفسيين على معالجة الأمراض العقلية والنفسية على السواء.

3. 3. جهود أحمد المتوكل إزاء اللغة العربية:

راد المتوكل مشروعا متكاملا لخدمة اللغة العربية، ويقوم مشروعه على دراستها صرفاً وتركيباً ودلالةً وتداولاً ، وعلى تنميط اللغة العربية بمقارنتها مع غيرها من اللغات، ودراسة تطورها. وينطلق في كل ذلك من مبدأ ثابت لا يتزعزع، وهو أن اللغات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها –جزئيا على الأقل– ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية، وظيفة التواصل.[1]

كما تسنى للأستاذ أحمد المتوكل أن يضع نحواً وظيفياً متكاملاً للغة العربية، ودرس علاقة اللغة العربية – من المنظور نفسه – بلغات أخرى، ووصل إلى تنميط يميّز بين فئتين كبريين من اللغات:

- اللغات المؤسسة تداولياً.
- واللغات المؤسسة دلالياً.

ويعني باللغات المؤسسة تداوليا –وإليها تنتمي اللغة العربية– تلك التي تُغلّب المستوى التداولي على المستويين الدلالي والصرفي–التركيبي. وبالنسبة للدراسة التطورية للغة العربية، أثبت الأستاذ المتوكل أن اللغة العربية تنزع إلى الانتقال عن طريق دوارجها من الفئة الأولى –فئة اللغات المغلّبة للتداول على الدلالة –إلى فئة اللغات المغلّبة للدلالة، وأوضح أن اللغات العربية الدوارج الآن لم تعد تحرّر الرتبة للدلالة على الوظائف التداولية، لأنها فقدت الإعراب وأصبحت الرتبة هي الدالة على الوظائف التركيبية.

---

1 – أحمد المتوكل : الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985. ص 8.

ولا يفوتنا –في هذا السياق– الإشارة إلى موقف نظرية النحو الوظيفي من التراث اللغوي العربي.

3. 4. موقف نظرية النحو الوظيفي من التراث اللغوي العربي:

الموقف المبدئي للنظرية أن لا قطيعة معرفية تفصل التراث – أيّاً كان نوعه – عن الدرس اللساني الحديث، ومن هذا المبدأ وضعت منهجية علمية واضحة المعالم لإعادة قراءة التراث اللغوي العربي القديم. ومن مبادئ هذه المنهجية أن الفكر اللغوي العربي القديم كلٌّ لا يتجزأ، نحوًا وصرفا وبلاغة وأصول فقه وتفسيرا إلى غير ذلك، وعلى أساس ذلك ترجم أحمد المتوكل من التراث ثلاثة مواقف هي[1]:

– **التراث تاريخا**:حيث يمكن أن يُعدّ حقبة تاريخية لفكر وظيفي معين، وامتدادا للبحث اللساني الحديث.[2]

– **التراث مصدرا**: حيث تمتح منه الآراء والمفاهيم والتحليلات.[3]

– **التراث مرجعا**: حيث يحتج به عند الحاجة.

ثانيا: مبادئ نظرية النحو الوظيفي:

إن المبادئ العامة التي تعتمدها نظرية النحو الوظيفي متنوعة ومتعددة؛ حيث تشكل –بما يتفرع عنها طبعا من مسائل فرعية– الإطار العام الذي من خلاله تتم صياغة مختلف النماذج النحوية. وفيما يلي عرض للإطار الإبستيمولوجي لنظرية النحو الوظيفي، متبوعا بتفصيل للمنطلقات المنهجية، فموضوع الدرس، فالهدف المتوخى [4]:

---

1 – حافظ إسماعيلي علوي (ضمن آخرين) : أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2006. ص 42–43.

2 – أحمد المتوكل : المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص167.

3 – أحمد المتوكل : مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، ص 7.

4 – ينظر : أحمد المتوكل: – التركيبات الوظيفية، قضايا ومقاربات. دار الأمان، الرباط. ط1، 2005. ص47–52. – و قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان، الرباط.1995. ص13–22. – والمنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص 19 ص71.

1. المنطلقات المنهجية:

ترتكز نظرية النحو الوظيفي على ثلاثة منطلقات منهجية، وهي:

(أ) الوظيفة الأساسية للغات الطبيعية هي التواصل،[1] ذلك أن الواقع اللغوي يكشف، بما لا يدع مجالا للمعارضة، أن اللغات تستخدم "لتأدية وظائف متعددة ومختلفة إلّا أن هذه الوظائف فروع لوظيفة أصل هي وظيفة التواصل".

ولهذا فقد ظل منظّرو النحو الوظيفي متمسكين بمبدإ أنّ وظيفة اللغة الأساسية هي "**وظيفة التواصل**" وأن باقي ما يمكن أن يكون لها من وظائف، لا تعدو أن تكون وظائف فرعية.

وعلى الرغم من أن من اللسانيين من تحدث عن وظائف أخرى للغة نحو (جاكبسون) و(هاليداي)[2] ، إلا أنّ الملاحظ أنّ تلك الوظائف في الحقيقة تتضافر بدرجات متفاوتة حسب تفاوت أنماط الخطاب لأداء نفس العملية وهي عملية التواصل.

(ب) تتعالق بنية اللغة ووظيفتها التواصلية، بحيث لا يمكن فصل الأولى عن الثانية، و"تنعكس الوظيفة إلى حد بعيد في بنية اللغة". فالبنية الدلالية التداولية تنعكس في البنية الصرفية التركيبية والفونولوجية[3].

(ج) "لبنية اللغة بوظيفتها علاقة تبعية" إذ لا يمكن وصف الخصائص البنيوية وصفًا مُرضيًا دون الرجوع إلى الخصائص الوظيفية الدلالية والتداولية؛ فالبنية التداولية هي التي تحدد الخصائص التركيبية الصرفية عملا بمبدإ (الوظيفة تحدد البنية) وليس العكس[4].

---

1 – أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء. ط1. 1986. ص9.

2 – تجدر الإشارة في هذا السياق إلى "الوظائف الستة التي تحدث عنها جاكبسون (1963) وهي: (الوظيفة الإحالية (المرجعية)، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الأمرية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة اللُّغوية، والوظيفة المتيالغوية). والى الوظائف الثلاثة التي تحدث عنها هاليداي(1970)، وهي (الوظيفية التمثيلية، والوظيفة العلاقية، والوظيفة النصية). ينظر: أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، ص25.

3 – أحمد المتوكل: المرجع نفسه، ص26.

4 – نفسه، ص25.

يبرر هذا أن العبارات اللغوية وسائل تستخدم لتأدية أغراض تواصلية معينة،وتُقارب خصائصها البنيوية على هذا الأساس؛ لتوضيح ذلك نأخذ المثالين التاليين[1]:

(1) أ- أعطيت هندا كتاباً

ب -كتاباً أعطيت هندا (بنبر "كتاباً")

الفرق بين الجملة (1 أ) والجملة (1 ب) في المقاربة غير الوظيفية التي لا تتبع المبدأ موضوع الشاهد، هو فرق بنيوي صرف يكمن في أن المكون المفعول في الجملة الأولى يحتفظ بموقعه الأصلي بعد الفعل في حين أنه يرد في الجملة الثانية محتلا للموقع الصدر أي قبل الفعل.

أّما الفرق بين هاتين الجملتين في أي مقاربة وظيفية، فإنه فرق في القصد أّولا، والذي يعكسه الفرق البنيوي الظاهر.

فتأخير المفعول في الجملة الأولى يعلّله أن القصد من إنتاج هذه الجملة إخبار المخاطب بمعلومة "جديدة "غير متوافرة لديه، في حين أن تصديره في الجملة الثانية آيل إلى أن القصد من إنتاجها تصحيح إحدى معلوماته باعتبار هذه الجملة ردّا على الجملة (2)

(2) – بلغني أنك أعطيت هنداً قلماً.

إن هذه المنطلقات الثلاث قد سايرها تصور نظرية النحو الوظيفي لكلّ من موضوع الّدرس اللساني والهدف المتوخّى.

2. موضوع الدرس:

يشكل موضوع الدرس، في النحو الوظيفي، عاملا مهما بالنسبة للحدود التي يمكن للنظرية أن تقف عندها أو تتجاوزها في الوصف والتفسير، وهذا ما عبرت عنه النظرية من خلال تحديدها لموضوع الدرس، المتمثل في "القدرة التواصلية" لمستعمل اللغة الطبيعية، وقد اعتيد عند اللسانيين الوظيفيين أن يصفوا " القدرة التواصلية "[2] باعتبارها قدرةً عامّة تشمل المعرفتين اللغوية وغير اللغوية معًا؛ أي المعرفة

1 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، ص:58.

2 – المرجع نفسه. ص81.

النحوية الصّرف والمعرفة التداولية كلتيهما، على أساس أنّ هاتين المعرفتين تشكلان قدرة واحدة هي قدرة المتكلم–السامع على التواصل مع غيره[1]، بينما حرص ِكْ على التدقيق في موضوع القدرة محل الوصف والتفسير في النظرية من خلال ما يلي[2]:

– القدرة التواصلية قدرة شاملة؛ أي أنه ليس هناك قدرتان: قدرة نحوية خالصة، وقدرة تداولية، بل قدرة تواصلية واحدة. لأن مستعمل اللغة الطبيعية يستخدم أثناء عملية التواصل –بالاضافة الى ملكته اللغوية– ملكات ذات طبيعة غير لغوية تسهم في إنجاح عملية التواصل.

– أن هذه الملكات التي تتفاعل في عملية التواصل، إنتاجًا وفهمًا، ملكات محدّدة مفهومًا وماصدقًا، حيث تنضاف إلى الملكة اللغوية ملكات أخر هي الملكات: المعرفية، والمنطقية، والاجتماعية، والإدراكية.[3] ذلك أن أفضل نموذج لمستعمل اللغة الطبيعية هو ذاك الذي يعكس بشكل طبيعي ودقيق جميع المهارات التواصلية لمستعمل اللغة الحقيقي.

ويثار، عادة في سياق الحديث عن موضوع الدرس، المفاهيم الأساسية في النظريات اللسانية وخاصة النظرية التوليدية التحويلية، ويتعلق الأمر بثنائية "**القدرة والإنجاز**"، على اعتبار أن " **القدرة** " هي معرفة المتكلم – السامع للغته، وأن "**الإنجاز**" استعمال هذه المعرفة الفعلي. ومن المعلوم أن مفهوم القدرة في النظرية التوليدية التحويلية تطّور بتطّور هذه النظرية حيث كان مقصورًا على المعرفة اللغوية الصّرف (التركيبية والدلالية والصوتية)، ثم أصبح يشمل كذلك، المعرفة التداولية كما يمكن أن يُستخلص من كتابات تشومسكي بين (تشومسكي 1965) و (تشومسكي 1988)، إلا أن أبرز ما يُلاحظ عن المرحلة الثانية من هذا التطور هو أنّ تشومسكي يميز بين قدرتين منفصلتين مستقلّتين بعضهما عن بعض: "القدرة النحوية" و "القدرة التداولية"وأنّ القدرة الأولى هي ما يجب أن يُتّخذ – بالأساس– موضوعًا للّدرس اللّساني[4].

---

1 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية، دار الأمان، الرباط. ط1، 2003. ص48.

2 – المرجع نفسه. ص19.

3 – يضيف الوظيفيون العرب: المتوكل، البوشيخي، بعيطيش، ملكة سادسة يسمونها: (الشعرية، التخيلية، البيانية) على التوالي. ينظر: يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005–2006. ص434. – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص147.

4 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية. ص48.

بينما يرجع الفضل في توجيه موضوع الدرس خارج القدرة اللغوية ليشمل القدرة التداولية إلى (هايمز) كما أشير إليه سابقا[1].

3. الهدف المتوخى:

إذا كان الهدف الأساسي للساني أن يضع نماذج للمعرفة اللغوية التي يُفترض أنها متوافرة لدى المتكلم–السامع المجّرد "المثالي"، فإنه في نظرية النحو الوظيفي على الخصوص، لا بد أن يهدف إلى إقامة نموذج لقدرة مستعملي اللغة الطبيعية على التواصل بواسطة اللغة؛ نموذج يمثل للملكات اللغوية وغير اللغوية المسهمة في عملية التواصل إنتاجًا وفهمًا، ويراعي ما يقوم بينها من علاقات تخص مكونات هذا النموذج المصطنع[2].

وإذا كان هذا الهدف قد سطر في بادئ الأمر، فإنه قد رفع إلى مستوى إبستيمولوجي تمثل في تحقيق أكبر قدر من الكفاية التفسيرية[3] عبر النموذج المتبع، وقد تم شرح الكفاية على أنها تضم ثلاثة أصناف من الكفايات؛ تجمع بينها سمة الترابط والتكامل: **الكفاية التداولية، والكفاية النفسية، والكفاية النمطية.** وقد اعتبرت هذه معايير وضوابط تمكّن من المفاضلة بين ما يمكن أن يُقتَرح من نماذج داخل جهاز النظرية.[4]

3. 1. الكفاية التداولية:

تقتضي الكفاية التداولية[5] بأن يسعى النحو الوظيفي إلى استكشاف خصائص العبارات اللغوية المرتبطة بكيفية استعمال هذه العبارات وأن يتم هذا الاستكشاف في إطار علاقة تلك الخصائص بالقواعد والمبادئ التي تحكم التواصل اللغوي. ويعني هذا أنه يجب ألا نتعامل مع العبارات اللغوية

1 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان، الرباط.1995. ص16.

2 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية. ص49.

3 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة. ص 27.

4 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص:19–20

5 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة. ص29.

على أساس أنها موضوعات منعزلة، بل على أساس أنها وسائل يستخدمها المتكلم لإبلاغ معنى معين في إطار سياق تحدده العبارات السابقة، وموقف تحدده الوسائط الأساسية لموقف التخاطب[1].

ثم، بعد هذا، يجدر بالنحو الوظيفي أن يحصل كفاية تواصلية بالمعنى الواسع حتى تتأهل للاندراج فيما يمكن تسميته "النظرية الوظيفية العامة" التي تشمل جميع أنساق التواصل اللغوية وغير اللغوية (الإشارية، الصورية...)[2]

3.2. الكفاية النفسية:

إن السعي للتحقيق الكفاية النفسية لا بد أن يخضع إلى ضابط مهم، وهو أن يصاغ النحو على أساس يكون فيه وفيا للتمثيل للإواليات التي تقوم في الذهن في شقي عملية التواصل؛ شق إنتاج المتكلم للخطاب وشق تحليل المخاطب له وتأويله. حيث يسير النحو في هذا المسعى مراعيا انقسام النماذج النفسية إلى نماذج إنتاج ونماذج فهم. ففي الحين الذي تحدد نماذج الإنتاج كيف يبني المتكلم العبارات اللغوية وينطقها، تتكفل نماذج الفهم بكيفية تحليل المخاطب للعبارات اللغوية وتأويلها.

وعلى الوظيفي الذي يروم الوصول إلى الكفاية النفسية، أن يعكس بطريقة أو بأخرى ثنائية "الإنتاج/الفهم" هذه.[3]

3.3. الكفاية النمطية:

يستهدف النحو الوظيفي إحراز الكفاية النمطية التي تتطلب أن تكون قواعد النحو بالغة أكبر قدر من التجريد لكي تنطبق على نطاق واسع من اللغات، وأن تكون –في الوقت نفسه– أقرب –ما يمكن القرب– من الوقائع اللغوية في اللغة الخاصة.[4]

3.4. الكفاية الإجرائية:

من اللافت للنظر، أنه في السنوات الأخيرة اتجه النحو الوظيفي إلى محاولة فتح آفاق التطبيق العملي للنظرية في ميادين ومجالات عدة، وهذا ما عبر عنه العدد المقترح من الكفايات التي تستهدف

---

1 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية، قضايا ومقاربات. ص50.

2 – المرجع السابق، ص29.

3 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة. ص28.

4 – المرجع نفسه. ص28.

هذا النمط من الاستثمار لمعطيات النظرية الصورية في مجالات وجوانب قطاعية، يرد فيها تحقيق مردود اقتصادي أو اجتماعي.

وهذا التحول يعتبر تحولا طبيعيا في حياة النظرية، خاصة وأن اللسانيات الحديثة قد مرت بمرحلتين أساسيتين: مرحلة تصنيفية بحتة تتمثل في اللسانيات البنيوية والتوزيعية خاصة، ومرحلة تنظيرية، بدأت كما هو معلوم، بظهور النظرية التوليدية التحويلية. فبعد استكمالها لأدوات التنظير العلمي وإواليات التحليل وبناء أجهزة وصف كافية، صارت النظريات اللسانية معدّة لأن تجاوز حقل وصف وتفسير الظواهر اللغوية إلى حقل آخر أعّم هو حقل ما يمكن تسميته "القطاع الاقتصادي– الاجتماعي"، وهو مجموعة مجالات التواصل التي تُستخَدم فيها اللغة، إّما كلّيا كالترجمة بمختلف أنواعها (البشرية الآلية الفورية..)، أو جزئيًّا (الأشرطة السينمائية الأغاني..)[1].

ومما يدخل أيضا في هذا الحقل نفسه، الاضطرابات اللغوية الراجعة إلى أمراض نفسية أو عقلية، بل إّنه من الممكن الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول إنّ النظريات اللسانية – أو بعضها على الأقل – مُعدّةٌ الآن لأن تلج كذلك الأنساق التواصلية التي لا تستخدم اللغة، كالإيماء والرسم والأفلام الصامتة والقطع الموسيقية "الصامتة ". وهذا الأمر وارد بحكم أنّ للتواصل بمختلف قنواته اللغوية وغير اللغوية،نسقًا عامًّا موحّدًا، وأن النظريات اللسانية قادرة على وصف هذا النسق، بل وأصبح من المنتظر من النظرية الوظيفية المثلى أن تُحصّل كفايتيها اللغوية والإجرائية؛ كفاية وصف ظواهر اللغة وتفسيرها بالطريقة الآنفة الذّكر، وكفاية الإسهام في جانب مهم على الأقل من قطاعات التواصل الاجتماعية – الاقتصادية التي تستخدم اللغة بكيفية من الكيفيات[2].

وهذه الكفاية مما يمكن اعتباره مجالا جديدا تحت تسميات مترادفة كما يقترحه يحيى بعيطيش تحت مصطلح الكفاية المراسية العامة (L'adéquation Empirique Générale)،[3] وهي مجال يعبر عن مدى واقعية نموذج نظرية النحو الوظيفي ودرجتها التطبيقية، بالنظر إلى ملموسيتها في وصف وتفسير بنية اللسان العامة، فصيحة كانت أم عامية، على مستوى آني أو تطوري من جهة، و على قدرتها النفعية بالنظر إلى إمكانية إسهامها في حل مشكلات علوم أخرى من جهة أخرى، كالتعليمية و الترجمة و النقد الأدبي وأمراض الكلام. وهذا يمكنها من أن تمد العون إلى بعض

1 – المرجع السابق. ص30.

2 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية. ص51.

3 – ينظر: يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. ص 88.

العلوم، و تحقق جملة من الكفايات نذكر من بينها الكفايات: (التطورية، التعليمية، الترجمية، السيميائية، الحاسوبية)[1]

ثالثا: نماذج نظرية النحو الوظيفي:

شهدت نظرية النحو الوظيفي عدة اقتراحات مست جانبين أساسيين يتعلقان بتنظيم النحو وهما:

1. مكونات نماذجه،

2. وكيفية اشتغال تلك المكونات من حيث العلاقة التي تقوم بينها، والاتجاه العام الذي يتم فيه هذا التعالق[2].

وعلى هذا الأساس، يمكن الحديث عن تعدد هذه النماذج ضمن تصور إيجابي يهدف إلى التعريف بالمنهج الوظيفي ضمن مدرسة لسانية كبرى، أو كما سماه أحمد المتوكل (بالنظرية الوظيفية المثلى)[3]، حيث تبدو النماذج على ما بينها من بعض الاختلافات كمحاولات مشروعة لاستيعاب موضوع البحث، وذلك نظرا لما اتسمت به هذه المحاولات من التزام بالمبادئ العامة للمنهج الوظيفي أثناء سعيها لإقامة نموذج مصورن لقدرة المتكلم/السامع اللغوية التواصلية.[4]

فلقد مرّ تطوير نظرية النحو الوظيفي منذ نشأتها بمراحل اقترحت خلالها صياغات مختلفة للجهاز الواصف وهي[5]:

- النموذج النواة أو نموذج ما قبل النموذج المعيار (سيمون دِكْ 1978).
- النموذج المعيار (سيمون دِكْ 1989) و (سيمون دِكْ 1997 أ–ب)
- النحو الوظيفي المتنامي" (ل. ماكنزي(1998))
- نحو الطبقات القالبي (أحمد المتوكل 2003)
- نحو الخطاب الوظيفي ("ك. هنخفلد" و "ل. ماكنزي" 2008)

---

1 – المرجع السابق: ص88–98.

2 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية ، قضايا ومقاربات. ص 53.

3 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص 43.

4 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية والنمطية. ص 19.

5 – أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي. ص 7–8 .

- نحو الخطاب الوظيفي الموسع (أحمد المتوكل 2011)

والمتتبع للنظرية في البيئة العربية، يجدها قد تعرفت على نظرية النحو الوظيفي من خلال النماذج الآتية:

1. النموذج النواة (دك (1978)):

يعد النموذج النواة، أو نموذج ما قبل المعيار أول نماذج نظرية النحو الوظيفي المعروض له في كتاب دِكْ الأول(Functional Grammar) (دِكْ 1978)[1]، ويتكون هذا النموذج من أربع مكونات مرتبة حسب آلية اشتغالها وهي: 1- خزينة 2- قواعد إسناد الوظائف 3- قواعد التعبير 4- القواعد الصوتية.

أما الكيفية التي يتم بها اشتقاق العبارة اللغوية في هذا النموذج، فتتم وفقا لما يأتي:

(أ) الخزينة شقان اثنان: معجم يؤوي المفردات الأصول وقواعد تكوين تضطلع باشتقاق المفردات الفروع، كأفعال الانعكاس وأفعال المطاوعة والأفعال العلية والمصادر وأسماء الفاعلين وغيرها من المفردات الأصول.

يتخذ الإطار الحملي، أصلا أو مشتقا، مادة أولية لصياغة البنية التحتية للعبارة اللغوية.

(ب) تشكل البنية التحتية حملا، تحدد فيه كل الخصائص الدلالية المؤشر لها في شكل مخصصات وسمات (جهية، زمنية...) ووظائف دلالية. وينقل الحمل إلى بنية وظيفية تامة التحديد عن طريق إسناد وظيفتي الفاعل والمفعول، ثم إسناد الوظيفتين المحور والبؤرة.

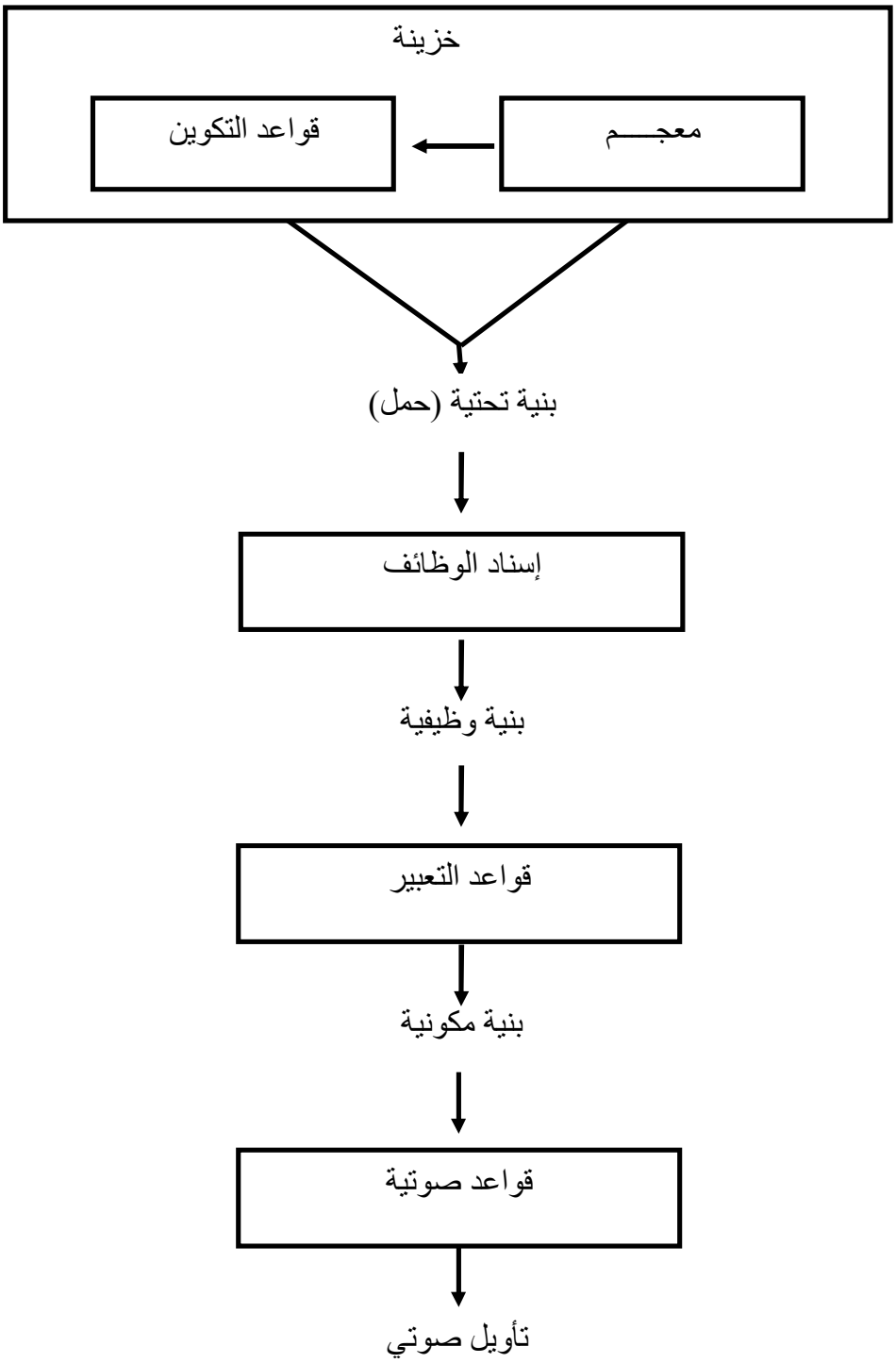
(ج) تتخذ البنية الوظيفية دخلا لقواعد التعبير، وهي مجموعة القواعد المسؤولة عن تحديد الخصائص الصرفية والتركيبية (الرتيبة) والتطريزية (النبرية والتنغيمية) على أساس ما يورد في البنية الوظيفية.

---

1 - Dik, Simon Charles. Functional grammr, North-Halland Amesterdam, 3rd pr. 1981. Dordrecht : Foris. 1978.

(د) يأخذ خرج قواعد التعبير شكل بنية مكونية، تنقل بواسطة القواعد الصوتية إلى تأويل صوتي للعبارة اللغوية، والرسم التالي ، يوضح آلية اشتغال النموذج[1]:

(07)



1 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان، الرباط. ط1، 2006. ص 73.

هذا النموذج، كان بمثابة اللبنة الأولى في صياغة النماذج التي تلته على أساس ما توصلت إليه نظرية النحو الوظيفي في سعيها نحو إحراز الكفايات الثلاثة (التداولية، والنفسية، والنمطية). وقد اتسم بكونه ينحصر في مجال الجملة والمركب الاسمي، كما يتسم بطابع الأحادية نظرا لكونه لا يمثل إلا المعرفة اللغوية الصرف (النحوية) ولا يكاد يتعداها. وهو بذلك يغفل التمثيل للمعارف الأخرى التي يستخدمها المتكلم– السامع في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها، ونظرا لخطية البنية التحتية التي ترصد فيها الخصائص الدلالية والتداولية فقط، وأن التمثيل لتلك الخصائص يتم في مستوى واحد لا سلمية تحكم عناصره.[1]

2. النموذج المعيار(دِكْ 1989) و(دِكْ 1997أ-ب):

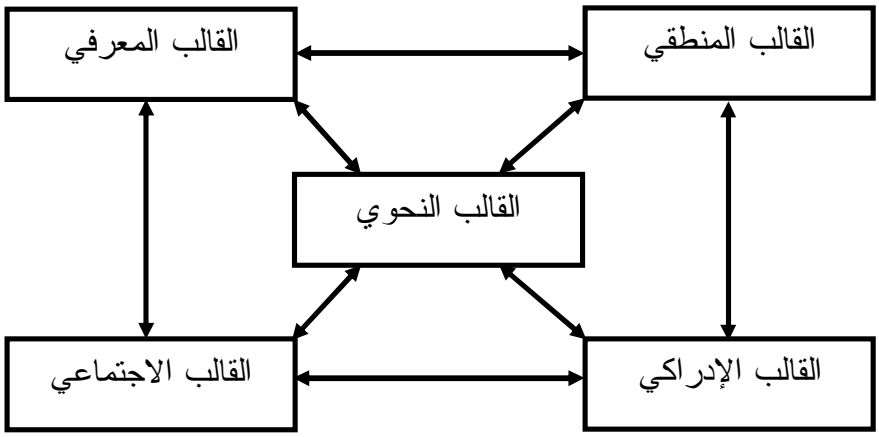
من نتائج السعي في تحصيل الكفاية التداولية إغناء النموذج الأول توسيعا وإضافة وتدقيقا.[2] حيث لجأ دِكْ (1997) إلى تفعيل "نموذج مستعملي اللغة الطبيعية"، وإدراجه عناصره في الجهاز الواصف، ويقصد به نموذج منتج الخطاب ومتلقيه والمؤول له، ووضع لرصد الملكات التي تتوافر لدى المتكلم/المخاطب، وهي خمس ملكات، تقوم خمسة قوالب برصدها. وتمتاز ملكات القدرة التواصلية الخمسة بخاصية التفاعل فيما بينها، على أساس أن كل قالب يتمتع باستقلال مبادئه وإلياته، لكنه يشكل دخلا/ خرجا لباقي القوالب.

(أ) على أساس أن التواصل لا يتم بواسطة المعرفة اللغوية الصرف فحسب، بل كذلك بواسطة تفاعل هذه المعرفة مع معارف أخرى"، وأن القدرة التواصلية تشمل، كما سبق أن بينا، ملكات معرفية ومنطقية واجتماعية وإدراكية إلى جانب الملكة اللغوية، أصبح الهدف الأساسي بناء **نموذج لمستعملي اللغة** يوضح تكوينه وطريقة اشتغال مكوناته الرسم الآتي :

1 – أحمد المتوكل: تركيبات وظيفية. 2005 ص 54.

2 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص 74–76.

(08)



كانت الخصائص، الممثل لها في هذا في النموذج النواة، محصورة في الوظائف التداولية الخارجية والداخلية، وفي النموذج المعيار، أصبحت تشمل السمات الإنجازية والَوجهية، كما أضيفت إلى وظيفتي المبتدأ والذيل وظائف خارجية أخرى، صنفت إلى فواتح ونواقل وحوافظ وخواتم باعتبار دورها في تنظيم بنية الخطاب، كما فُرعت وظيفة المحور إلى محور معطى ومحور معاد ومحور جديد، ووظيفة البؤرة إلى بؤرة جديد وبؤرة تعويض وبؤرة قصر وبؤرة انتقاء. هذه الإضافات التداولية لا تغير، رغم أهميتها، من قانون الاشتقاق المعتمدة في النموذج الأول إذا استثني أن البنية التحتية لم تعد مجرد حمل، بل بنية تامة التحديد من حيث الدلالة والتداول معاً.

بعد أن كانت الخصائص الممثل لها في النموذج النواة محصورة في الوظائف التداولية الخارجية والداخلية، أصبحت تشمل السمات الإنجازية والوجهية.

كما تم تقليص البنيتين الحملية والوظيفية إلى بنية تحتية[1]. لفرق بين البنيتين التحتيتين في النموذج النواة والنموذج المعيار، توضحه الترسيمتان التاليتان:

البنية التحتية في النموذج النواة:

1 – أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط . 1993 ص8.

[(محمول)[(س^1)...(س ^{ن})](ص^1)...(ص ^{ن})]] حمل

البنية التحتية في النموذج المعيار:

[إنجاز [وجه[قضية[حمل]]]]

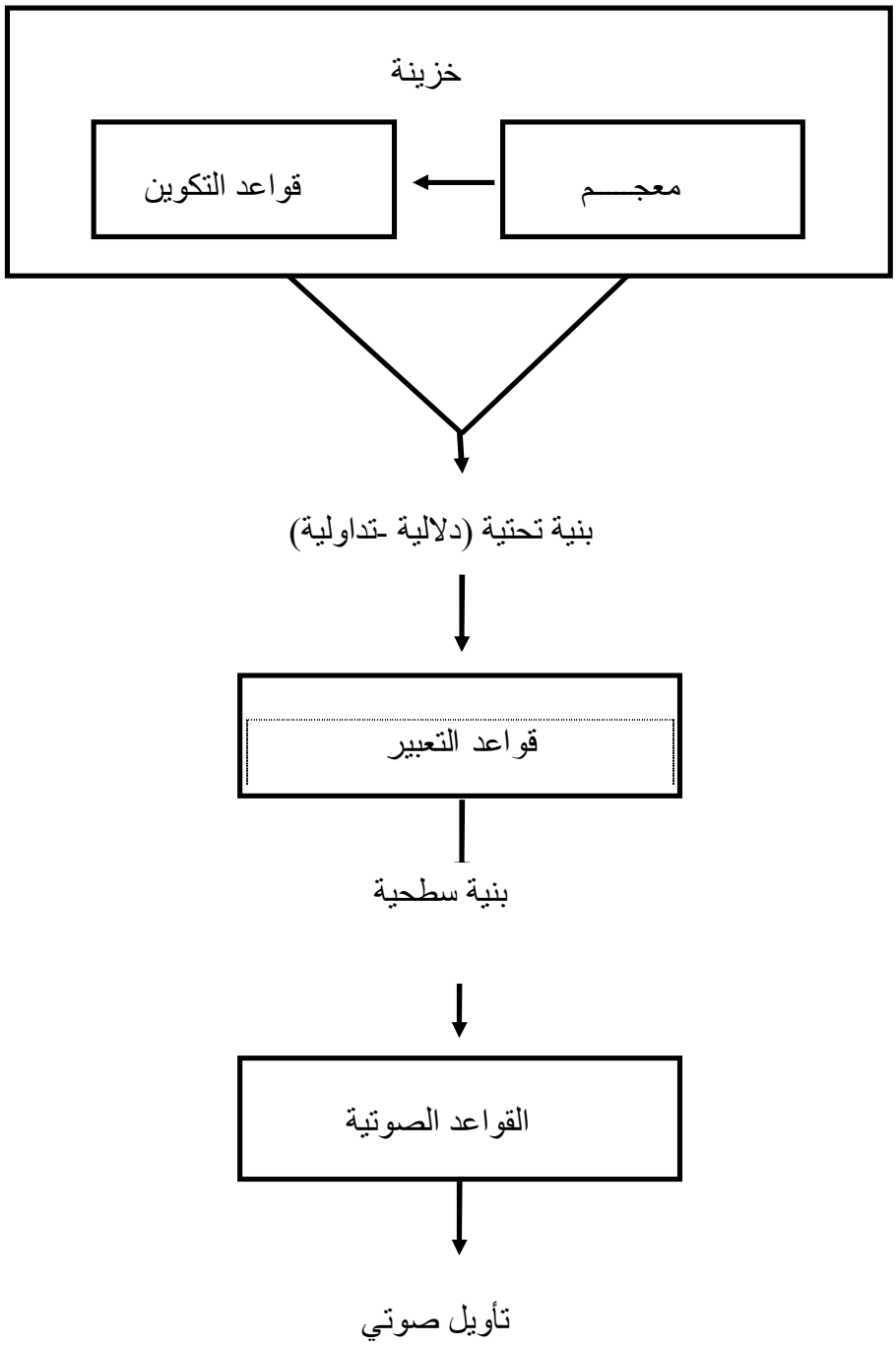
يمثل لفئتي السمات التداولية المضافتين (القوة الإنجاز والوجه)، كما يتبين من الترسيمة (11)، في طبقتين تعلوان طبقة القضية والحمل، في بنية تحتية متعددة الحيوز، حيث يقع الحمل في حيز القضية، والقضية في حيز الوجه الذي يتموضع في حيز القوة الإنجازية.

(ج) الوظائف التداولية في النموذج الأولي أربع وظائف: وظيفتان داخليتان هما المحور والبؤرة، ووظيفتان خارجيتان، هما المبتدأ والذيل. وقد أثبت عدد من الدراسات عدم كفاية هذا العدد من الوظائف لرصد ما يتعلق بها من ظواهر، فأضيفت إلى وظيفتي المبتدأ والذيل وظائف خارجية أخرى صنفت إلى فواتح ونواقل وحوافظ وخواتم، باعتبار دورها في تنظيم بنية الخطاب، كما فرعت وظيفة المحور إلى محور معطى ومحور معاد ومحور جديد، ووظيفة البؤرة إلى بؤرة جديد وبؤرة تعويض وبؤرة انتقاء.

لا تغير هذه الإضافات التداولية، رغم أهميتها، من مسطرة الاشتقاق المعتمدة في النموذج الأول إذا نحن استثنينا أن البنية التحتية لم تعد مجرد حمل، بل بنية تامة التحديد من حيث الدلالة والتداول معا، كما يتبين من الترسيمة التالية[1]:

1 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان، الرباط. ط1، 2006. ص 76.

(09)


خزينة
قواعد التكوين
معجـــم
بنية تحتية (دلالية -تداولية)
قواعد التعبير
بنية سطحية
القواعد الصوتية
تأويل صوتي

يعد هذا النموذج محاولة لتلافي ما ظهر من قصور في النموذج الأول، فبذلت الجهود لتوسيع مجال النحو وإغناء إواليات. وقد تم ذلك على الشكل التالي[1]:

(أ) سعى اللسانيون الوظيفيون في مجاوزة حدود الجملة كموضوع الدرس، وأصبحوا يعنون بمقاربة خصائص النص. وكان المنطلق –في سعيهم ذلك– ما أورده ديْك في الفصل الثامن عشر من الجزء الثاني من كتابه الأخير(ديْك 1997ب)؛ حيث اقترح صوغ بنية النص على أساس عملية إسقاط لبنية الجملة مكونات وعلاقات ووظائف، على أساس افتراض أن هذه المكونات والعلاقات والوظائف واردة في بنية النص ورودها في بنية الجملة.

(ب) لم تعد معرفة المتكلم –السامع في النموذج المعيار مقصورة على المعرفة اللغوية الصرف، وأصبح النحو مجرد قالب ضمن قوالب نموذج مستعمل اللغة الطبيعية كالقالب المعرفي والقالب المنطقي والقالب الاجتماعي والقالب الإدراكي، المرصودة للتمثيل للطاقة المعرفية والطاقة المنطقية والطاقة الاجتماعية والطاقة الإدراكية على التوالي.

(ج) أما إغناء البنية التحتية مصدر الاشتقاق، فقد تم عبر ثلاثة طرق:

01 – تطعيم هذه البنية بخصائص دلالية وتداولية لم تكن تتضمنها في النموذج الأول (سمات إنجازية ووجهية)

02 – التمييز بين سمات دلالية كانت ترصد في نفس الخانة (السمات الجهية الوصفية، والسمات الجهية التسويرية)

03 – التمثيل للخصائص الدلالية والتداولية في شكل بنية تحتية متعددة الطبقات تحكم طبقاتها سلمية حيزية.

3. نموذج نحو الطبقات القالبي (المتوكل 2003):

في إطار السعي نحو إحراز الكفاية النمطية، عرض المتوكل أول إسهام عربي لنموذج كامل

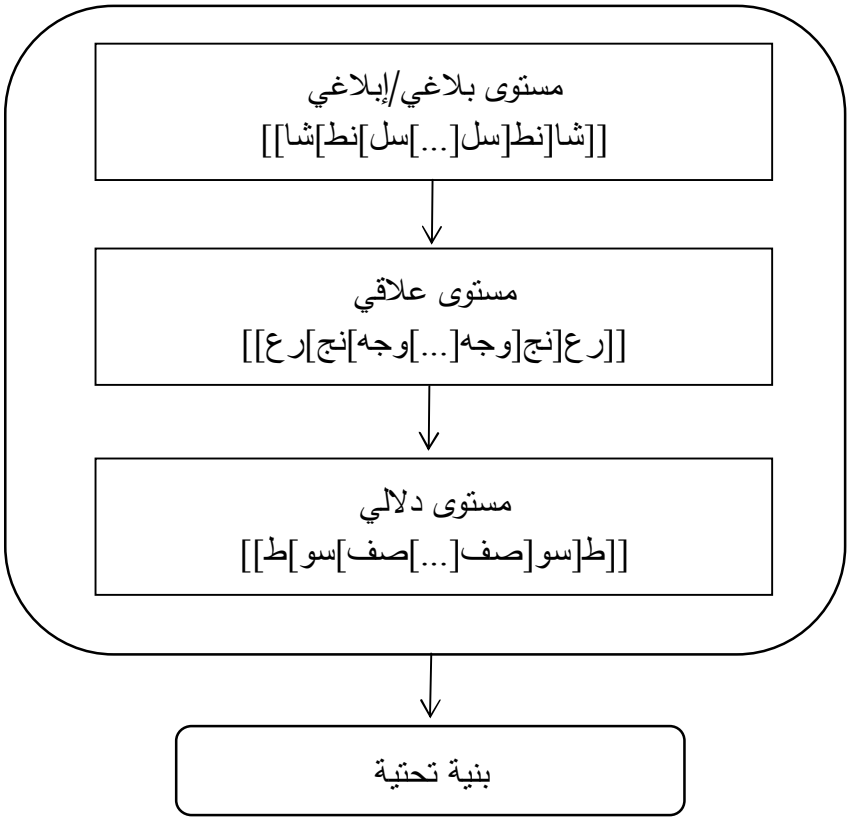
1 – أحمد المتوكل: المرجع السابق. ص 55–65.

أسماه "نحو الطبقات القالبي"، اقترح فيه ما أسماها "بنية الخطاب النموذجية" التي يمكن تلخيص أهم ملامحها كالتالي[1]:

تتكون بنية الخطاب التحتية من ثلاث مستويات: مستوى بلاغي/إبلاغي، يتضمن ثلاث طبقات تؤشر للمركز الإشاري ونمط الخطاب وأسلوبه، ومستوى علاقي يتضمن طبقة الاسترعاء وطبقة الإنجاز وطبقة الَوجه، ومستوى دلالي يرتكز على الطبقات الثلاثة المعهودة الآنف ذكرها، وهي الطبقة التأطيرية والطبقة التسويرية والطبقة الوصفية.

الشكل الآتي يوضح المستويات الثلاثة وما تحويه من طبقات[2]:

(10)



1 – أحمد المتوكل: المرجع السابق. ص.48. وما بعدها. وينظر أيضا في كتب أحمد المتوكل: – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية – الوظيفة بين الكلية و النمطية. – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النّص.

2 – أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص.78.

انطلاقا من المستويات الثلاثة السالفة الذكر، نكون أمام تسع طبقات موزعة على ثلاث مستويات هي:

أ. المستوى الإبلاغي(البلاغي)[1]؛ تتكفل فيه طبقة الفضاء التخاطبي (شا) بتحديد المتخاطبين، وما يقوم بينهما من علاقات، إضافة إلى المكان و الزمان الذي يتم فيه التخاطب، و ما يحيط به من

---

1 – بالنسبة لمصطلح (البلاغي) الذي اقترحه المتوكل فإن هذا المصطلح يثير لبسا مع مفهوم البلاغة العربية نظرا لاختلاف المعنيين في السياقين واللفظ واحد، لهذا فقد نوقش المصطلح من طرف الباحث يحيى بعيطيش، واقترح مصطلحا بديلا بعيدا عن ذلك اللبس وهو مصطلح (الإبلاغي)، وذلك لاعتبارات موضوعية، أورد لها عدة مبررات، حيث يقول:

"أما في نموذج ما بعد المعيار فقد أضيف إلى المستويين السابقين مستوى ثالث أطلق عليه المتوكل مؤقتا اسم المستوى البلاغي، و يحسن . في رأينا . أن نـُثَبِّتَـهُ نهائيا تحت مصطلح المستوى الإبلاغي (من الإبلاغ)، و هذا لسببين اثنين على الأقل: يرجع أولهما إلى أن الإبلاغ نوع من التبليغ، يتميز . كما سبق الحديث عنه . بطابعه الإعلامي ذي الاتجاه الأحادي المتمثل في توجيه المبلِّغ أو المرسل بلاغات معينة (أخبارا، معلومات...) إلى المبلَّغ أو المرسل إليه، دون أن يكون هذا الأخير في الغالب في حاجة إلى الرد أو تبادل أي خبر أو معلومة مع مصدر البلاغ، و سواء رد المبلَّغ أو المرسل إليه أم لم يرد، فإن المبلِّغ أو المتكلم يحدد منذ البداية المخاطب الذي يقصده و نمط وأسلوب الخطاب الذي ينتهجه و يكيفه حسب الزمان و المكان و الظروف الاجتماعية...

و هو ما ينطبق تماما على الدور الذي يقوم به هذا المستوى؛ إذ يتعلق الأمر فيه بمبادرة المبلغ أو المتكلم في اتخاذ قرار الدخول في عملية التبليغ و تعيين أو اختيار من يتوجه إليه ببلاغه أو خطابه، و انتقاء القصد التبليغي الذي يروم تحقيقه معه، إضافة إلى تحديده لنمط الخطاب الذي ينتجه (خطاب أو نص كتاب محادثة مباشرة أو غير مباشرة..) و لأسلوبه (خطاب حميمي، خطاب رسمي..)

و يعود آخرهما إلى أن لفظة "بلاغي" تلتبس بنسبتها إلى البلاغة، سواء تعلق الأمر بكونها ملكة أو علما، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقواعد الفنية التي يجسد بها الكلام الفني البليغ.

و هكذا يصبح لدينا ثلاث مستويات، كما هو موضح في الشكل (44) مستوى إبلاغي: و يضم ثلاثة طبقات هي طبقة الأسلوب المرموز لها في الشكل (44) بـ "سل" المسبوقة بالرمز "م. ل" الدال على متغير طبقات هذا المستوى، و الرمز

ظروف اجتماعية أو سياسية.. وتحدد طبقة نمط الخطاب (نط) نوع الخطاب،(خطاب أدبي أم خطاب علمي، خطاب سردي أم خطاب حجاجي، فني، حديث...). أما طبقة أسلوب الخطاب (سل)، فتتعلق بالأسلوب المنتهج، أهو أسلوب رسمي/ غير رسمي، مهذب/ غير مهذب، حميمي/ غير حميمي...، حيث تتخذ شكل مخصصات (ماقبل الرأس) أو لواحق (ما بعد الرأس).

ب. المستوي (العلاقي)؛ تؤوى الطبقة الأولى (رع) السمات الاسترعائية التي تتحقق بواسطة أدوات كأدوات النداء، والطبقة الثانية (نج) السمات الإنجازية الحرفية منها والمستلزمة (إخبار، سؤال، أمر، وعد، وعيد...)، والطبقة الثالثة السمات الَوجهية التي تؤشر لموقف المتكلم من فحوى خطابه (شك يقين، انفعال، تعجب، مدح/ذم...)

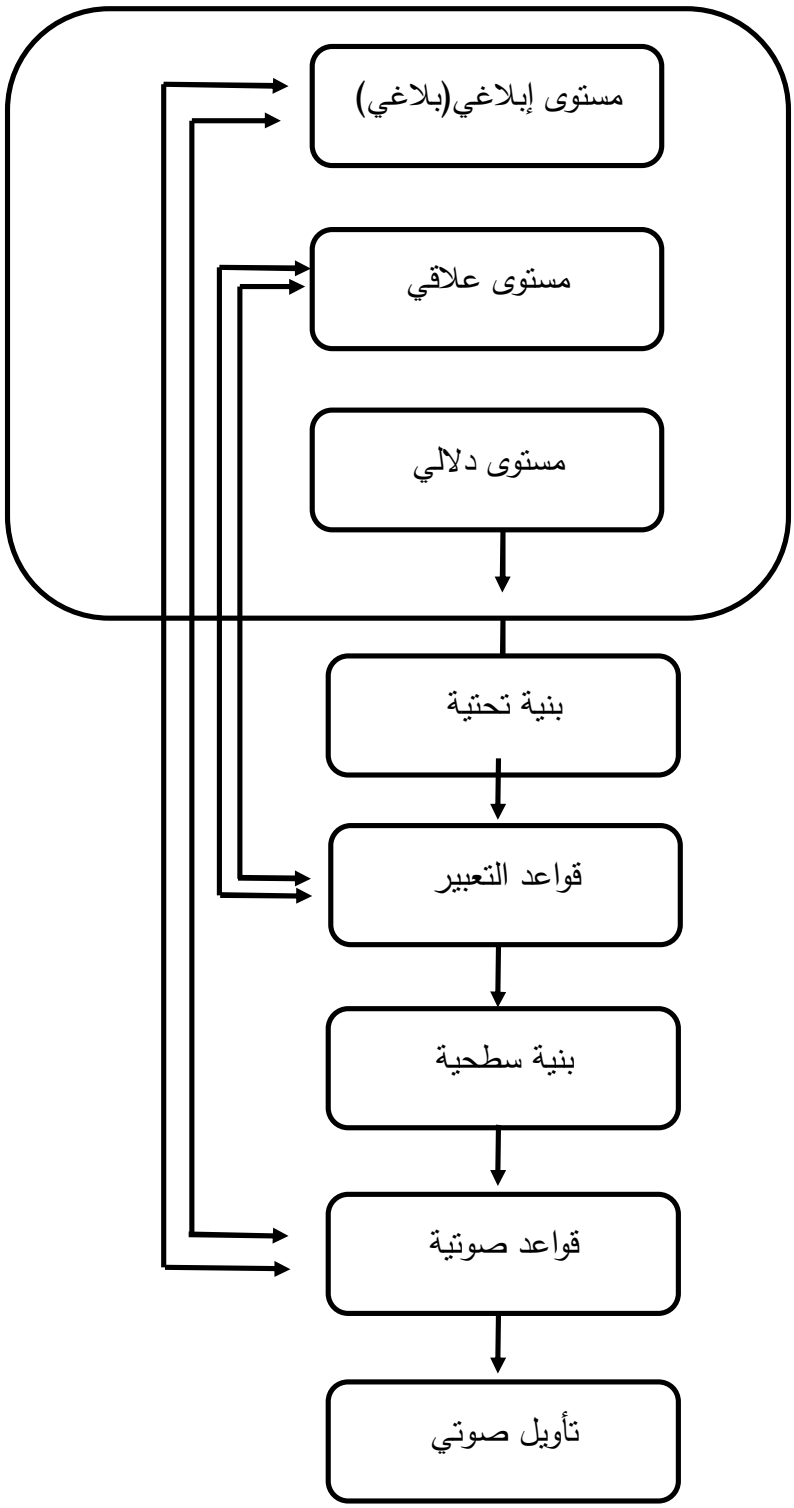
ج. المستوى التمثيلي (الدلالي)؛ تختص طبقة التأطير(ط) بالتأطير للواقعة بتحديد زمان الواقعة ومكانها. وطبقة التسوير (سو) تختص بتكميم الوقائع، و بعض السمات الجِهية، وطبقة الوصف (صف) تحدد نمط الوقائع (حدث، عمل وضع، حالة)...

تتخذ السمات المتوافرة، في كل من المستويات الثلاثة،دخلاً على أساسه تشتغل قواعد التعبير التي تنقل البنية التحتية إلى بنية مكونية (سطحية) تؤول صوتياً بواسطة القواعد الصوتية طبقا للشكل الآتي[1]:

"مط" الذي يرمز إلى طبقة النمط، و الرمز "قض" إلى طبقة الفضاء التخاطبي." ينظر:يحيى بعيطيش: مرجع سابق، ص ص 350-351.

1 - أحمد المتوكل: المرجع السابق، ص80.

(11)


مستوى إبلاغي(بلاغي)
مستوى علاقي
مستوى دلالي
بنية تحتية
قواعد التعبير
بنية سطحية
قواعد صوتية
تأويل صوتي

تشتغل هذه المستويات بشكل قالبي مستقلا بعضها عن بعض مُفضيا بعضها إلى بعض، وتتدخل خصائص البنيتين الصرفية التركيبية والصوتية في تحديد السمات المؤشر لها في المستويين– البلاغي/الإبلاغي والعلاقي. إضافة إلى أن سمات المستوى الدلالي وسمات المستوى العلاقي تتدخل في تحديد صرفات البنية السطحية ورتبة مكوناتها، كما تقوم بدور تحديد الخصائص التطريزية، حيث يسند التنغيم طبقا للقوة الإنجازية، والنبر للمكون الحامل للوظيفية التداولية البؤرة.

إن أهم إضافة في الجهاز الواصف في نموذج نحو الطبقات القالبي، الذي جاء به أحمد المتوكل، هي إضافة مستوى ثالث للبنية التحتية بطبقاته، وهو المستوى الذي سماه بالبلاغي، وإضافة طبقة الاسترعاء إلى المستوى العلاقي.[1]

4. نموذج نحو الخطاب الوظيفي (هنخفلد وماكنزي (2008)):

سعيا إلى تحقيق أكبر قدر من الكفاية النفسية، تم اقتراح النموذج الجديد للنحو الوظيفي، "نحو الخطاب الوظيفي" (Functional Discourse Grammar)، المنسوب لهنخفلد وماكنزي. (2008)[2]

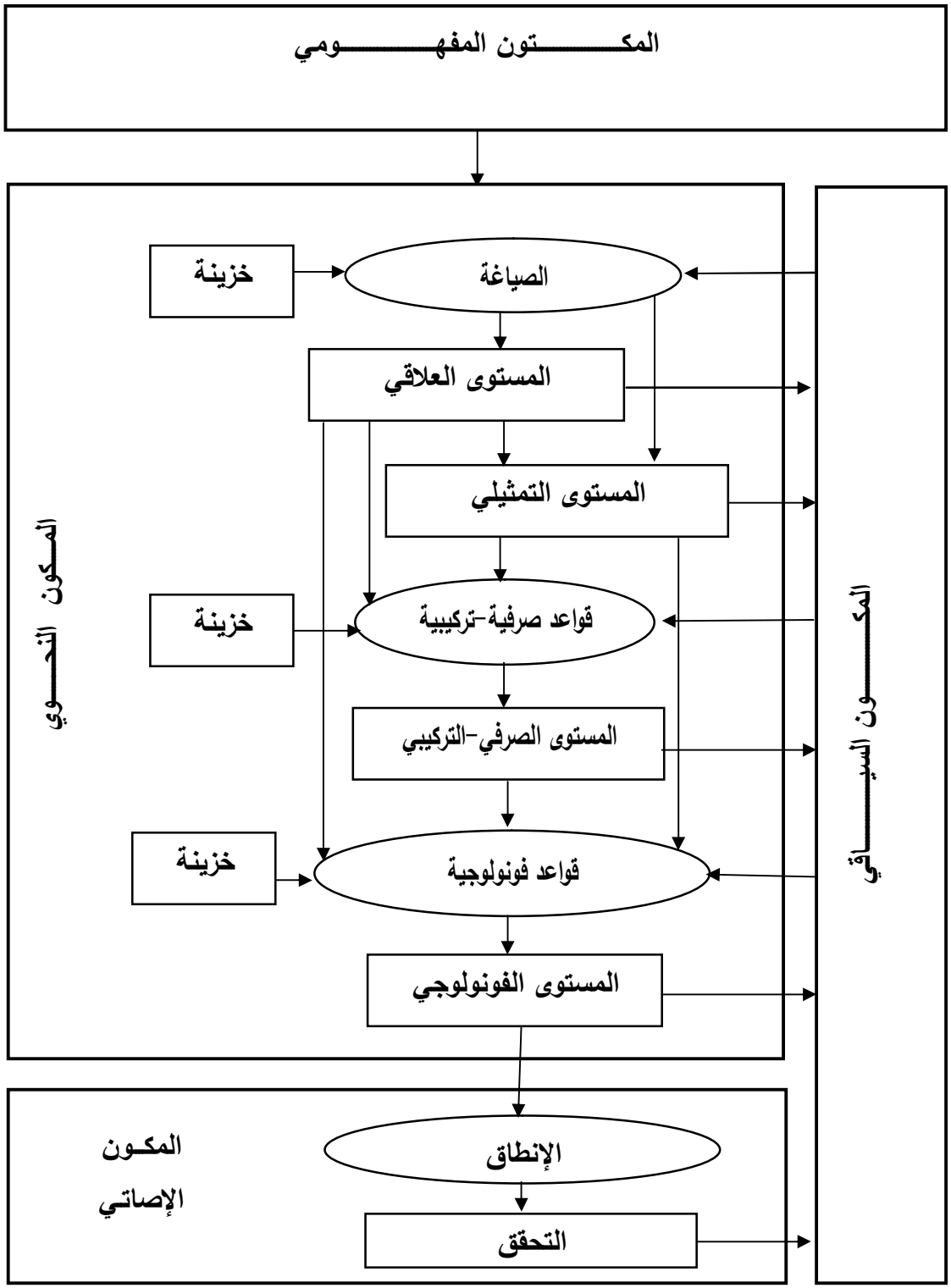
ويتكون الجهاز الواصف في هذا النموذج من أربع مكونات هي: (المكون المفهومي المعرفي، المكون السياقي، المكون النحوي، والمكون الإصاتي). وقد اقترحت في هذا النحو صيغة جديدة لنموذج مستعمل اللغة الطبيعية، توضح معالمها الكبرى الترسيمة الآتية: [3]

1 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية. ص27.

2 – Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically–Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press (August, 2008).

3 – Ibid, p : 13.

(12)


المكـــــــــتون المفهـــــــــومي
المكـــــون السيـــــــاقي
المكـون النحـــوي
خزينة
الصياغة
المستوى العلاقي
المستوى التمثيلي
خزينة
قواعد صرفية-تركيبية
المستوى الصرفي-التركيبي
خزينة
قواعد فونولوجية
المستوى الفونولوجي
المكـون
الإصاتـي
الإنطاق
التحقق

تقرأ الترسيمة كما يلي[1]:

أ-تُرصد داخل **المكون المفهومي** كل المعارف المتوافرة لدى منتج الخطاب، بما في ذلك معارفه اللغوّية الصّرف والمعارف الخطابّية، إضافةً إلى معارفه عن العالم، الواقع منه والمتخّيل. ويشكّل المكون المفهومي القّوةَ الدّافعة لباقي المكونات.

ب- تحدد خصائص الخطاب في **المكون النحوي** في ثلاث مستويات: مستوى علاقي (تداولي)، ومستوى تمثيلي (دلالي)، ومستوى بنيوي.

المستويان العلاقي والتمثيلي خرجان لإوالية الصياغة التي تمثل للخطاب في المستوى الأول في شكل فعل خطابي يتضمن فحوى قضويا قوامه فعل إحالي وفعل حملي ولخصائص الخطاب الدلالية في المستوى الثاني.

وتتكفل إواليات قواعد التعبير بنقل المستويين العلاقي والتمثيلي إلى مستوى بنيوي تحدد فيه الخصائص الصرفية التركيبية والخصائص الصوتية.

ج- أّما ثالث المكونات،فهو المكون الذي يُطلق عليه " **المكون الخرج**" أو **المكون الإصاتي**، وهو ذو طبيعة مسموعة إذا كان الخطاب منطوقًا، وطبيعةٍ غير مسموعة (خطّية أو إشارية) إذا كان الخطاب غير منطوق. وتجدر الإشارة ، بصدد هذا المكّون الفونولوجي، إلى أنه يفضي إلى تمثيل مجّرد متدّرج في البنية التحتّية، يمكن أن يتحقّق بواسطة المكون الخرج بالصّوت أو الخط أو الإشارة أو غير ذلك.

د- يضطلع **المكون السياقي** برصد وتخزين المعلومات المستقاةمن السياق بشقّيه المقالي والمقامي، وإمداد المكونات الأخرى بها عند الحاجة. هذه المعلومات، كما هو معلوم، فئتان : معلومات تُؤخذ من الموقف التواصلي نفسه مباشرة عن طريق الإدراك الحسّي، ومعلومات تُفاد من خطاب سابق يُشار إليها،عادةً ، بالعود الإحالي. كما يقوم هذا المكون بدور الربط بين المكونات الثلاثة الأخرى.

1 - أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص84-87.

تجدر الإشارة إلى أنّ العلاقة التي تربط بين المستويات الأربعة في المكون النحوي، ليست علاقة تطابق تجعل لكلّ طبقة من طبقات المستوى الواحد ما يقابلها من طبقات المستويات الأخرى.

أول ملاحظة يثيرها هيكل النظرية، في مجال عدد مكوناته، هي ما طرأ عل نموذج مستعمل اللغة الطبيعية؛ كما تصوره ﭬكْ (1997)، من تعديل؛ ومن مظاهر هذا التعديل: (حذف) و(إدماج) و(إضافة)؛ حيث حُذف من النموذج المعيار مكونان (أو قالبان) اثنان، هما المكون المنطقي والمكون الاجتماعي اللذان لم نعد نرى لهما أثرا في نحو الخطاب الوظيفي، كما يتضح في الرسم السابق.

وأدمج المكون الإدراكي في مكون أعم وأوسع، هو المكون السياقي الذي أصبح يشمل، بالإضافة إلى المعلومات المستقاة من الخطاب السابق، معلومات تستمد من الموقف التواصلي، وهي معلومات كان يتكفل بإعطائها المكون الإدراكي في النموذج المعيار.

وقد رأى المتوكل أن هذا التعديل قد طال جوانب كان من اللازم أن تبقى قائمة، لأن التقليص الذي يكون محببا في النظرية يجب أن يستهدف الاقتصاد والتقليل من الكلفة، إلا أن ذلك ينبغي أن لا يكون على حساب كفايات النحو الأساسية وهي الكفايات الثلاثة (التداولية، والنفسية، والنمطية).[1]

وأما حذف المكون الاجتماعي، فهو حذف لما تحتاجه النظرية في الخطابات التي تظل محتاجة إلى خصائصها البنيوية بالاستعانة بمعلومات اجتماعية بيئية أو طبقية.

ولأجل تلافي هذا النقص، اقترح المتوكل أن يظل المكونان المحذوفان في نموذج (م ل ط)، وأن يحدد محلهما داخل نموذج (نحو الخطاب الوظيفي)؛ وذلك من خلال توسيط المكون المنطقي بين المكونين النحوي والسياقي من جهة، والمكون المعرفي من جهة أخرى، وذلك لأجل الاضطلاع بتحويل المعارف المستقاة من المكونات الثلاثة إلى معارف عامة. وأما بالنسبة للمكون الاجتماعي، فقد قدم المتوكل –لأجل الإبقاء عليه– اقتراحين؛ الأول: أن يدمج فحواه ضمن المكون السياقي باعتبار

1 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية، قضايا ومقاربات. دار الأمان، الرباط. ط1، 2005. ص ص65–66.

المعلومات التي تستقى منه إذ هي معلومات سياقية عامة، في مقابل المعلومات السياقية الخاصة بالموقف التواصلي المحدد، والثاني: أن يوضع قبل المكون المعرفي ذاته كمكون قائم الذات.[1]

أما الإضافة، فتمكن في تطعيم النحو بمكون إصاتي، موكول إليه نقل المستوى البنيوي خرج قواعد التعبير إلى مستوى صوتي (أو غير صوتي)، باعتبار أن المستوى البنيوي تمثيل مجرد يقتضي أن يتحقق.[2]

وإذا ما تمت المقارنة بين النموذج المعيار ونحو الخطاب الوظيفي، فسنحصل على ما يلي:[3]

– تم الفصل بين الدلالة والتداول، حيث أصبحا يشكلان قالبين مستقلين متعالقين.

– لم تعد الخزينة مكونا قائم الذات، بل وزعت على إواليات المكونين النحوي والإصاتي. تغرف منها المفردات والمخصصات ومختلف الصرفات والوحدات الصوتية والتطريزية المناسبة.

– تعد البنية المكونية/السطحية خرج قواعد التعبير صالحة لا للتأويل الصوتي فحسب، بل كذلك للتأويل الخطي والإشاري، حيث يمكن استخدام الجهاز الواصف في رصد إنتاج خطابات متنوعة منطوقة مكتوبة الخطاب الإشاري، مما يستلزم إمكان رصد عملية التواصل بمختلف قنواتها.

---

1 – يظل النقاش مفتوحا حول العبور بين نموذج (المعيار) ونموذج (نحو الخطاب الوظيفي) فيما يخص مطابقة النماذج لنموذج مستعمل اللغة الطبيعية. حيث ينتظر أن تنجز بحوث يحسم فيها في الموضوع، انظر : المتوكل (2005) ص 66.

2 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية، قضايا ومقاربات. ص ص.66– 63

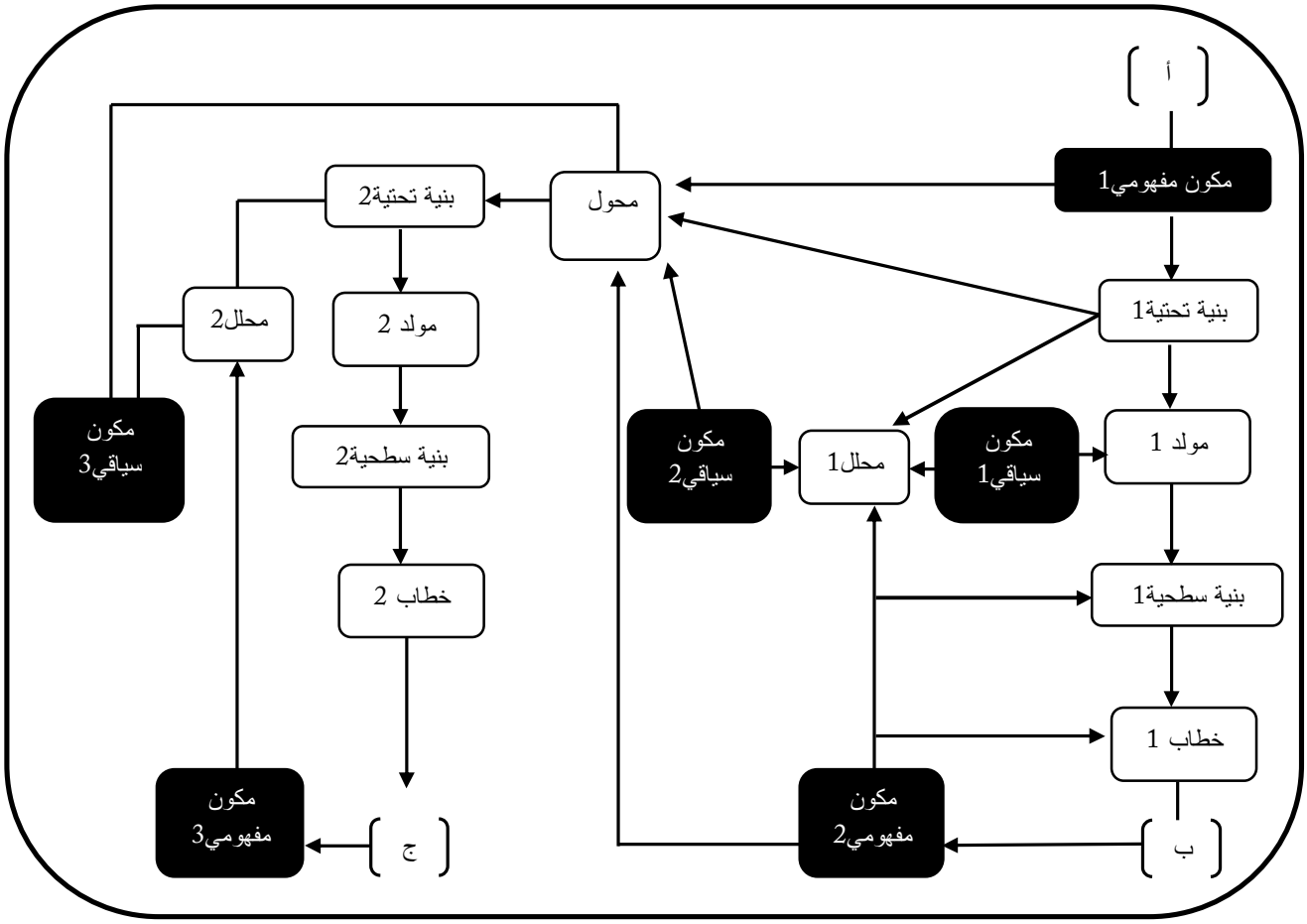
3 – أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي. 2009 . ص8.

وأيضا:– أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي. ص87.

5. نحو الخطاب الوظيفي الموسع (المتوكل (2011)):

في إطار إحراز أكبر قدر من الكفاية النفسية اقترح المتوكل نموذَج نحو الخطاب الوظيفي الموسع، أضاف فيه جهازا، سماه "محولا"، إلى جهازي الإنتاج والفهم كي يتم الحصول على (نحو خطابي وظيفي موسع) قَمينًا برصد – لا عمليتي الإنتاج والتأويل فحسب، بل كذلك– عملية "النقل"، أي نقل خطاب ما إلى خطاب آخر ترجمة أو شرحا أو تفسيرا أو غير ذلك. وتوضح الترسيمة التالية النموذج المقترح:

(13)



تختلف فحوى مكونات هذا الجهاز وطريقة تشغيلها[1]، باختلاف أنساق التواصل وأنماطه كما هو مبين بإيجاز في ما يلي:

– **في الخطاب المباشر**: يتم تشغيل الجهاز –على أساس أن ما يوظف هو الجزء الأول منه– وفقا للآتي:

أولا، في عملية الإنتاج، يتولى المولد الأول نقل البنية التحتية التداولية الدلالية المصوغة انطلاقا من مخزون المكون المفهومي المنتج إلى بنية سطحية تتحقق في خطاب،

ثانيا، في عملية التلقي، يقوم القالب المحلل الأول بتفكيك الخطاب المنتج بمعونة مخزون المكون المفهومي المحلل عبر البنية السطحية حتى الوصول إلى البنية التحتية المنطلق.

– **في الخطاب غير المباشر(الخطاب الموسّط)**: يتم توظيف الجهاز كله، بمكونيه الدخل والخرج مضافا إليهما المكون المحول، ففي الترجمة البينية وتعليم اللغات، مثلا، تناظر عمليةُ تعليم اللغات عمليةَ الترجمة البينية (من لغة إلى لغة)، من حيث إن العمليتين نقلٌ لخطابٍ ما من لغة إلى لغة أخرى، نقلٌ يقوم به ملقن في الحالة الأولى، ومترجم في الحالة الثانية.

وينعكس هذا التناظر –من حيث طبيعة العمليتين– في كيفية تشغيل الجهاز.

1. الذوات المشاركة في العمليتين، المنتُج للخطاب [أ] ومتلقيه [ج] والوسيط الناقل [ب]

2. انطلاقاً من المكون المفهومي1، يصوغ [أ] البنية التحتية1 المحددة تداولا ودلالة ينقلها المولد1 إلى البنية السطحية1 التي تتحقق (صوتا أو خطا) في الخطاب1.

3. يتلقى [ب] الخطاب1 فيحلله عبر المحلل1 ابتداء من البنية السطحية1 إلى البنية التحتية1 نقطة الانطلاق؛

1 – ينظر: أحمد المتوكل: الخطاب الموسط. . الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2011.
وأيضا: – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة. 2012.

4. تدخل البنية التحتية1 إلى المكون المحول الذي يعيد صياغتها، بواسطة النحو المقارن، في اللغة الهدف؛

5. تنقل البنية التحتية 2 عبر آليات المولد2 الخاصة باللغة الهدف إلى البنية السطحية2 ويتم؛ تحقيقها في شكل الخطاب2؛

6. يتلقى [ج] الخطاب2، الخطاب المنتج في اللغة الهدف، فيقوم بتحليله، مرورا بالبنية السطحية2 وإرجاعه بواسطة المكون المحلل2 إلى البنية التحتية2.

الأمر نفسه، تقريبا، يتم في أنماط الخطاب الموسط الأخرى التلخيص: والشرح/ التفسير/ التأويل والترجمة الأنساقية والخطاب المنقول.

خلاصة:

إن نظرية النحو الوظيفي، على الرغم من حداثتها مقارنة بغيرها من النظريات اللسانية المعاصرة، إلا أنها تمتلك من الأسس النظرية والمنطلقات المنهجية ما يحدد موقعها بدقة ضمن المناهج اللسانية العديدة، خاصة تلك التي ترتكز على استثمار المفاهيم والنتائج العلمية التي ترتبط باللغة بمفهومها الواسع، حيث تشرك مختلف الجوانب الاستعمالية للغة؛ كالتداولية والنفسية والمعرفية والاجتماعية (المقامية)، إلى جانب الأسس العلمية اللسانية التي تحكم مستويات التحليل اللساني، الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.

كما يكشف تعدد النماذج امتلاك نظرية النحو الوظيفي لآلية التطوير الذاتي بمفتوحية تؤهلها لأن تصمد طويلا، ولأن تنمو في ظل سعيها لتحقيق أكبر قدر من الكفاية في الوصف والتفسير لموضوع التحليل، وهذا ما حدا بأصحابها إلى جعلها أكثر تفتحا على التواصل بمختلف أنماطه، لغويا كان أم غير ذلك، وعلى الخطابات بمختلف أقسامها، مفردات، أو جملا، أو نصوصا، وعلى أنماط الخطابات، أدبية أو غير ذلك. وهذا ما سيتم التطرق إليه بالتفصيل في الفصل التالي.

الفصْـــــــل الثاني

تنميط الخطاب المسرحي في ضوء النحو الوظيفي

تمهيد

أولا: الخطاب في النحو الوظيفي

1. مفهوم الخطاب
2. أقسام الخطاب والتماثل البنيوي
3. أنماط الخطاب
   3. 1. القدرة الخطابية وأنماط الخطاب
   3. 2. أنماط الخطاب السائدة
   3. 3. أنماط الخطاب في النحو الوظيفي
   3. 4. الانعكاس البنيوي وأنماط الخطاب

ثانيا: الخطاب المسرحي في المقاربة القالبية

1. نموذج مستعمل اللغة الطبيعية
2. الملكة الفنية/ التخييلية وإنتاج الخطاب المسرحي
3. التغليب القالبي في النحو الوظيفي
4. التنميط القالبي للخطاب المسرحي
   4. 1. البنية التحتية للخطاب المسرحي
   4. 2 . البنية المكونّية (السطحية)

ثالثا: الحوار المسرحي في نحو الخطاب الوظيفي

1. وحدات التحليل في نحو الخطاب الوظيفي
2. تعريف الحوار المسرحي
3. المكون السياقي في (ن خ و) وتأويل الحوار المسرحي
4. البنية التداولية للحوار المسرحي
5. الوضعيات التخاطبية للخطاب المسرحي

خلاصة

تمهيد:

يأتي إفراد هذا الفصل النظري ليكون حلقة وصل وفرشا نظريا يمهد لاشتقاق مفاهيم إجرائية للكفاية الانطباقية. حيث سيسلط الضوء في هذا الفصل على تنميط الخطاب المسرحي في النحو الوظيفي[1]، وسيمهد له بمبحث عام يوضح مفهوم الخطاب وتنميطه في النحو الوظيفي.

وللتذكير فإن تنميط الخطاب الأدبي في النظرية الوظيفية يضبطه إطار عام يحصره في مخرجات "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية"، والملاحظ عليه أنه قد سار –خلال العقدين الأخيرين– في خطين اثنين:

– الخط الأول: الذي عرف –أثناء تحول نظرية النحو إلى الخطاب– بالصورنة القالبية لملكات النموذج الخمسة أو الستة، حيث صيغ في ضوئه نموذجٌ للنحو الوظيفي، يشمل جميع أقسام الخطاب وأنماطه بما فيها النمط الأدبي. وهو نموذج (قالبي)، طعم بفكرة الطبقية، من قبل هنخفلد (1988)[2]، وفي هذه المرحلة لا يكاد ينفك نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، بملكاته الخمسة، عن نموذج النظرية هذا المسمى "بنحو الطبقات القالبي" بقوالبه الخمس.

– الخط الثاني: الذي اعتمد مبدأ التوحد في الصورنة، وتقليص مكونات "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية" (القوالب)، ودمجها في مكونات أربع هي :(المكون المفهومي، المكون السياقي، المكون النحوي، والإنطاقي أو الخرج)، واتخاذ المستويات التداولي (العلاقي)، الدلالي (التمثيلي)، الصرفي–التركيبي، الصوتي، مستويات للتحليل منظورا إليها من جهة التفاعل داخل النموذج كعناصر للمكون النحوي، تشترك مع المكونات السياقي والمفهومي والإنطاقي/الإصاتي، في إنتاج الخطاب وتأويله، وهذه الصيغة هي المعتمدة في عشيرة النحو الوظيفي، أي نموذج "نحو الخطاب الوظيفي".

1– أما المفاهيم التي سيتم التطرق إليها في هذا الفصل وتمس تنميط الخطاب المسرحي، فهي عينها المفاهيم التي تمس الخطاب الأدبي، مع الإشارة إلى إمكان اشتقاق مفاهيم خاصة تبعا لخصوصية الحوار المسرحي، كتلك التي تتعلق بمفهوم الحوار المسرحي، والآليات الإجرائية لتحليل العرض المسرحي.

2 – اجتبيت فكرة الطبقية من نظرية "الأدوار والإحالة"؛ حيث أصبحت البنية التحتية المعيار للجملة بنية سلمية تتضمن أربع طبقات: طبقة إنجاز، وطبقة القضية، وطبقة الحمل الموسع، وطبقة المركز.

ينظر: – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية ، قضايا ومقاربات. ص149.

حيث تتوفر، في المقاربتين، جملة من المفاهيم والإجراءات التي يمكن الاعتماد عليها لاشتقاق مقومات الكفاية الانطباقية لتحليل الحوار المسرحي، وأن النموذجين يمكن أن يتضافرا في تحقيق الهدف الإجرائي للبحث، خاصة إذا علمنا أن "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية" لا يزال واردا في آخر نماذج النظرية[1]. لأن النموذج في نظرية النحو الوظيفي هو "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية"، وهو نموذج لقدرات المتكلم/المخاطب اللغوية وغير اللغوية، والمعارف التي يستخدمها في عمليتي إنتاج الخطاب وفهمه[2].

وبالتأمل الحصيف في التراكم المفاهيمي والمنهجي والإجرائي المتحقق داخل النموذجين السابق ذكرهما، تتوفر إمكانية اشتقاق مفاهيم إجرائية تغطي ما تحتاجه المقاربة التي بين أيدينا، من مفاهيم إجرائية تمس الخطاب المسرحي إنتاجا وتأويلا وتحليلا.

فمن جهة إنتاج المسرحية، كنمط خطابي، يوفر نموذج نحو"الطبقات القالبي" المندمج مع "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية" المقترح من طرف (ڤِكْ 1989)[3]، قدرا لا بأس به من الكفاية التفسيرية لآليات إنتاج الخطاب الأدبي، وتفسير بنيته. وبهذا المعطى المبدئي يمكن وضع تصور قالبي طبقي لأهم خصائص الخطاب المسرحي إنتاجا، لذلك، سيتم التطرق إلى دور الملكة الفنية/التخييلية في عملية إنتاج الخطاب المسرحي، ثم تسخير آلية التغليب القالبي لوضع تنميط قالبي للخطاب المسرحي.

---

1 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، ص30.

2 – ملاحظة: يعد (نموذج مستعمل اللغة الطبيعية) مرجعا عاما في النحو الوظيفي، يقاس عليه في مجال النمذجة مدى موافقة النظرية له، من حيث قدرة نماذجها المقترحة على الوفاء بالكفاية النفسية المتمثلة في وصف وتفسير مدخلات/مخرجات مستعمل النموذج تبعا لم يمتلكه النموذج النحوي من أنظمة اشتغال. نشير إلى أن إطلاق تسمية " نموذج مستعمل اللغة " يصح على كلتا الصيغتين الواردتين في النحو الوظيفي، المعيار ونحو الخطاب الوظيفي على الاختلاف القائم بين الصيغتين من حيث مكونات النموذج ومن حيث تنظيمه العام. وقد أكد هذا الموقف الدكتور المتوكل في آخر كتاباته: 2010. الخطاب وخصائص اللغة العربية.

3 – وذلك بتوسيع مفهوم ملكات القدرة التواصلية، مما ساهم في توسيع النموذج وبنائه بناء قالبيا، وقد كان هذا بعد تراكم مجموعة من المقترحات أغنت النموذج الأول. ينظر: – أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. ص8.

أما في المبحث الموالي، فسيشغل نموذج "نحو الخطاب الوظيفي"، ذلك أن النموذج نزع إلى توفير آلية تغطي عملية تأويل وتحليل الخطاب المسرحي، من خلال المكون السياقي الذي لم يؤبه له كثيرا في النماذج السابقة، مما حفز على التركيز أكثر على السياق ودوره في رصد مختلف جوانب التواصل اللغوي، إضافة إلى التركيز على مفهوم الفعل الخطابي كأصغر وحدة في التحليل الوظيفي، وأن هذه الوحدة قد تندرج في وحدات حوارية أوسع، هي النقلة والوحدة/التبادلية (échange). هذا بالإضافة إلى النموذج المقلوب لنحو الخطاب الوظيفي الذي أخرجه من الانزواء في آلية الانتاج وأدرجه ضمن نموذج الإنتاج والتأويل.

من هنا، يمكن استغلال هذا التطور الحاصل في نحو الخطاب الوظيفي لاشتقاق مفاهيم نظرية تخص الحوار المسرحي، وذلك من خلال تحديد مفهوم الحوار المسرحي، واتخاذ الوضع التخاطبي لرصد مختلف الجوانب التي تمس الخطاب المسرحي معيارا لضبط إجراءات التحليل، نظرا لكون الخطاب المسرحي يشتمل على نص منقول أو خطاب غير مباشر، ثم استغلال المكون السياقي لرصد مختلف البنيات الإشارية للعرض المسرحي، باعتباره مساحة يتحقق فيه الحوار المسرحي بكل مستوياته (العلاقية والتمثيلية والصرفية–التركيبية والصوتية–التطريزية).

أولا: الخطاب في النحو الوظيفي:

1. مفهوم الخطاب:

قبل تقديم تعريف الخطاب في النحو الوظيفي، يجدر في البداية التذكير بمفهوم الخطاب في الأنحاء الصورية، نظرا لكون النظريات اللسانية الحديثة، بصفة عامة، قد شهدت نزوعا نحو مقاربة الخطاب، بعد أن كانت منحصرة في موضوع الجملة.

1. 1. الخطاب في الأنحاء الصورية

تّمت المقابلة، داخل الّنظرّيات اللّسانّية الصّورية (النظرية التوليدية–التحويلية مثلاً)، بين الجملة والخطاب، على أساس أنّ الجملة مقولةٌ صرفّية – تركيبية صورّية شأنُ ها في الصّورية شأن المفردة والمركّب (الاسمي، الصّفي، الحرفي)، وُعّنت بهذا التحديد موضوع الوصف والتفسير اللغوّيين. أّما

الخطاب، فقد مّيز عن الجملة في هذا النمط من النظرّيات باعتباره يتّسم بسمتين: تعدِّيه للجملة من حيث حجمه، وملابسته لخصائص غير لغوّية دلالّية وتداولّية وسياقّية.[1]

على أساس هذا التمييز، ُوقِف من الخطاب موقفان:

أّولهما، إقصاؤه من الّدرس اللّساني الصّوف باعتباره يندرج، بخلاف الجملة، في حّيز "**الإنجاز**" أكثر من اندراجه في حّيز "**القدرة اللّغوّية**" .

وثانيهما، الاحتفاظ به، لكن على أساس أن ُيتّخذ موضوعًا لدرسٍ لسانّي منفصلٍ سُّمي "**لسانيات الخطاب**" أو "**لسانيات النص**"[2] (أو" تحليل الخطاب") في مقابل "**لسانيات الجملة**".

أّما مصطلح "**النصّ**"، فقد أُطلق على الإنتاج اللّغوي الذي يتعّدى الجملة باعتباره سلسلة من الجمل يضبطها مبدآن: مبدأ الوحدة ومبدأ الاتّساق (أو"التناسق") . وقد استُعمل هذا المصطلح في الأدبّيات اللّسانّية، تارةًمرادفًا للخطاب باعتبار الخطاب نصًّا وظروف إنتاج، وتارةً أخرى باعتبار النصّ سلسلةً ُجملّية مجّردةً معزولةً عن ظروف إنتاجها، شأنه في التّجّرد والصّورّية شأن الجملة.

2.1. مفهوم الخطاب في النحو الوظيفي:

اكتسى الخطاب في المرحلة الأخيرة من حياة نظرية النحو الوظيفي أهمية كبيرة، حتى أن عنوان النظرية قد ُعّدل ليضّم مصطلح الخطاب، فصار نحو الخطاب الوظيفي (grammaire fonctionnelle discursive) ، وهو ما يعّبر عن تحول مهّم وعميق في الجهاز الواصف للنظرية، كما يثير –في الوقت نفسه– نقاشًا حول موضوع الدرس وشكله وحجمه.

---

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص 21.

2 – تعود البدايات الحقيقية للسانيات النص مع مشاريع "نحو النص" أو "نحو الخطاب"، التي بدأت في بداية السبعينيات متأثرة بمبادئ نظرية تشومسكي بصفة عامة، و نظرية الدلالة التفسيرية بصفة خاصة، فقد افترض فودور و كاتز أن توليد النص يمكن أن يتم بلوغاريتمات أو بالقواعد التجريدية التي تولد بها الجمل في نظرية تشومسكي، و يمكن في هذا السياق ذكر ثلاثة مشاريع مهمة هي: مشروع بيتوفي (Petofi. J. S) و فان ديك (Van Dijk. T. A) و فينريش (Weinrich. H)، التي عرفت النور في السبعينيات و بدأت تنضج و تشتهر في نهايتها، و لعل أهمها و أنضجها مشروع ديبقراند (R. De Beaugrand) و دروسلر (W. U Dressler) الذي يعد البداية الفاصلة بين لسانيات الجملة و لسانيات النص عند أغلب الدارسين. ينظر: يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005–2006. ص292.

فإذا كان الإعلان عن أصغر وحدة قابلة للتحليل قد خصّ الفعل الخطابي مجسّدًا في الكلمة أو المركب أو الجملة في النماذج السابقة، فهو في هذا النموذج قد تخصّص في فعل الخطاب، وفي الوقت نفسه، يوصف الخطاب بأنّه موضوع الدرس في النحو الوظيفي، ويُعرّف بأنّه:

((كل ملفوظ/مكتوب يشكّل وحدة تواصلّية قائمة الذات))[1].

ويقدَّم هذا التعريف،مع مراعاة أنّ معيار الحجم مقصي كما هو واضحٌ في صياغته، لذلك يُقدَّم الخطاب، هنا، على أنه إمّا نص أو جملة أو شبه جملة أو مركب اسمّي أو كلمة.

ويشار –في إطار الحديث عن موضوع الدرس– إلى أن النحو الوظيفي قد مر بمرحلة أولى وسمت بمرحلة الجملة ومرحلة ثانية وسمت بمرحلة النص، غير أن المتتبع لمراحل نمو النظرية يكتشف أن التحول كان سلسا، ولم يشكل ما يسمى بالقطيعة داخل نماذج النظرية؛ لأن الأمر تعلق "بالقدرة التواصلّية" لمستعمل اللغة الطبيعية، حيث يتجه لتحليل إلى المنتج اللّغوي في علاقته بسياق إنتاجه (أو تأويله) أيًّا كان حجمه ، جملة كان أو سلسلة من الجمل.

يمكن رصد "**الخطاب**" ضمن الحديث عن موضوع الوصف والتفسير في النظرية على النّحو التالي[2]:

(أ) في النموذج المعيار (ديكْ (1997 ب))، تّم نقل موضوع الدّرس من الجملة إلى الخطاب باعتبار الخطاب سلسلةً من الجمل المتناسقة تحكمها ضوابط أوظروف إنتاجها. وعلى هذا الأساس، أصبحت بنية الخطاب تتضّمن، بالإضافة إلى فحواه، ما يؤشّر لقوّته الإنجازّية التي تشمل القوى الإنجازّية للجمل التي تكّونه، كما يتبّين من التّرسيمة التّبسيطية:

[[[نج [فحوى]]]

خطاب

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية ، ص 24.

2 – المرجع نفسه، ص23.

(ب) في إطار نموذج الطبقات القالبي الذي اقترحه (المتوكّل 2003)، أعيد النظر في مفهوم الخطاب، حيث صيغ تعريفه كما يلي : «يُعدّ خطابًا كلّ ملفوظ/مكتوب يشكّل وحدةً تواصلّية قائمة الذّات».[1] ويُفاد من التعريف ثلاثة أمور:

أولاً ، تحييد الثّنائيّة التقابلّية جملة/خطاب؛ حيث أصبح الخطاب شاملاً للجملة؛

ثانيًا، اعتماد التّواصلّية معيارًا للخطابّية؛

ثالثًا، إقصاء معيار الحجم من تحديد الخطاب؛ حيث أصبح من الممكن أن يُعدَّ خطابًا نصٌّ كامل أو جملةٌ أو مركّبٌ أو"شبه جملة".[2]

(ج) أما في نحو الخطاب الوظيفي، فيذهب كل من (هنخفلد وماكنزي (2008)) إلى أنّ الوحدة الّدنيا موضوع التحليل اللّغوي هي ما اصطلح على تسميته "الفعل الخطابي"، الذي لا يتحقّق ضرورة في الجملة. بل قد يتجسد في نص كامل كما قد يتجسد في جملة أو أصغر منها، كشبه الجملة والمركب.

حيث يلاحظ أن الاتّجاه نفسه يظل قائما بالنسبة إلى تحييد الفروق بين أقسام الكلام التّقليدية.

2. أقسام الخطاب والتماثل البنيوي:

قد تطرح الإشكالية الآتية: إلى أي مدى يمكن التوفيق –داخل الجهاز الواصف– بين الخطاب من حيث هو نصّ، وبين أقسام أخرى منه كالجملة والمركب الاسمي والكلمة؟ أو كيف يحقق الخطاب انسجامه كموضوع للتحليل في ظل هذا التحديد؟

يقّدم المتوكل، في هذا الصدد، الطرح القائل بافتراض التماثل بين مختلف أقسام الخطاب (كلمة، مركب اسمي، شبه جملة، جملة، نص)، في ظل مبدإ عام مفاده أنّ "**التواصلية معيار للخطابية**"؛ بمعنى أن كل ما يمكن أن يحقق تواصلاً لغويًا في مقام معين يُعدّ خطابًا.

1 – المرجع السابق، ص24.

2 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية، ص22.

بل ويذهب المتوكل إلى أبعد من ذلك، حين يقرر بأن النحو الوظيفي يندرج ضمن نظرية وسعى لمقاربة التواصل بصفة عامة، لغويًا كان أم غير ذلك، كالتواصل السمعي البصري والإشاري ... الخ.

وهنا، نذكّر بما تملكه هذه النظرية –بصفتها نظرية مؤسّسةً تداوليًّا– من قدرة على تنميط البنية التحتية التي هي بنية تداولية في أساسها، ثم اختيار البنية السطحية كتمثيل لها أو انعكاس لا أكثر، وبالتالي فتنميط الخطاب، في النحو الوظيفي، ينطلق من هذه الناحية.

فأقسام الخطاب السابقة (كلمة، مركب اسمي، شبه جملة، جملة، نص) تؤول إلى نفس البنية التحتية، التي هي بنية التواصل النموذجية، وأن هذه البنية النموذج تتحقق التحقق الأمثل والأكمل في النص. أما تحققها في الجملة والمركب الاسمي والكلمة، فخاضع لقيود تزداد صرامة كلما ابتعدنا عن النص واقتربنا من الكلمة المفردة، وفي هذا الصدد، يطرح المتوكل تنميط النحو الوظيفي للخطاب بناء على معيار التحقق النمطي، تبعا لما يتم تسخيره في كل نمط من الأنماط من وسائل وآليات تطبع كل خطاب بسمته الخاصة.

3. أنماط الخطاب:

3. 1. القدرة الخطابية وأنماط الخطاب:

في إطار الحديث عن العلاقة بين القدرة الخطابية وأنماط الخطاب، يجدر التذكير، أولا، بامتلاك النحو الوظيفي مقاربة خاصة للخطاب، يمكن تلخيص معالمها الكبرى على النحو التالي:

للخطاب الطبيعي خصائص وظيفية تداولية ودلالية وخصائص صورية صرفية – تركيبية وفونولوجية، تتعالق فيما بينها على أساس تبعية الخصائص الثانية للخصائص الأولى. ممايتحتّم على المقاربة التي تستشرف إحراز الكفايتين الوصفّية والتّفسيرّية، أن ترصد كلا الفئتين من الخصائص دون إغفال أيٍّ منهما، وأن تقيم وصفها وتفسيرها لهذه الخصائص، على أساس تحكّم الوظيفة في البنية[1].

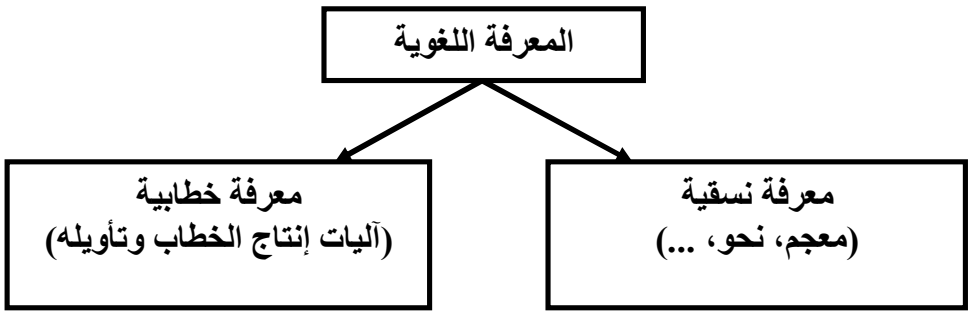
أما في مجال أنماط الخطاب، فتقتضي مقاربة أنماط الخطاب نظرّيةً عامّة، ترصد خصائص الخطاب الطبيعي التي تتقاسمها تلك الأنماط على تباينها. لأن إمكان إنتاج نمط خطابي ما وتأويله

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص 29.

داخل هذا التصور، يستدعي البحث في القدرة الخطابية لمستعمل اللغة الطبيعية، باعتبار أنّ هذه القدرة الخطابّية جزءٌ من القدرة اللّغوّية العامّة، حيث يتكفل برصد هذه القدرة نظرية الخطاب العامة.

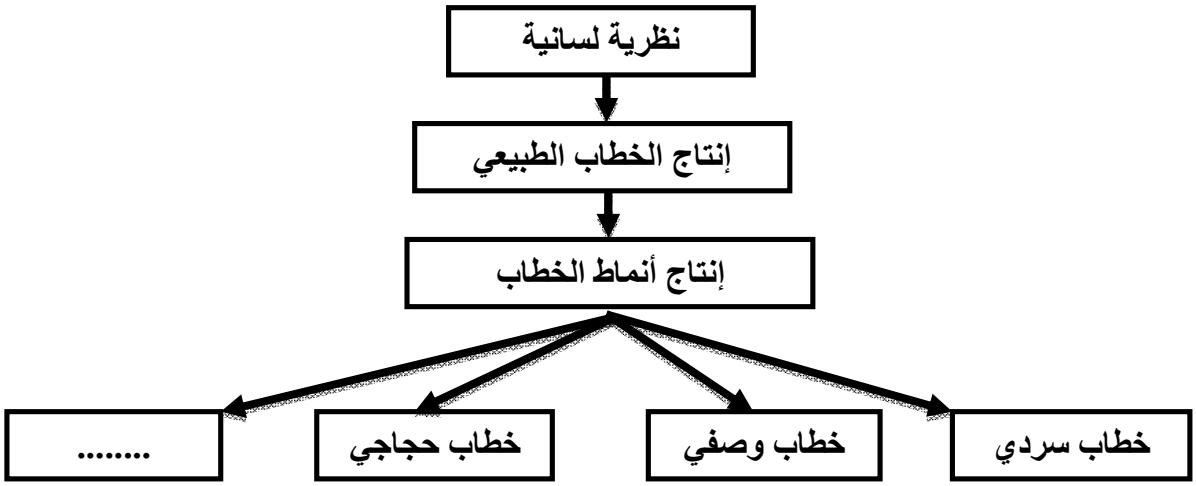
فالقدرة اللّغوية –من هذا المنظور– قدرتان مترابطتان: قدرة تشمل معرفة المستعمل لنسق لغته العام، وقدرة تخص معرفته الخطابّية التي تؤهّله مبدئيًّا لإنتاج وتأويل الخطاب أيًّا كان نمطه كما توضّح ذلك الترسيمة التالية[1].:

(14)



إذا كانت المعرفة الخطابية فرعًا من المعرفة اللّغوّية العامّة، تعّيَن تعيُّن وجوبٍ أن تُدرَج مقاربة الخطاب الطبيعي وأنماطه في نظرّية لسانّية تحكمها وتضبطها مبادئ ومنهج، كما هو الشّأن في نموذج منتج الخطاب المقترح في نظرية النحو الوظيفي. بيان ذلك في الترسيمة التالية :

(15)



1 – المرجع السابق، ص 30.

يتبّين من هذه الترسيمة، أنّه لا مندوحة لأيّ مقاربة تروم وصف وتفسير آلّيات نمط خطابي ما من أن تـُؤطـَّر داخل نظرية لسانية معّينة، وأنّ المقاربات الخطابية القطاعّية ستحرز درجةً أعلى من الكفاية إذا ما هي حُكِمت بنظرّية لسانّية تمدّها بما تقتضيه من أدوات، وتشكّل مرجع احتكامٍ لتقويمها وللمفاضلة بينها وبين ما ينافسها في المجال نفسه[1].

3. 2. أنماط الخطاب السائدة:

في بداية الحديث عن التنميط الخطابي يـُطرح سؤال عن أنماط الخطاب في ظل هذا المفهوم السابق للخطاب، فإلى أي مدى يمكن استيعاب أنماط الخطاب المختلفة ضمن الطرح القائل بالتماثل بين الكلمة والمركب والجملة والنص؟

الواقع، أن هناك تنميطا سائدا ومشتهرا للخطاب، يحتفظ النحو الوظيفي بوروده لاشتهاره وكثرة تداوله مع مراعاة بعض السمات، فأما الأنماط فتقوم على معايير (الموضوع والآلية والبنية) وتصنف على النحو التالي[2]:

- تـُصنَّف الخطابات، من حيث موضوعها، -أو ما يعرف أيضا بالمجال أيضا- إلى خطاب ديني، أوعلمّي أو أيديولوجي أو سياسي أو إعلامي، أو إشهاري ...

- وتـُصنَّف الخطابات من حيث بنيتها داخل ما يـُسّمى "الخطاب الفّني" (الإبداعي، الأدبي) إلى قصّة ورواية وقصيدة شعر أو مسرحية، وغيرها .

- أّما من حيث الآلية المشغّلة،فيـُميَّز بين الخطاب السردي والخطاب الوصفي والخطاب الحجاجي.

- وتصنف الخطابات بحسب القصد، فيكون الخطاب إما إقناعيا أو تضليليا أو تفسيريا، أو يكون خطابا يهدف إلى التعمية أو الإلغاز.

- كما يصنف الخطاب من حيث **القناة أوالنسق التواصلي** المستخدم، فيكون إما لغويا أو صوريا (رسم، شريط...) أو إشاريا أو خطابا يزاوج بين أكثر من قناة واحدة.

وأما سمات هذا التنميط أو شروطه، فهي: (مفتوحّيته ودرجّيته وفرعّيته) وبيانها فيما يلي:

---

1 - أحمد المتوكل: المرجع السابق، ص31 .

2 - المرجع نفسه، ص25 .

-يُعدّ التنميط "مفتوحًا" من وجهين: من حيث إنّه يتحمّل إضافة أنماط أخرى أوّلاً، ومن حيث إنّ المعايير المعتمدة في وضعه قابلةللتّغيير والاستبدال ثانيًا .

-ويُعدّ التنميط درجيًّا، من حيث إنّه قائمٌ على الدرجة أكثر من قيامه على النوع، فدرجيته تتعلق بالسّمات المنطلق منها، فهي لا تخصّ نمطًا بعينه وإنّما تتقاسمها أنماط عدّة بدرجات متفاوتة، ومن أبرز أمثلة ذلك أنّ آلية الحجاج نجدها في الخطاب العلمي وفي الخطاب الدّيني وفي غيرهما، بل يمكن القول إنّها لا يكاد يخلو منها الخطاب الطبيعي بوجه عام، إلاّ أنّ وجودها واستخدامها يبلغان درجتهما القصوى ويشكّلان بنية ذات نظام مُتواضَع عليه مسكوك في خطابات معيّنة كالمناظرة والجدل والمرافعةوالاتّهام مثلاً .

- وأمّا "فرعيّة" التنميط، فإنّنا نعني بها، هنا، أنّ الأصناف الخطابيّة المتداولة تمسّ فروعًا آيلة إلى بنية خطابيّة نموذجيّة واحدة.

3. 3. أنماط الخطاب في النحو الوظيفي:

أما في النحو الوظيفي، فقد حاول ديكْ (1997ب) تقديم تصنيف للخطاب وفقا لخمسة معايير[1]:

1. القناة.
2. نوع التخاطب.
3. طريقة التخاطب.
4. الغرض من التخاطب.
5. صيغة التخاطب.

ويقترح النحو الوظيفي، في هذا الإطار- أي تنميط الخطابات-، تصورا يعتمد على معيار أو وسيط الطاقة الإيوائية، حيث يرى أن أقسام الخطاب تتفاوت من حيث قدرتها على احتواء بنية الخطاب النموذجية، وأن هذه القدرة تتضاءل كلما نزلنا من مستوى النص إلى مستوى المفردة[2]. مما يولد السلمية الآتية:

النص> الجملة> المركب الاسمي> الكلمة

1 - أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية، ص 217.

2 - المرجع نفسه ، ص 77.

ورائز التنميط –وفق هذا التصور– هو ما يلحق البنية التواصلية النموذجية، بشقيها التحتي والسطحي، من تغيير ينتج عن عمليتين اثنتين، "عملية تغليب" و"عملية اختيار".

فأما التغليب، في إطار المقاربة القالبية، فيمس المستويات أو القوالب، كتغليب المستوى العلاقي على المستوى التمثيلي، أو تغليب قالب على قالب آخر (التداولي، والدلالي، والنحوي، والمنطقي، والمعرفي، والاجتماعي، والإدراكي)[1]. وأما عملية الاختيار فقد تتعلق بقيم طبقة معينة من طبقات الخطاب.

كما يمكن أن تضاف قوالب أو بنيات خاصة حينما يتعلق الأمر بخطاب إبداعي مثلا، وهو ما سيتم التطرق إليه لاحقا.

3. 4. الانعكاس البنيوي وأنماط الخطاب:

يقصد بالانعكاس تحقق عناصر مستوى تحليلي ما في مستوى تحليلي آخر.[2] فباعتماد هذا المبدأ يتحقق تنميط جديد بالنظر إلى كيفية الانعكاس، ويحصل لدينا نمطان أساسيان هما: الخطاب الشفاف والخطاب الكاتم.[3]

ويعرف الخطاب الشفاف بأنه الخطاب الذي يستجيب للمعايير الآتية:

– **لا التباس**، أي أن يحمل خطاب ما أكثر من قراءة واحدة.

–**لا طي**، أي أن يقفز المتكلم على حلقات من السلسة الكلامية –كسلسلة السرد في الرواية مثلا– أو تجمع حلقات إحدى السلسلتين في فعل خطابي واحد.

–**لا انعراج**، أن يلقى الخطاب إلى مخاطبين اثنين، مخاطب صريح ومخاطب ضمني.

–**لا تداخل خطابيا**، وهو أن يتداخل خطابان مصدرهما متكلمان في خطاب واحد. كأن يتداخل خطاب أصل مع خطاب ناقل.

---

1 – ملحوظة: هذا المعيار خاص بنموذج النحو الوظيفي في صيغته القالبية.

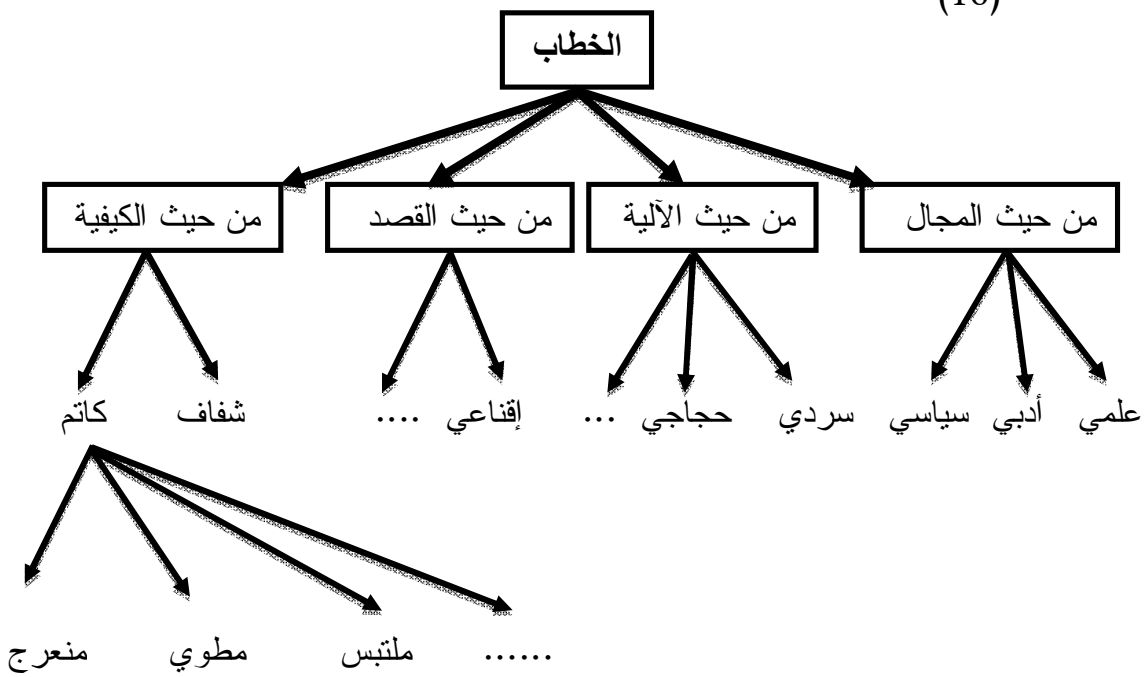
2 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة،ص 36.

3 – أحمد المتوكل: نفسه. ص84.

حيث يكون الخطاب الكاتم هو أحد الخطابات السابقة.

فيحصل لدينا، في نهاية المطاف، معيار جديد من معايير تنميط الخطاب، يمكن أن يعتمد إلى جانب المعايير المعتمدة تقليديا، (المجال، الآلية، القصد)، مع استبعاد أن تحل هذه المعايير محل الأخرى. كما هو مبين في الترسيمة الآتية[1]:

(16)



يلاحظ أن معيار الكيفية قد يتضافر مع باقي المعايير، حيث يلاحظ، مثلا، في الخطاب العلمي التزامه بمبدأ الشفافية ورفضه المطلق للكاتمية، وخلوه من الالتباس والطي والانعراج والتداخل. في حين قد يوظف الخطاب الأدبي الكاتمية كتقنية من تقنياته، كتوظيف كل من الخطاب الحجاجي والسردي لتقنيتي الطي، والالتباس.[2]

1 – المرجع السابق. ص 84.

2 – المرجع نفسه. ص ص 84–85.

ثانيا: الخطاب المسرحي في المقاربة القالبية:

نظرا لأن الخطاب المسرحي ينتمي إلى جنس الأدب، فإن تنميطه داخل النحو الوظيفي، وبالتحديد في المقاربة القالبية لم يخرج عن كونه أحد مخرجات (نموذج مستعمل اللغة الطبيعية)، فإذا كانت القدرة التواصلية قد أهلت المتكلم العادي لإنتاج خطابه فهي، أيضا، تؤهل المبدع الشاعر والروائي والمسرحي لينتج خطابا فنيا أدبيا متخصصا.

1. نموذج مستعمل اللغة الطبيعية:

قبل الحديث عن الملكة الفنية/البيانية، يجدر التذكير **بنموذج مستعمل اللغة الطبيعية** من حيث المكونات وكيفية الاشتغال:

يفترض ديك (1997 أ) أن قدرة مستعمل اللغة الطبيعية تشمل – على الأقل – خمس ملكات: ملكة دائمة الحضور في عملية التواصل اللغوي وهي الملكة اللغوية، وملكاتٌ يُلجأ إليها عند الحاجة، وهي الملكات: (المعرفّية والمنطقّية والاجتماعّية والإدراكّية).

تخصّ الملكة اللغوية معرفة المستعمل للغته معجمًاوصرفًا وتركيبًا وصوتا،تُقدِره على إنتاج وفهم عدد لا متناهٍ من العبارات اللغوية في مقامات تواصل معّينة .

وتتيح الملكة الاجتماعّية للمستعمل، ضبط وضع مخاطبه الاجتماعي وما يقوم بينهما من علاقات أثناء التواصل .

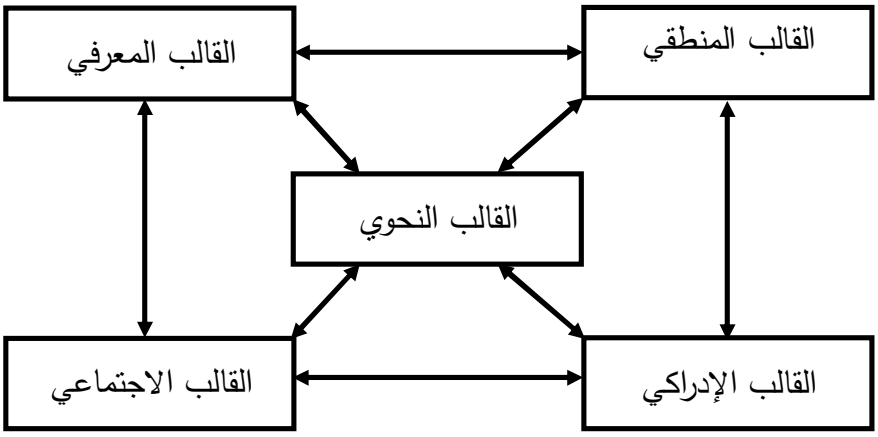
وتُمكّن الملكة المنطقّية المستعمل من اشتقاق معارف إضافية من معارف متوفرة لديه بواسطة قواعد استدلال.

وتتُيح الملكة الإدراكّية للمستعمل استخدام المعارف، التي يستقيها من موقف التواصل ذاته، في إنتاج العبارات اللّغوية وفي فهمها .

أّما الملكة المعرفّية، فإّنها تُقدِر المستعمل على تكوين مخزون منظّم من المعارف اللغوية وغير اللّغوّية واستخدامها في إنتاج وتأويل المزيد من العبارات اللغوية .

ويُصاغ نموذج مستعمل اللغة على أساس بإفراد قالب خاص لكل من الملكات الخمسة، يعالق القوالب الأخرى تعالق الدخل أو تعالق الخرج كما يتبّين من الترسيمة التالية :

(**17**) نموذج مستعمل اللغة



أما من حيث كيفية الاشتغال، فالنموذج يستركز التداول ويعتبره جزءًا أساسيا من القدرة اللغوية لا سِمةً من سمات الإنجاز. وعليه، يمثّل للخصائص التداولية (القوة الإنجازية والوظائف والوجوه)، داخل القالب النحوي ذاته. أما القالب المعرفي فيعد مصبًّا (متناميًا) تُنقل إليه – بطريقة نسقّية – المعارف المنتقاة من القوالب الأخرى. فالمدارك التي يوفّرها القالب الإدراكي تُنقل مفردةً إلى القالب المعرفي لتنتظم داخل نسق المعارف العامة مثلاً.

لا تتساوى القوالب الخمسة أو الستة من حيث اشتغالها في عمليّتي إنتاج الخطاب وفهمه من حيث الكّم ولا من حيث الكيف . لأن حضور القالب النحوي لا بد أن يكون دائما في العمليّتين معًا، فهو القالب المركزي، في حين تلعب القوالب الأخرى أدوار قوالب مساعدة، حيث يُلجَأُ إلى القوالب الأخرى عند الحاجة وحسب نمط الخطاب المروم إنتاجه أو تأويله، فالخطاب الحجاجي، مثلاً، يستدعي تشغيل القالب المنطقي تشغيلاًمكثّفًا ، في حين يقتضي تشغيل القالب الاجتماعي في خطاب المحافل الرسمية على الخصوص.

يمكن تقسيم القوالب الخمسة إلى فئتين : قالبين أداتين، هما القالب النحوي والقالب المنطقي، وقوالب مخازن، هي القالب المعرفي والقالب الاجتماعي والقالب الإدراكي.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: كيف يشتغل النموذج مع الخطاب المسرحي بناء وتأويلا؟

يمكن إرجاع الخطاب المسرحي إلى العملية نفسها التي يتم بها إنتاج أي نص أدبي آخر(شعر، قصة قصيرة، رواية، ...)، وهي عملية تعرف بالتغليب القالبي.[1] والتي سنتطرق إليها في إطار شرح وتفسير عمل المكلة الإبداعية كمكون من مكونات "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية".

2. الملكة الفنية/ التخييلية وإنتاج الخطاب المسرحي:

تتم عملية إنتاج الخطاب العادي بصفة عامة عبر أربعة مراحل:[2]

1) يقرر المتكلم القصد الذي يرومه.

2) ينتقي المحتوى الدلالي الأنسب.

3) ينتقي الصيغة الصرفية التركيبية الملائمة .

4) ينتقي قناة التبليغ (صوتا أو خطا أو إشارة).

وما يلاحظ في هذا التصور أنه ينبني على عملية انتقاء في أهم مراحله[3]. إلا أن هذا الانتقاء في إنتاج الخطاب المسرحي –كنمط فني– يحتاج إلى فضل توضيح، من خلال التطرق إلى الملكة الفنية في نموذج مستعمل اللغة الطبيعية.

فإذا كان (دِكْ) قد اقترح القوالب الخمسة السابقة على أساس أنّها تشكل قائمة مفتوحة تتيح إضافة قوالب أخرى ، فإنه في سياق هذا الانفتاح اقتُرح إضافة قالب سادس اصطُلِح على تسميته "القالب الفني/الشعري/الإبداعي" (المتوكل 1969و2003) أو القالب التخييلي (البوشيخي 1998)[4]. أُفرد هذا القالب للملكة البيانية بالمعنى الواسع(كملكة الإبداع الشعري)، على أنها من ملكات المستعمل العامة، تشكّل جزءا من قدرته اللغوية لا تخص مستعملاً دون مستعمل، بل يتم تفعيلها حسب إرادة الأفراد الذين ينزعون إلى تغليبه في ما يعرف بالخطاب الإبداعي الفني، كالشعراء والأدباء.

---

1 – الوظيفة بين الكلية و النمطية، . ص 42.

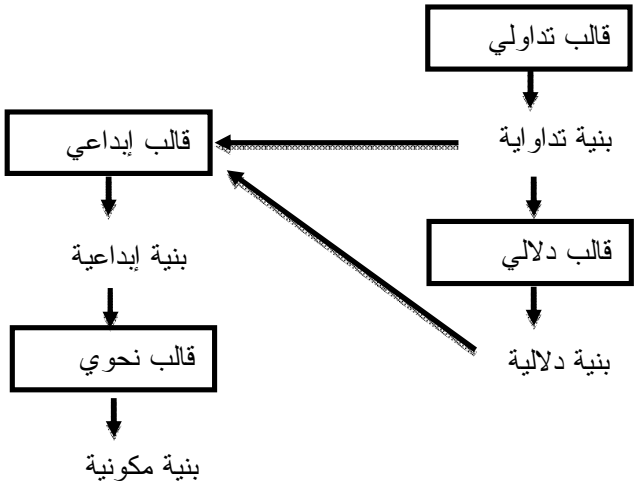
2 – أحمد المتوكل: التركيبات الوظيفية . ص135

3 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص، دار الأمان، الرباط.2001 . 279

4 – عز الدين البوشيخي: قدرة المتكلم التواصلية وإشكال بناء الأنحاء. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب. 1997. ص97–105

ومع تفعيل هذه الملكة، فإن نموذج مستعمل اللغة الطبيعية يشتغل على النحو الآتي:[1]

(18)



ويختصر المكون المضاف في مقولة عامة، قوامها منح مستعمل اللغة الطبيعية القدرة على بناء خطابات تحتوي على صور افتراضية تنتمي إلى أحد العوالم الممكنة، أو إلى أحد العوالم الخيالية، تحيل على وقائع تنتمي إلى العالم الواقعي، وتسمى خطابات تخييلية، كما تمنحه –في الوقت نفسه– القدرة على إنتاج وتأويل بنيات لغوية كالبنيات الشرطية والبنيات المجازية والبنيات الاستعارية والبنيات الكنائية والبنيات الرمزية، تقصر الطاقات الخمسة على تفسير إنتاجها وتأويلها.[2]

3. التغليب القالبي في النحو الوظيفي :

كما مر سابقا، فإن تشغيل النموذج لتوليد الخطاب يستدعي عمل مختلف القوالب حسب الحاجة، ولكن عندما يريد المستخدم إنتاج خطاب أدبي فإن هذا التشغيل يستدعي ما يسمى بالتغليب، أو ما أشير إليه بعبارة التشغيل المكثف للقالب، وهو ما تستدعيه الخاصية الخطابية للنمط من إحداث لتغيرات في البنيتين التحتية والسطحية للخطاب، وحيث يحدث التغليب في الخطاب المسرحي لقوالب إنتاجه يحدث معه.

1 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية، ص 43.

2 – عز الدين البوشيخي: قدرة المتكلم التواصلية وإشكال بناء الأنحاء. ص102.

وقد قام المتوكل بدراسة قالبية، بين فيها تنميط الخطاب السردي وفق "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية"، حيث بين الكيفية التي يتم فيها تغليب القوالب مع هذا النمط الخطابي، وتأسيا بعمله نلجأ – هنا– إلى تطبيق المعايير ذاتها على الخطاب المسرحي.

3. 1. تغليب عناصر القالب المركزي:

نشير إلى أن المقصود بالقالب المركزي هو القالب النحوي، وقد تحدث المتوكل في كتابه "**الوظيفية بين الكلية والنمطية**" عن الطبيعة القالبية لمكونات النحو الوظيفي، حيث تنفذ القالبية، كمفهوم، إلى عمق القوالب الخمسة أو الستة، لتتدرج بذلك ضمن القالب النحوي قوالبه المكونة له، وهي القالب التداولي، والقالب الدلالي، والقالب الصرفي التركيبي، والقالب الإصاتي. وقد عدل المتوكل عن السير في الفكرة القالبية لدى الحديث عن نموذج مستعمل اللغة الطبيعية مع نحو الخطاب الوظيفي، على اعتبار أنها مستويات ضمن القالب أو المكون النحوي، حيث يكون التداول ، بذلك، جزءًا من القدرة اللغوية لا سِمةً من سمات الإنجاز. على هذا الأساس، يمثّل للخصائص التداولية (القوة الإنجازية والوظائف والوجوه) داخل القالب النحوي ذاته .

فالقالب المركزي، إذن، هو القالب النحوي، والتغليب الذي يتعلق به هو تغليب مكوناته الداخلية خاصة التداول والدلالة، وفي هذا الإطار يتخذ معيار حضور المتكلم في خطابه في الكتابات الأدبية عموما، أساسا للتمييز بين نمط الخطاب الذي يتكاثف فيه حضور منشئ الخطاب (الكاتب أو الأديب)، وبين نمط الخطاب الذي يقل فيه، أو ينعدم حضوره. أي بين الخطاب الموضوعي والخطاب الذاتي، ويعني هذا –باعتبار مسطرة نموذج مستعمل اللغة الطبيعية– ما يلي[1]:

(أ) أن يكون المتكلم حاضرا في خطابه، يعني أن الخطاب يغلب التداول على الدلالة.

(ب) كما يعني انمحاء المؤلف/المتكلم من خطابه (أو شبه انمحائه) أن الخطاب يقوم بعملية تغليب عكسية، أي أنه يغلب الدلالة على التداول.

(ج) يتمثل تغليب التداول على الدلالة في تكثيف الخصائص العلاقية والإبلاغية، أو إحدى البنيات المنتمية إليهما؛ البنيات: (الاسترعائية، والإنجازية، والوجهية)، أو بتكثيفها جميعا.

1 – أحمد المتوكل: الوظيفة بين الكلية و النمطية، ص 221.

(د) في الحالات العادية يستخدم التداول والدلالة معا، ولو بدرجات متفاوتة، إلا أنه من الممكن أن نتوقع حالتين قصويين؛ إحداهما، أن يقترب استخدام الدلالة من الدرجة الصفر الموغلة في الإنشائية. وثانيهما، أن يتم العكس، حيث يبلغ تقليص استخدام التداول منتهاه، فيستحيل الخطاب بذلك إلى مجرد وصف محايد لواقعة أو سلسلة من وقائع معينة.

3. 2. تغليب القوالب المساعدة:

القوالب المساعدة[1] هي: القالب المعرفي، والقالب المنطقي، والقالب الاجتماعي، والقالب الإدراكي، و(القالب التخييلي/البياني).

ويظهر تغليب واحد أو أكثر من هذه القوالب تغييرا في نمط الخطاب، ومن الاختلافات في التعامل مع القوالب المساعدة أن بعض الخطابات تلجأ بكثرة إلى القالب الإدراكي، كالخطاب العادي الآني الذي تتم الاستعانة فيه، إنتاجا أو تأويلا، بعناصر الموقف التواصلي ذاته. ومن هذا الاختلاف كذلك، أن بعض الخطابات تكثف استخدام القالب المعرفي كالخطاب العلمي، أو القالب المنطقي كالخطاب الحجاجي. ومنه أيضا، أن فئة من الخطابات تركز على القالب الاجتماعي كالمحادثات "الصالونية" المختلفة مثلا.

ومن اللافت للانتباه، أن العلاقة تقع أيضا، بين مستويي التغليب، إن صح القول؛ أي تغليب مكونات القالب النحوي وتغليب القوالب المساعدة، ومن ذلك أن يستدعي تغليب التداول على الدلالة، أو العكس انعكاسا على الخصائص الصرفية–التركيبية–التطريزية. كما يشكل تغليب عناصر القالب المركزي، قيدا على استخدام القوالب المساعدة.

4. التنميط القالبي للخطاب المسرحي:

تبعا لما سبق، فإن الخطاب المسرحي، حسب نحو الطبقات القالبي، يسير في فلك التنميط بناء على ما يرد عليه من متغيرات سببتها القوالب المغلبة فيه، وفق المستويين العلاقي والتمثيلي في البنية التحتية وما يعكسها في البنية السطحية:

1 – المرجع السابق، ص22.

4. 1. البنية التحتية للخطاب المسرحي:

4. 1. 1. المستوى العلاقي:

من البين، أن المستوى التداولي طبقات ثلاث، استرعائية وإنجازية ووجهية، وفي الخطاب المسرحي بصفته نمطا يتكئ على مشاكلة الخطاب العادي المحكي، وينقله عبر آلية الحوار، التي تعتمد أساسا، على النقلات التي قد تكون طويلة أو قصيرة، وبما أن وظيفة المستوى العلاقي هي إقامة علاقة المتكلم بالمخاطب في الطبقتين الاسترعائية والإنجازية، وعلاقة المتكلم بفحوى خطابه في الطبقة الوجهية، فإن هذه الطبقات تأخذ الميزات الآتية:

(أ) تكون الطبقة الاسترعائية –في الغالب– كثيفة، بسبب نزوع المؤلف إلى العناصر التي يفترض فيها أن تؤدي وظيفتين في وقت واحد؛ الأولى هي لفت انتباه المتخاطبين داخل النص؛ أي الشخصيات الدرامية، والثاني لفت انتباه القارئ أو المتلقي للعرض. ومن هذا المنطلق يمكن الدفع بغنى الطبقة الاسترعائية.

(ب) تكون الطبقة الإنجازية غنية، نظرا للحضور المكثف لإواليات الاستلزام الحواري، وتعدد مظاهر الإنجاز، فبالإضافة إلى الإخبار، يرد الاستفهام، والأمر، والنهي، في مواطن الحجاج والجدل اللذين يخدمان الهدف من المسرحية، وهذا راجع إلى أن المؤلف حينما يعتمد على الاستلزام الحواري فهو لأجل الإنجاز بدرجة أولى، ثم يأتي بعد ذلك السرد أو الوصف في المرتبة الثانية.

(ج) تتبع الطبقة الوجهية الإنجاز، فتكون غنية وجهيا، حيث يحضر الانفعال النابع من الحوار المؤثر في القارئ، (كالتعجب، والندبة، ...)، كما نجد السمات المعرفية والإرادية حاضرة بقوة من خلال (الدعاء، التمني، الترجي، ...)، لأجل إغناء المستوى العلاقي الذي يفترض فيه مع نمط الخطاب المسرحي أن يؤدي دوره في صناعة الفرجة، من خلال إدخال المتلقي في فضاء الخطاب سواء أكان نصا أم عرضا.

أما فيما يخص الوظائف التداولية، يوازي التشبع العلاقي في طبقات الوجه والاسترعاء والإنجاز الحضور المكثف للوظائف التداولية، الداخلية (المحور، البؤرة) والخارجية (المحور، الذيل، المنادى).

وتتكثف الوظائف بسبب التبادل الكثيف للنقلات، التي تضطلع بدور مهم في الخطاب المسرحي، وهو تنامي الأحداث وتطورها، خاصة من خلال التبئير الذي يطال الأفعال الخطابية، وما

يتبعه من تقوية، يكون هدفها، احتواء مساحة السرد التي تكون في الخطاب الروائي مثلا وتقديمها ضمن إستراتيجية التبئير.

4. 1. 2. المستوى التمثيلي:

انطلاقا من طبيعة الخطاب المسرحي المبني، أساسا، على تبادل النقلات، يتحدد وصف الطبقات الثلاثة في المستوى التمثيلي في هذا الخطاب؛ وهي الطبقة الوصفية، والطبقة التسويرية، والطبقة التأطيرية:

(أ) في الطبقة الوصفية، تكون الأوصاف المسندة إلى المحمولات الدالة على الوقائع موضوع التبادل الحواري أوصافا ذاتية غير محايدة، تتضمن تقويما إيجابيا وسلبيا، تبعا لغنى الطبقة الوجهية في المستوى العلاقي.

(ب) تأخذ السمات الجهية، في الطبقة التسويرية، عدة أوضاع؛ فتكون في وضع "غير تام" تبعا لمبدأ المواجهة الذي يطبع أسلوب التبادل الكلامي، (تفتح حانوتك، نشتري السلطان، ...) وفي وضع "تام"، (صاحبك صدر العفو عنه، ...).

(ج) في الطبقة التأطيرية، يكون المركز الإشاري المتحكم في الخطاب المسرحي متعددا من حيث وروده في البنية المركزية للخطاب، التي قوامها ذات المؤلف وذات القارئ المتلقي، وانعكاسه على البنيات الجزئية داخل الخطاب، التي يبنيها المؤلف في شكل حوار قوامه التبادل والتعدد بحسب عدد الذوات أو الشخصيات، وعدد الوضعيات التخاطبية الواردة فيه. ومن هذا المنطلق، تأتي الطبقة التأطيرية، متسايرة مع المركز الإشاري، وعلى أساسه تتحدد دلالات اللواحق المكانية والزمانية، ومخصصات المركبات الاسمية(التعريف /التنكير)، وكذلك تستمد المحمولات الفعلية الدالة على الوقائع المسرودة قيمها الزمنية، التي تتنوع بين المضي والحضور والمستقبل.

4. 2. البنية المكونية (السطحية):

تقتضي القاعدة العامة لكيفية اشتغال النموذج، أن تعد بنية الخطاب المسرحي السطحية (الصرفية–التركيبية التطريزية)، عاكسة للبنيتين التداولية والدلالية في البنية التحتية،[1] مما تفترض أن

1 – المرجع السابق، ص233.

البنية الصرفية تكون مشبعة من أجل تحقيق قيم الطبقات المختلفة في البنية التحتية، باستثناء ما يمكن أن يكون مساعدا على التحقق الفونولوجي في وضعية العرض، حيث تدخل عناصر أخرى مرافقة[1] تمكن من المطابقة، وربما تساعد على تعويض التقليص السطحي عن طريق التنغيم، كما تتوافر –إلى جانب ذلك– مختلف الصرفات التي تحقق قيم طبقات المستوى الدلالي، الوصفية والتسويرية والتأطيرية.

أما فيما يخص رتبة المكونات داخل الخطاب المسرحي في تتبع خاصية الانعكاس، فقد يتحقق في النمط الجملي الترتيب الطبيعي للعناصر، وقد يكون الترتيب موسوما تبعا لمبدإ الإبراز التداولي، وهو ما يفترض فيه الورود في الخطاب المسرحي، كونه يعتمد على الحوار المحقق لمبدإ الصراع كإستراتيجية لتحقيق الفرجة.

ثالثا: الحوار المسرحي في نحو الخطاب الوظيفي:

اختيار نحو الخطاب الوظيفي لمقاربة الحوار المسرحي، يبرره ذلك التدقيق المشار إليه في مقدمة البحث، المتعلق بالمفاهيم الجديدة التي أتى بها نحو الخطاب الوظيفي في السنوات الأخيرة، ابتداء من سنة 1997[2] إلى يومنا هذا، سواء ما تعلق بالوحدة الدنيا للخطاب موضوع الدرس والتحليل، أو ما تم تسطيره في السنوات القليلة الماضية من مفاهيم تخص النموذج الحواري للنحو الوظيفي،[3] الذي زود بمقلوبه، ليغطي دورة التخاطب، أي؛ عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله، بالإضافة إلى موقعة السياق كمكون داخل النموذج.

1. وحدات التحليل في نحو الخطاب الوظيفي:

أما فيما يخص وحدات التحليل في نحو الخطاب الوظيفي، فيشار إلى التعديل الذي مس موضوع الدرس والوحدة الدنيا للخطاب، حيث تم الانتقال من الجملة إلى الفعل الخطابي، سواء أكان

---

1 – تنتمي هذه العناصر إلى الطبقة الإشارية التي يتم رصدها في المكون السياقي وسيأتي الحديث عنها في المبحث الموالي.

2 - Dik, Simon C. The theory of Functional Grammar; P
[TFG2]. Mouton de Gruyter. 1997.

3 – J. Lachlan Mackenzie: Cognitive adequacy in a dia
Sciences 3-4 (2012) 421

الفعل الخطابي جملة، أم نصا كاملا، أم مركبا اسميا، أم مفردة، شريطة أن تشكل هذه المقولات وحدات تواصلية قائمة الذات. بهذا الانتقال على مستوى الوحدة الخطابية الدنيا، تصبح الترسيمة الخاصة بالوحدة الدنيا القابلة للتحليل في نظرية النحو الوظيفي كما يلي[1]:

حيث ∞ = /نص/جملة/مركب اسمي/مفردة

استدعى هذا التعديل الذي حصل في موضوع الدرس، إعادة النظر في طبيعة ومقومات البنية التداولية، حيث أصبح يمثل لها على أساس أنه فعل خطابي("فعل لغوي" في مصطلح سورل (سورل (1969)) "باعتباره الوحدة الدّنيا للخطاب، وأنه يتكون من قوة إنجازيّة (خبر، استفهام ، أمر،...) ومؤشّري المتكلّم والمخاطب وفحوى خطابي. ويتضمّن الفحوى الخطابي فعلاً إحاليًّا وفعلاً حمليًّا (أو أفعالاً إحالية وأفعالاً حملّية)، كما يتبين من الترسيمة الآتية:

(فعل خطابي 1: [

(قوة انجازية)

(ك) (ط)

(فحوى خطابي1:

[فعل احالي1)

(فعل حملي1)

] (فحوى خطابي1))

] (فعل خطاب1))

والمستوى التداولي تبعا لهذا التعديل –والذي أصبح يسمى "المستوى العلاقي"– أصبح متضمنا لطبقتين كبريين : "نقلة" و "فعل خطابي"، باعتبار الفعل الخطابي الوحدة الدّنيا للخطاب. ويتصدّر كلًّا من طبقة النّقلة والفعل الخطابي والفحوى الخطابي مخصّصٌ، في حين تُسند إلى الأفعال الإحالّية والأفعال الحملّية وظائف تداولّية (محور، بؤرة). توضيح البنية العلاقية في الترسيمة التالية:

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص32.

(∏ نقلة 1 :

[(∏ فعل خطابي 1 :

[قوة إنجازّية

[(ك) (ط)

(∏ فحوى 1 :[

(حمل 1) Ω

(إحالة1) Ω

] (فحوى خطابي))

] (فعل خطابي 1))] (نقلة 1))

حيث ∏ = مخصّص ، و Ω = وظيفة تداولّية ، و ك=متكلم، و ط= مخاطب.

أما النقلة فيعرّفها هنخفلد وماكنزي بأنها " الفعل الخطابي أو الأفعال الخطابية التي تشكّل مداخلة أحد المشاركين في الحوار"[1] . والمثال الآتي يوضح إمكان اشتمال النقلة على فعل خطابي أو أكثر:

محاورة	نقلة1	فعل خطابي1	أ- رأيت عليا مهموما اليوم.
		فعل خطابي2	ب- أتدري ما سبب اغتمامه؟
	نقلة2	فعل خطابي	ج- مع الأسف لم ينجح في امتحان البكالوريا هذا العام.

حيث تضمنت النقلة الحوارية الأولى، أو مداخلة المتكلم الأول فعلين خطابيين، وهي نقلة حوارية واحدة، في مقابل النقلة الحوارية الثانية أو مداخلة المتكلم الثاني.

1 - Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press(August, 2008) p: 50.

والملاحظ، أنه في حالة النقلة التي تتضمّن أكثر من فعل خطابي واحد، فإنّ التساؤل ينصب على العلاقة التي يمكن أن تجمع الأفعال الخطابية في هذه النقلة، حيث يشار إلى أن العلاقة التي تقوم بين الأفعا ل الخطابية التي تكّونها تكون إمّا علاقة " تكافؤ " أو علاقة " تبعّية". ففي حالة التكافؤ، تكون كلّ الأفعال الخطابّية أفعالاً "نووّية". أّما في الحالة الأخرى،فيُميّز بين الفعل الخطابي الّنووي والأفعال التّابعة.[1]

أما هنخفلد وماكنزي، فيشيران في معرض الحديث عن الّنقلة بأّنها الطّبقة العليا في المستوى العلاقي، لكن هذا لا يعني عدم ورود طبقة تعلوها كطبقة "المحاورة " .

في هذا الاتّجاه، يقترح المتوكل[2] أن تكون هذه الطّبقة " الحديث " في حالة الخطاب الذي لا حوار فعليا فيه، و"المحادثة" أو "المحاورة" حين يتقاسم المشاركان في الخطاب دوْرَيْ المتكلّم والمخاطب بالتّناوب.

بهذه الإضافة تصبح بنية المستوى العلاقي البنية الموالية: :

(∏ حديث / محادثة 1 : [نقلة 1 [....] (نقلة 1))] (حديث / محادثة 1))

في هذا المنظور، تُفهم "النقلة" على أّنها مداخلة أحد المشاركين، وعلى أّنها مجموعة أفعال خطابّية، كالفقرة مثلاً ، حين يتعلّق الأمر بالخطاب الوارد حديثًا لا محادثةً .

2. تعريف الحوار المسرحي:

على ضوء ما سبق، ندفع بالقول بأن الحوار المسرحي هو أهم ما في الخطاب المسرحي، الذي هو خطاب أدبي تخييلي فني، المتكلم فيه هو الأديب أو المؤلف، ينتجه –في الغالب– في شكل نص مكتوب يخضع لبنية تداولية أساسها المركز والربض، يوجهه إلى مخاطبين:

(أ) مخاطب ضمني أول، هو المتلقي القارئ، فتكون بنيته التحتية التي هي درامية تخييلية محكومة بفضاء النص المكتوب. أساسها ما يحققه النص من أثر قرائي على المتلقي الفرد.

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص34.

2 – المرجع نفسه، ص32.

(ب) مخاطب ضمني ثان، هو الجمهور المشاهد للعرض المسرحي، الذي أقيم على فضاء النص، فتتحول بنيته النصية إلى بنية تجسيدية إشارية، يدركها جمهور المتلقين عبر ساحة الركح، حيث يتفاعل فيه "نص الحوار المسرحي – كنص ناطق– داخل العرض مع الجمهور، تفاعلا مباشرا.

أما بنية الحوار المسرحي، فتقوم على أفعال خطابية، يتم تبادلها داخل النقلات بين شخصيات، وهذه النقلات قد تضم أنماط خطاب، كما يمكن للنقلة الواحدة أن تحتوي على نمط خطابي تام، أساس تحديده –ابتداء وانتهاء– وضعيات تخاطبية تحكمها قاعدة الاتصال والانفصال، حيث تنطبق هذه القاعدة على الخطاب المسرحي ككل بصفته فعلا خطابيا تاما يتم بين مؤلف ومتلق، كما تنطبق على الخطابات التي تكون داخل النقلات، كما تنطبق أيضا، على مجموعة النقلات داخل مشاهد المسرحية وفصولها.

علما أن النمط الخطابي قد يرد على فعل الخطاب، أو على النقلة أو المحاورة /المحادثة[1] أو النص، وأن النمط الخطابي قد يتم احتواؤه في مداخلة أحد المتكلمين، كما يمكنه أن يغطي أكثر من نقلة. باعتباره يشكل وحدة تامة قد تشتمل في الغالب على أكثر من واحد من القطع الخطابية السابقة. وأن التأطير الحيزي مرتبط بقاعدة الاتصال والانفصال التي تحدد ابتداء الوضعيات التخاطبية وانتهائها.

[النقلة :(فحعل خطابي^{1} + فعل خطابي^{ن}) نقلة] (حيث ن≦ 0)

والعرض المسرحي، هو تجسيد للنص على الركح، عن طريق جلب طرف ثالث هو المشاهد أو المتفرج، ليشهد الحوار الذي يدور بين الممثلين المجسدين لشخصيات النص، وفي هذا التجسيد يحقق هدفين:

(أ) الفرجة، وهي ما يتحقق لدى الجمهور من متعة المشاهدة[2].

(ب) الانعكاس، حيث يمكن تقسيمه إلى أقسام هي:

---

1 – يستخدم المتوكل مطلح "المحاورة"، ومصطلح "المحادثة". أنظر مثلا:

أ– مصطلح "المحاورة" في : المتوكل : 2005 ص 109.

ب – مصطلح "المحادثة" في: المتوكل: 2010 ص 34.

2 – تجدر الإشارة هنا، إلى ضرورة ربط فعل الخطاب في الحوار المسرحي مع الفعل الفرجوي، حيث تتعدد إنجازية الفعل.

– الانعكاس التمثيلي التداولي، الثاوي في حوار "نص العرض"

– والانعكاس الركحي، الإشاري انطلاقا مما يوفره الركح من مراكز إشارية يظهرها الديكور، الممثلون ومهاراتهم الأدائية الصوتية، العناصر المرافقة للتمثيل، موسيقى، جداريات، ....إلخ.

– والانعكاس الثقافي، كون الخطاب المسرحي في هذه الحالة فعلا خطابيا، وإنجازيته الكلية تتحدد وفق هذا السياق، أي السياق العام الثقافي الفني، كونه يشكل أحد أنماط التواصل الفني الثقافي، وأن المتلقين هنا، هم من الطبقة التي تهتم بالمسرح في الغالب، وهم في العادة من طبقة النخبة.

كما أن الخطاب المسرحي يشاكل نمط الخطاب المتعرج المشار إليه في مبحث أنماط الخطاب. حيث أن الخطاب يلقى إلى مخاطبين اثنين، مخاطب صريح ومخاطب ضمني. فالمخاطب الصريح في حالة الخطاب المسرحي هو متلق الخطاب على الركح، فمن بين الشخصيات المتحاورة مثلا من يتلقى خطابا مبأرا حول محور من المحاور، لكن هذا التبئير موجه في الوقت نفسه إلى المشاهد للعرض أو المتلقي للخطاب المسرحي. فهو أيضا يطاله التعديل في معلوماته حول ما يدور أمامه من أحداث وما يجري تبادله من خطاب ولو بشكل غير مباشر.

3. المكون السياقي في (نخو) وتأويل الحوار المسرحي:

إذا كان قد أعلن عن المكونات الثلاثة: (المكون السياقي) و(المكون المفهومي) و(المكون الخرج/الإصاتي) على أنها من مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، وأنها مكونات غير نحوية،[1] فإن هذا لا يعني أنها لا تتفاعل فيما بينها وبين المكون النحوي لتحقيق عملية التواصل، وإن كان هذا التفاعل يأخذ أشكالا مختلفة، بحسب نوع التواصل ونمط الخطاب وحجمه.

من هذه الزاوية، يأتي الحديث عن دور السياق داخل النحو الوظيفي انطلاقا من موقعه كمكون داخل النموذج.

1- Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press(August, 2008) p11.

فالمكون السياقي في التصور الأول لنموذج(نحو الخطاب الوظيفي)[1]، يضطلع بمهمة رصد وتخزين المعلومات المستقاة من السياق بشقّيه المقالي والمقامي، وإمداد المكونات الأخرى بها عند الحاجة. وهذه المعلومات، كما هو معلوم، فئتان: معلومة تُؤخذ من الموقف التواصلي نفسه مباشرة عن طريق الإدراك الحسّي، ومعلومات تُفاد من خطاب سابق يُشار إليها عادة بالعود الإحالي، كما يقوم هذا المكون بدور الربط بين المكونات الثلاثة الأخرى.

أما الموقف التواصلي الذي يمكن أن يشكل مصدرا لمعلومات الفئة الأولى، فيتعلق بما يمكن إدراكه مباشرة بالحواس مما هو موجود من عناصر مغذية للخطاب لحظة التخاطب، كما في المثال الآتي:

– هل يمكن أن تعيرني **هذا الكتاب الذي تقرأه.**

وأما معلومات الفئة الثانية، فهي متوفرة لا في ما يمكن رصده عن طريق الإدراك، وإنما يقع في خطاب لغوي سابق، نحو العبارة الآتية:

أ– انتهيت من قراءة **الرواية التي اشتريتها قبل أمس من مكتبة المعرفة.**

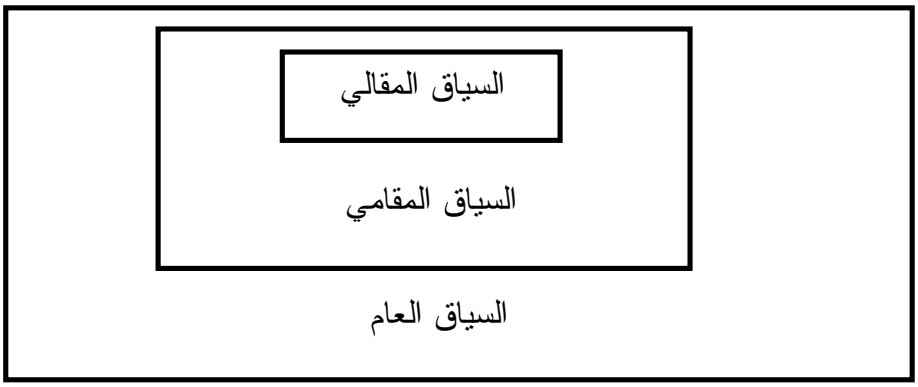
ب– هل يمكنكَ أن تُعيرَنيها؟

وفي مجال الحديث عن دور المكون السياقي في إنتاج وتأويل العبارات اللغوية والخطاب والأدبي، فإن الأبحاث–التي تنامت في الفترة الأخيرة– مست جانبين مهمين: الجانب الأول، يتعلق بالمكونات، والجانب الثاني، يتعلق بدور السياق في عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله.

(أ) – **فأما المكونات**، فيرى المتوكل أنه إلى جانب المكونين السابقين، يمكن إضافة مكون ثالث هو (السياق العام)، فتصبح المكونات مجتمعة أشبه ما تكون بتلك الأطر ذات العلاقة الاحتوائية السلمية، التي تضيق كلما اقتربنا من العبارة اللغوية، مثلما توضحه الترسيمة الآتية:

[1] – Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar. Pp11–14

(19)



والمقصود بالسياق العام، الخلفية الاجتماعية الثقافية للمتخاطبين: (جغرافيا، وطبقيا، وسنا، وغير ذلك من المحددات ذات الصلة).

أما السياق المقامي، فهو مجموعة العناصر المتواجدة في الموقف التواصلي أثناء عملية التخاطب، شريطة أن تكون ذات تأثير في هذه العملية إنتاجا وفهما.

وهذه العناصر المتوفرة في السياقين السابق ذكرهما، تندرج فيما يسمى بالمركز الإشاري، الذي يتضمن المتكلم والمخاطب والزمان والمكان، كما في الترسيمة التالية:

المركز الإشاري:

{(ك)،(ط)،(زم)،(مك)}

أما السياق المقالي، فهو محط رصد وتخزين ما سبق العملية التواصلية من خطاب ملفوظ/مكتوب، (وما تلاها كذلك حين الحاجة إليه).

(ب)- وأما فيما يتعلق بدور السياق في عمليتي الإنتاج والتأويل، فإن السياق وحسب اقتراح المتوكل لا يكتفي بتغذية المكون المفهومي لمستعمل اللغة الطبيعية بالمعلومات الضرورية لعملية التخاطب، بل يشكل زيادة على ذلك محط انعكاس لها. مع مراعاة مبدإ خضوع الخطاب لشرط الاندراج ضمن الوحدات الخطابية القابلة للتسطيح الصرفي التركيبي والصوتي.

والمكون السياقي في (ن خ و)، بمكوناته الفرعية الثلاثة، يقوم أثناء اشتغاله داخل نموذج نحو الخطاب الوظيفي بدورين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر أو موسط:

– **فأما الدور المباشر**، فيكون حينما يتعالق بدون واسط مع أحد مستويات المكون النحوي الأربعة، ومن أمثلته، تدخل السياقين المقامي والمقالي في انتقاء القوة الإنجازية أوالوظائف التداولية (محور ، بؤرة، ...) وتدخل السياق العام في انتقاء الوحدات المعجمية والمكونات الصرفية التركيبية وفقا للخلفية الاجتماعية الثقافية لمنتج الخطاب.

– **وأما الدور غير المباشر**، فيتجلى حين يكون تدخله في مستوى من المستويات الأربعة، مؤثرا بكيفية من الكيفيات في مستوى آخر، مثال هذا ما يحصل حين تنتقى إحدى الوظائف التداولية، كالبؤرة مثلا، بالنظر إلى المحددات السياقية المقامية أو المقالية، ثم تنتقى البنية الصرفية التركيبية والبنية النبرية التطريزية وفقا للوظائف التداولية الواردة في المستوى العلاقي.

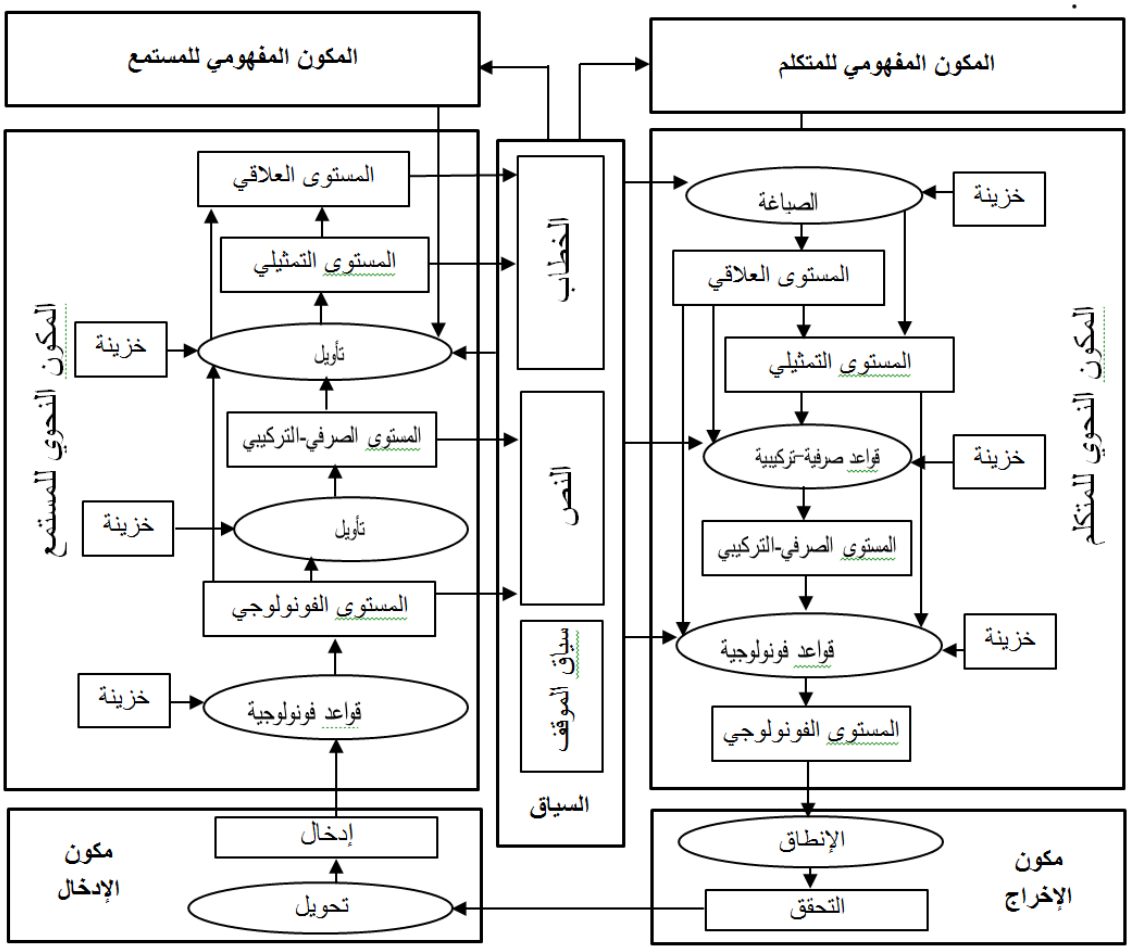
إن العلاقة التي يمكن أن تجمع متكلما بمخاطب، لا بد أن تستحضر السياق وفق ما تقتضيه عملية التواصل. وأن حضوره يأخذ وضع التشارك الضروري لمختلف المعلومات التي يوفرها بمختلف مكوناته.

فالسياق كمكون من مكونات "نموذج مستعمل اللغة الطبيعية".[1] يشكل حلقة وصل مهمة، في عملية التواصل، فهو يغذي عملية التأويل لدى أطراف التخاطب على حد سواء. [2]

1 – أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، دراسة في التنميط والتطور. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2012. ص 37.

2 – F. Cornicish . language Science 38 (2013) pp83-98.

(20)



فمن خلال نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسع المعروض له في هذه الترسيمة، يحظى المستمع المتلقي بمكانة مهمة في تأويل الخطاب، ويساعده في ذلك بشكل مباشر السياق الذي يغذي آلية التأويل لديه، لإعادة بناء الخطاب، وما يرافقه من عمليات تمس المعارف الخاصة في المكون المفهومي لديه.

قد يبدو هذا التصور قادحا بشكل ما، في النموذج المعيار للنحو الوظيفي، إلا أنه يمكن الاحتفاظ به ظرفيا في هذا السياق، لأجل توسيع التصور حول دور السياق لدى متلقي العرض المسرحي، الذي هو جمهور المتفرجين، والتعمق في فهم الأداء الحواري للممثلين على خشبة المسرح، مما يقدم فرصة لتنميط هذه العناصر الإشارية سياقيا، وهو ما يدفع بالبحث إلى التفصيل في موقع المتلقي أثناء التخاطب.

4. البنية التداولية للحوار المسرحي:

لتحديد البنية التداولية، التواصلية، للعرض المسرحي، يطرح سؤال: كم باثا في الخطاب المسرحي؟ وكم متلقيا؟ حيث يلاحظ أن العرض المسرحي يتحقق على مستويين من التواصل، مستوى المؤلف حينما يخاطب المتلقي عبر الشخصيات، ومستوى الشخصيات التي ترسل حوارا يتم فيما بينها، أو الشخصيات عندما تتراسل فيما بينها، وأن على الممثلين ترجمة العبارات التوجيهية للمؤلف، فهم "الدمى" التي يحركها النص أمام المشاهدين.

فالحوار المسرحي يحتفي ببنية تواصلية تداولية عامة، يكون فيها، في شكل خطاب/ملفوظ، يفترض وجود مرسل ورسالة ومرسل إليه، على اعتبار أن المرسل إليه إما أن يكون قارئا للنص أو مشاهدا لعرضه.

فالمستوى التداولي للخطاب المسرحي، ينبغي أن ينظر إليه من مستويين اثنين:

الأول: المستوى الذي يربط الكاتب/المؤلف بالجمهور عن طريق نصه.

الثاني: المستوى الذي تتوجه فيه الشخصيات إلى بعضها البعض بالتراسل والتخاطب داخل النص الذي هو رسالة الأديب إلى القارئ.

إذا كانت البنية التداولية للخطاب تضع قصدية المتكلم في قمة المستوى العلاقي من المكون النحوي وفي قاعدة المكون المفهومي، باعتبار القصد هو الرائز المهم في تحريك الصياغة العلاقية للخطاب، الذي قاعدته الفعل الخطابي، فإنها في حالة النص الأدبي تكون لصيقة بمتكلم خاص، وهو المؤلف الذي يحل محل المتكلم العادي في السياق التداولي.

والبحث في (مقصدية المؤلف) –كأحد أهم منطلقات التحليل التداولي– يحيل إلى (الوعي) عند الكاتب كفرد عاقل يقوم بإنجاز "فعل خطابي" –وهو إنتاج النص الأدبي– على نحو ما أشير إليه في المقاربة القالبية.

الثاني: المستوى الذي تتوجه فيه الشخصيات إلى بعضها البعض داخل النص الذي هو رسالة الأديب إلى القارئ.

وهي رسالة تضم شبكة علاقات داخلية، بين عناصر النص، الذي يعادل الرسالة أو(فحوى الكلام) (locution)، غير أن هذه الرسالة لا تحمل أي (معنى) محددا بذاتها إلا بعد موضعتها في سياق تداولي يتضمن المتكلم (المؤلف)، أو المستمع (المتلقي)، وبذلك يتوافر عنصران آخران هما:

- مقصد الكلام أو ما يسمى بالإنجاز. (Illocution).

- وأثر الكلام .(Per locution).

ولكن هذا محل مراجعة مع العرض، إذ تتحقق لدى الملاحظ للعرض المسرحي القناعة الراسخة بأنه مهما بلغ الممثلون من قدرة على تقمص الأدوار، فإن الممثلين ما هم إلا حافظين لما يتكلمون به، وأن "الإنجازايات" أو "الأفعال الإنجازية" ليست حقيقة. فكيف ينمط الحوار العرض المسرحي، من حيث بنيته التحتية بما فيها الإنجاز؟

هنا يأتي دور السياق بكل أبعاده؛ سياق الحوار بين الشخصيات/الممثلين وما توفره العناصر الركحية من حيث هي رموز لاستحضار صورة مشابهة في الواقع، فالمسجد مثلا، الذي هو جدار ورقي، والأحذية المرسومة على جدار الجلاد، والنافذة المرسومة، والسيف الخشبي، والشجرة الورقية،...، كلها عناصر أيقونية استدعائية لأشياء حقيقية.

وهذا السياق، ينفرد باستقلاله النسبي عن السياق الذي يضم الجمهور المستمع السلبي، إلى الصورة المتحركة المسموعة الحية، أي صورة ما يعرض على الركح، ويضاف إليه سياق المؤلف مع كل ما سبق. مما يدفع بالحديث عن الإنجاز.

-الإنجاز والعرض المسرحي:

أما الإنجازية الداخلية (التي تتحقق في حوار الشخصيات)، فهي تخدم البناء الدرامي للنص كبنية فنية تعمل على توفير عناصر إشارية إحالية على الواقع التخاطبي، الذي تتم محاكاته، سواء أكان قد تحقق بالفعل أم هو من خيال الأديب. كأن يكون السلطان إحالة على الحاكم بصفة عامة، حيث يوجه الإدراك القدرات المفهومية نحو ربط السلطان بصورة الحاكم مطلقا، حتى وإن كان السلطان موجودا تاريخيا أو في الواقع المعيش. وهذا الإجراء لا يتم إلا من خلال التركيز على استحضار السياق إيقونيا، كالشجرة المرسومة، النوافذ، جدران الورق، سيف الخشب...وغير ذلك من عناصر الركح الإشارية.

ومن أهم ما يمكن التطرق إليه هنا، هو البحث في القوة الإنجازية التي يتم تعديلها في العرض لتتماشى مع المشهدية. فتنحرف تداوليا لتصب في السياق (سياق العرض)، الذي يحولها إلى مستوى الأفعال الخطابية ذات الإنجاز الحواري الركحي.

فهي ليست حقيقية، بل منقولة من بنية تحتية نصية إلى مستوى التحقق الركحي. وحتى وإن كانت تحاكي بنية أخرى واقعية، أو كانت تشبهها إلى حد ما، إلا أنها لا تطابقها. لأنها ليست متحققة بالفعل.

ومن هنا، فإنه يتأكد لنا أن الخطاب المسرحي يتميز بسمة الانتقال، ويضبط هذا الانتقال والوضعيات التخاطبية التي يتحدد فيها المركز الإشاري من خلال التغير الذي يشمل الزمان المكان والشخصيات.

فالخطاب المسرحي إذن، يتميز بصفة تعدد المتلقين، وتعدد الوضعيات التخاطبية نتيجة انفتاح العلاقة بين المتكلم/ الكاتب ونصه المكتوب، وبين النص في حد ذاته والمتلقين/القراء، وبين النص والعرض المسرحي، خاصة إذا تأمل الباحث في هذه العلاقة الأخيرة، التي تعبر عن عملية انتقاء لمجموعة من الأدوات والعناصر التي تساعد على بناء علامات استدعائية أو إحالية، تصنع من الركح مؤشرات رمزية تمهيدا لتلقي عملية التحويل الخطابية المتجسدة في (الحوار المسرحي) المنطوق، الذي

حول عن الخطاب/الحوار المسرحي المكتوب. وهذا ما سنوضحه في الوضعيات التخاطبية، فيما سيأتي.

5. الوضعيات التخاطبية للخطاب المسرحي:

5. 1. الوضع التخاطبي في النحو الوظيفي:

إن الكفاية الإجرائية الوظيفية لهي كفاية تخاطبية في الدرجة الأولى؛ أي أنها ترصد الخطاب في سياقه، ولا تحتفي ببنيته إلا ضمن وضعية تخاطبية معينة ومحددة، وأي منهج يقارب الخطاب المسرحي ويخرج عن هذا التصور سيجابه لا محالة، بجملة من الإشكالات المعقدة.[1]

---

1 إن الإشكال المنهجي الذي واجه مقاربات أُقيمت على خطابات مسرحية، سواء أكانت لسانية نحو (لسانيات النص، السيميائية، اللسانيات التداولية) أم غير لسانية نحو(تحليل الخطاب من منظور مناهج النقد الأدبي، نظرية التلقي...) يتعلق أساسا، بامتلاك الحوار المسرحي لما يُعرَف بالازدواجية المتمظهرة في العلاقات القائمة والمرصودة بين مكونات الخطاب المسرحي في ثنا ئيات تقابلّية، هي :

1. مؤلّف النص المسرحي في مقابل المتلقي القارئ.
2. مؤلّف النص المسرحي في مقابل النص (الحوار المسرحي، الشخصيات،...).
3. مؤلف النص المسرحي في مقابل مخرج العرض (الرّكح).
4. مؤلف النص المسرحي في مقابل الممثّلين .
5. مؤلف النص المسرحي في مقابل الجمهور .
6. العرض المسرحي في مقابل الجمهور .
7. حوار النص المكتوب في مقابل حوار نص العرض .
8. الفضاء الدرامي للنص المكتوب في مقابل التجسيد على مستوى العرض (ساحة/منصة العرض).
9. زمن النص المكتوب في مقابل زمن العرض .
10. الفرجة (بين النص المكتوب والعرض).
11. نص العرض المسرحي في مقابل النص المكتوب.
12. الاستلزام الحواري في الحوار المسرحي في مقابل الاستلزام الحواري في الحوار الفعلي

ليست هذ ه الثنائيات بمعزل عن التداخل والتشابك؛ فقد يُجابَه بها المقارب للخطاب المسرحي جميعها، وفي وقت واحد. وحسبنا أن نشير إلى هذه الصّعوبة في ثنائيّة الحوار المسرحي في مقابل الحوار الفعلي، "وثنائيّة" العرض المسرحي في مقابل "النص" وما أثارته من إشكالات ونقاش.

ولتجاوز كل ذلك، فإن النحو الوظيفي –بصفته نحوا مؤسسا تداوليا– ينظر إلى الخطاب المسرحي لا من حيث الثنائيات التي نجدها في أغلب الدراسات التي أقيمت عليه (كثنائية النص مقابل العرض)، بل من حيث هو رسالة نصّية تتعدّد جهات إرسالها وجهات تلقّيها ضمن أوضاع تخاطبية معينة، وتفارق في الوقت نفسه مختلف النصوص الأدبّية، وإن اشتركت معها في بعض الخصائص كالقصّة مثلاً. وتتقاطع حسب الظاهر مع الحوار الفعلي أو المحكي الذي نمارسه غالبا في حياتنا اليومية.

وليس معنى هذا أنه يلغي الثنائيات، بل على العكس من ذلك، فهو يدرجها في التحليل الخطابي للنصوص، ويحتويها ضمن ما يمثلها في التحليل من مخصصات تجعل منها عنصرا من عناصر الخطاب باعتباره رسالة لغوية بين متخاطبين محكومة بظروف إنتاجها المقامية والمقالية، ضمن السياق العام الثقافي الفني، بمختلف عناصره المؤطرة لعملية التواصل والمساعدة على نجاحها أو المسهمة في فشلها.

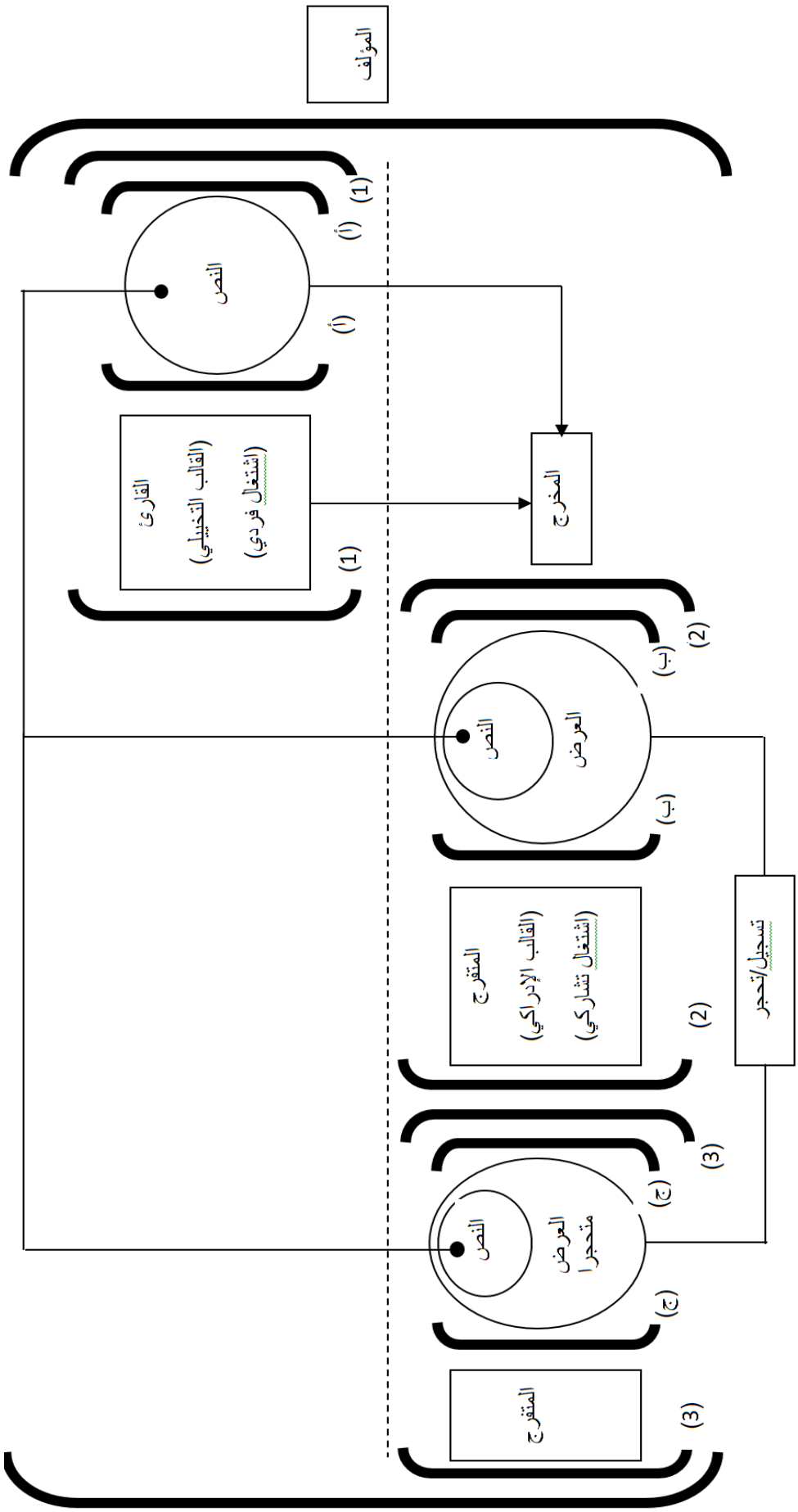
5. 2. معايير تحديد الأوضاع التخاطبية في الخطاب المسرحي:

من هذا المنطلق، يمكن اشتقاق مبادئ وظيفية لغوية عامة لتحليل الخطاب المسرحي، من خلال فهم الخطاب من جهة (الاتصال والانتقال)[1] السياقيين، ومن وجهة حضور كل من المتكلم والمخاطب في متن الخطاب، أو في موقع خارج متن الخطاب الذي ينتجه مستعمل اللغة الطبيعية، على اعتبار أن الخطاب يضطلع بمهمة الإفصاح عن قائله ومتلقيه، وعلى اعتبار أن القائل في الخطاب المسرحي يطرح عدة أسئلة حول بقاء النص متصلا به أو أنه ينتقل إلى وضع آخر كلحظة تقديمة على الركح مثلا.

حيث يأتي معيار الاتصال والانتقال داخل الخطاب المسرحي، إلى جانب حضور طرفي الخطاب داخل المتن أو خارجه، مسهما في تحديد طبيعة الخطاب المسرحي. والخطاطة الآتية سنتخذها جسرا للمرور إلى تحديد الأوضاع الموجودة في الخطاب المسرحي:

(21)

1 – ندفع مؤقتا بورود هذين المصطلحين لمناسبتهما ومطابقتهما للعلاقة الموجودة بالفعل داخل الخطاب المسرحي والمتسببة في تعدد أوضاعه الخطابية.


المؤلف
(1)
(أ)
النص
(أ)
القارئ
(القالب التخييلي)
(اشتغال فردي)
(1)
المخرج
(2)
(ب)
النص
العرض
(ب)
المتفرج
(القالب الإدراكي)
(اشتغال تشاركي)
(2)
تسجيل/تحجر
(3)
(ج)
النص
العرض
متحجرا
(ج)
المتفرج
(3)

5. 3. تحديد الأوضاع التخاطبية في الخطاب المسرحي:

يميز في الخطاب المسرحي –استنادا للمعيار السابق ذكره وبعد تأمل في الخطاطة– بين عدة وضعيات؛

1. الوضعية التخاطبية الكلية، التي تربط بين المؤلف والنص في جميع الأحوال، حيث يبقى النص محافظا على علاقته بمؤلفه وذلك من خلال المؤشرات الحاضرة في متن النص الورقي، (اسم المؤلف، توقيعه في آخر المقدمة، ... (النصوص التوجيهية))[1]، أو بوسيلة الإعلان المعتادة السابقة للعرض المسرحي على الركح والتي يؤشر فيها لمؤلف المسرحية المزمع عرضها[2]، أو بالإشارة إليه في (جينيريك التسجيل في حالة التحجر)[3].

2. الوضعيات التخاطبية التي تؤطرها علاقات خاصة داخل الوضعية التخاطبية الكلية؛ حيث يتوفر لدينا في المحصلة، ثلاث (3) وضعيات تخاطبية جزئية أو مشتقة.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه الوضعيات التخاطبية، جميعا.

5. 3. 1. الوضعية التخاطبية الكلية:

إذا كانت هذه الوضعية – والتي اخترنا لها مصطلح الوضعية التخاطبية الكلية[4]– تربط المؤلف بالنص، إلا أنها تقطع صلته المباشرة به وترصدها ضمن الخطابات التي تمتاز بالحضور غير المباشر للمتكلم، وذلك تبعا لطبيعة الخطاب المسرحي المتمثلة في كونه نصا يحتوى على نصوص متقاطعة في جميع نقلاته؛ أي أنه يبنى على المحاكاة الموقفية من خلال استحضار الموقف التواصلي، واقتراح ما يمكن أن يؤدي الغرض التواصلي من أفعال خطابية لا بين المؤلف

---

1 – في الوضعية الأولى: خطاب: [(1)(أ)خطاب(ا)(1)]

2 – في الوضعية الثانية: خطاب: [(2)(ب)خطاب(ب)(2)]

3 – في الوضعية الثالثة: خطاب: [(3)(ج)خطاب(ج)(3)]. انظر على سبيل المثال: العرض المسرحي لمسرحية السلطان الحائر في القرص المدمج المرفق بالبحث.

4 – فان دايك: النص والسياق. تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000. ص ص 282–228—225

والقارئ/المتلقي، بل بين شخصيات يقترحها أو يرشحها المؤلف حتى تبدو بذلك مقنعة وجديرة بأن تقرأ.[1]

ويتأسس هذا الوضع التخاطبي عند اللحظة التي يصدر فيها نص الخطاب ويتلقاه القارئ في شكل ورقي، تبعا لمبدإ الانتقال من يد المؤلف إلى يد القارئ. ويشابه الخطاب المسرحي في مرحلة التأسيس كل أنماط الخطاب الورقية، التي تلقى في شكل مطبوع إلى القارئ، حيث يبقى نجاح الخطاب مرهونا بما يمكن أن يحدثه من تأثير في القارئ (سواء على سلوكه أو عواطفه أو معلوماته أو فكره...) بواسطة الإضافة والتعديل والتصحيح أو التشويه.

وما تجدر إليه الإشارة هنا، أن مرحلة التأسيس إما أن تكون منهية للوضعية الخطابية، أو موسعة لها بأن تكون (ناقلة)؛ بمعنى أنها تختار من بين القراء من ينقلها إلى العرض، كما توضحه الخطاطة، وذلك بتدخل المخرج الذي ينقل النص إلى العرض بعد أن مر على الوضع التخاطبي الأول.

بالنسبة للاشتغال القالبي لهذه الوضعية، يكون إنتاج الخطاب إنتاجا قالبيا (سياقيا)، بمعنى أن المؤلف يمرر خطابه عبر أنساق ثقافية وسياقات اجتماعية عامة، يتم فيها بناء خطاب إحالي، يقوم على مبدإ خرق النظام العام من أجل بناء نظام خاص بالممثل، يمرره عبر نقلات حوارية في الوضع التخاطبي (1) (أي وضع (نص–قارئ))، والذي ينتهى عنده إنتاج الخطاب في شكل تحجر نصي، يقيده المؤلف عن طريق شحن مستواه الدلالي بنظام إحالي كفيل بخلق فضاء درامي لدى القارئ، أوالفرجة لدى المشاهد، وذلك في حالة انتقال "النص" إلى "نص خطاب العرض"، كما هو موضح في الترسيمة السابقة.

وأما بالنسبة للإنجاز؛ فللوضع التخاطبي الكلي قيمة إنجازية وفعل تأثير. أما قيمته الإنجازية، فتحقق فيه في شكل فعل خطابي كلي، وتتجلى صورته الإنجازية الكلية –إن صح القول– من خلال بنيته الدلالية العامة التي تنزع إلى مطابقة الفعل الإنجازي الإخبار. يلخصه رأي أو شعور أو موقف يظهره المؤلف من القضية المعالجة أو المطروحة.

1 – للإشارة، فإن المؤلف قد يختار من الشخصيات ما يعبر بها عن رأيه الخاص فينطق على لسانها بما يعبر عن قناعاته وأفكاره الشخصية، وقد يظهر موقفه من خلال تغليب موقف شخصية أو عدة شخصيات على مواقف الآخرين.

5. 3. 2. الأوضاع التخاطبية الجزئية:

بناء على تحدد الوضع التخاطبي العام واستخدام المخطط السابق، تشتق الأوضاع التخاطبية الخاصة المشار إليها سابقا، وهي:

1 – الوضع(نص–قارئ)، وتأطيره يقع ضمن المخطط بالصيغة:

خطاب: [(1) (أ) نص (أ) (1)]

2– الوضع (عرض–مشاهد)، وتأطيره يقع ضمن المخطط بالصيغة:

خطاب: [(2) (ب) (عرض: نص) (ب) (2)]

3– الوضع (عرض–متفرج تلفزي/وسائطي)، وتأطيره يقع ضمن المخطط بالصيغة:

خطاب: [(3) (ج) (عرض: نص) (ج) (3)]

وتعد الوضعية (2) أهم وضعية في موضوع دراستنا، كونها توفر لنا العرض، والذي ينبغي أن يكون متحجرا لأجل التمكن من التحليل داخل الكفاية الإجرائية.

5. 3. 2. 1. الوضع التخاطبي الجزئي الأول: النص/الفضاء الدرامي:

إن الوضعية : (خطاب: [(1) (أ) نص (أ) (1)]) هي تنميط –إن صح القول– لثنائية (نص–قارئ)، وهي الوضعية الأولى التي يتحقق فيها الخطاب المسرحي، حيث يستدعي تشغيل نموذج مستعمل اللغة الطبيعية لدى المتلقي –وفق نمط الخطاب– التشغيل المكثف للقالب التخييلي، وما يساعده من قوالب كالاجتماعي والمنطقي، والقول بأولوية القالب التخييلي، هو من أجل بناء الفضاء الدرامي كشرط لازم لتقبل القيم الإبلاغية الثاوية في نص الخطاب[1]، ولذلك يمكن القول بأن النص –كرسالة منقطعة عن مؤلفة انقطاعا تقتضيه طبيعة الوضع التخاطبي– يحتاج من القارئ امتلاك مقدرة نصية تخييلية لأجل اكتمال الرسالة الخطابية؛ والمتمثلة فيما يمكن أن يجره الحوار المسرحي معه من نظام إحالي يوزعه المؤلف بشكل مقصود على نقلات شخصيات المسرحية.

1 – يميز في الخطاب المسرحي بين نص الخطاب، ونص خطاب العرض.

مما سبق، يمكن رصد وضعية تخاطبية أخرى ثاوية في الوضعية الأولى، تصنع في ذهن القارئ وفيه ترصد مختلف الوظائف التداولية والدلالية والصرفية والتركيبية والصوتية[1]. وهي ما يمكن أن نطلق عليه وضعية الفضاء الدرامي، والذي يتحقق في ذهن القارئ على الخصوص، كنتيجة لالتقائه بالنص:

الوضعية(نص–قارئ) وتأطيرها يقع ضمن المخطط بالصيغة:

خطاب: [(1)(أ) نص1:

[فضاء درامي: (خطاب1):متكلم:(نقلة ن) +مخاطب :(نقلة نَ)(خطاب1)]نص1(أ)(1)]

والقول بهذا الوضع يبرره ما يلي:

1– الدراسات التي تقام على المسرح من خلال مقاربة النص تشير إلى الفضاء الدرامي للنص كهدف أساسي يقصد به إشراك المتلقي في التواصل الأدبي.

2– الفضاء الدرامي من حيث هو نتاج (نموذج مستعمل اللغة الطبيعية)، يختلف من قارئ لآخر، بحسب المستويات الثقافية والمعرفية، والمقدرة على الاستنتاج والتأويل، واستحضار آليات التأويل كالقدرة على كشف النصوص الموظفة عبر آلية التناص مثلا.

3– يبني المحللون الفضاء الدرامي من خلال مستويات النص اللغوية، ويقتصر أغلبهم على المستويات: (الدلالي، الصرفي التركيبي، الصوتي/الفونولوجي)

وتجدر الملاحظة إلى أن أغلب الدارسين لهذا الوضع يغفلون مسألة اندراجها ضمن وضعية الأم، التي تنتمي إليها، أي الوضع (نص–قارئ)، حيث أن الفضاء الدرامي يبنى فقط خارج النص وليس داخله، أي عند القارئ وهو الناقد أو المحلل اللساني.[2]

---

1 – القول بالصوتية تبعا للعبارات الشارحة في نص الكاتب نحو: (في غضب)، (في هدوء)، (في صمت)، (بنبرة حادة)، (بصوت مرتفع)، حيث تساعد هذه العبارات على بناء الخصائص الصوتية الصورية والذهنية للشخصيات بما يمكن أن نطلق عليه إنطاقا ذهنيا.

2 – الاشتغال القالبي للوضعية: تستدعي الوضعية تفعيل القالب التخييلي لاستدعاء العناصر الخطابية المكانية والزمنية لبناء شخصيات المسرحية بناء ذهنيا، والسماع لحوارها داخل ركح تخييلي وضمن مقام معين. كما يفعل القالب الإدراكي، بشكل مخصوص، لدى عملية التلقي مع الفضاءات الطباعية للنص المكتوب.

ينظر: يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005–2006. ص474.

أما خصائص هذا الوضع، فيمكن إيجازها فيما يلي:

1- يقوم الوضع ببناء نظام إحالي درامي قابل للتجسد، هدفه هو استقطاب من بين القراء مخرجا يعمل على التحول بالنص ونقله من الوضع التخييلي إلى وضعية ركحية تجسيدية.[1]

2- أما الإنجاز فهو تخييلي وفعلي:

- تخييلي في الوضعية: [(أ) نص(أ)]، لا يمس المتلقي، بل الشخصيات المسرحية التي تتراسل بالنقلات.

- فعلي في الوضعية: [(1)(أ)نص(أ)(1)]، حيث يقوم النص بالتأثير في القارئ (سواء على سلوكه أو عواطفه أو معلوماته أو فكره...) بواسطة الإضافة والتعديل والتصحيح أو التشويه.

5. 3. 2. 2. الوضع التخاطبي الجزئي الثاني (أ): العرض والتجسيد:

في هذه الوضعية ، أي؛

خطاب: [(2) (ب) عرض: [نص] (ب) (2)]

يتحول النص إلى باث ناطق، بعد أن يتم نقله من طرف المخرج والممثلين من الوضعية، (2) حيث يبنى العرض عن طريق إنطاق النص المكتوب، وإرفاقه بالعناصر الإخراجية (الأزياء، الممثلين ومهاراتهم، الخلفيات، الاضواء، ...)، حيث يعمل الممثل على حمل النص والحفاظ عليه ونقله. عبر التحقيق الصوتي الأمين.

وتتكون هذه الوضعية من اجتماع الوضع التخاطبي (3) كمرسل، والجمهور كمتلق، حيث ينقل الإنجاز الذي بين الشخصيات إلى الجمهور ليتفرج عليه.

---

1 - إذا جاز لنا أن نذهب بعيدا في تصور انفتاح النص على التأويل المفضي إلى تحويله إلى عرض، فإن كاتب النص المسرحي- إذا استثني من العرض- فإنه قد يتحول إلى متلق لخطابه ضمن العرض المسرحي، وقد يفاجأ بما لم يتوقعه، مما قد يتلقاه عبر الأنساق التواصلية الركحية غير اللغوية أو المرافقة لنص العرض.

فيميز، إذن، في الفضاء التخاطبي لهذا الوضع، تبعا لمعيار الأوضاع الخطابية السائدة، بين فضاء العرض في علاقته بالجمهور، من حيث هو فضاء تواصلي فعلي خارجي يعود أثره على الجمهور، كما توضحه الترسيمة الآتية:

خطاب: [وض تخ(1)(أ)عرض:[نص]1:

[ممثل ن:

(خطاب1):

متكلم:(نقلة ن)

مخاطب :(نقلة نَ)

](خطاب1)

]عرض:[نص1

] وض تخ (أ)(1)

حيث يشير كل من (1) و(أ) إلى الوضع التخاطبي المحتوي على الجمهور.

[(2)(ب)نص(ب)(2)]

وبين فضاء الشخصيات فيما بينها، من حيث هو فضاء تواصلي تخييلي داخلي يعود أثره على العمل الدرامي (نص المؤلف)): .

[(ب) نص(ب)]

من خصائص هذه الوضعية التخاطبية ما يلي:

1- تقوم الوضعية ببناء نظام إحالي ضمن وضعية ركحية تجسيدية. حيث يشتغل القالب الادراكي في استقبال القوالب الأخرى لاستيعاب خرق النظام العام ليصبح محدثا "للفرجة".

2- يكون الإنجاز تخييليا في: [(ب) نص(ب)]. وفعليا في: [(2)(ب)نص(ب)(2)]، يقوم العرض بالتأثير في المتفرج (سواء على سلوكه أو عواطفه أو معلوماته أو فكره...) بواسطة الإضافة والتعديل والتصحيح أو التشويه الفني.

5. 3. 2. 3. الوضع التخاطبي الجزئي الثاني (ب): العرض المتحجر:

ترسيمتها هي:

خطاب: [(3) (ج) عرض :[نص](ج) (3)]

والمقصود تحجير العرض تسجيله وفق وسائل التسجيل المعروفة بالمسجل السمعي البصري، "الكاميرا" تحديدا[1].

وهو ما يولد وضعية تخاطبية مخصوصة، هي الوضعية (3)، تضم مرسلا ومشاهدا/متلقيا متأخرا عن العرض الفعلي زمانا.

وهذه الوضعية، تعد بمثابة امتداد للوضعية السابقة (2)، حيث إن سمة النقل فيها غير محدثة للتغيير فهي تقوم بالتحجير فقط.

---

1 – يتخصص العرض في هذا الوضع بصفة التحجر، الذي نتج عن فعل التسجيل السمعي البصري، كما يتخصص، أيضا، من حيث خصائص التسجيل الذي يستند على مبدإ التبئير، حيث يركز المصور دائما على المتكلم فيوجه إليه عدسة الكاميرا. من هنا، يأتي الفرق بين العرض المشاهد مباشرة أو العرض الحي وبين التسجيل، إضافة إلى أن "التحجر" هو تحجير لكل العرض بما فيه الجمهور الذي يرصد في شكل تجاوب صوتي.
كما يتقاطع هذا الوضع مع الوضع الأول (نص–قارئ)، من حيث الإمكانية التي يوفرها التسجيل أثناء مشاهدة الشريط، بحيث يمكن للمتحصل على نسخة من التسجيل، أن يقدم أو يؤخر في الشريط أثناء المشاهدة تماما كما يفعل القارئ.
ينظر: معجم المصطلحات السينمائية، ماري تيرز جورنو، تر: فائز بشور، جامعة باريس3، السربون الجديدة.

أما أهميتها بالنسبة للدراسة، فهي تساعد القاريء/الدراس واللساني على الدرس والتحليل إلى جانب التفرج.

وقد يراعي الدراس مسألة حضور المتلقي الأول في الشريط المتحجر، أي الجمهور المشاهد للعرض، فيحصل مضاعفة في التلقي، بإضافة متلق جديد، يتلقى آثار العرض على المتلقى السابق للوضعية السابقة، فيرصد اللساني كل ذلك وهو يشاهد تفاعل الجمهور مع العرض.

خلاصة:

لقد أمكننا في هذا الفصل توضيح مفهوم الخطاب في النحو الوظيفي، ومختلف أنماطه، ثم إبراز تنميط الخطاب المسرحي في النماذج الخطابية لنظرية النحو الوظيفي، أي في المقاربة القالبية، وفي نحو الخطاب الوظيفي، حيث أمكن وضع تعريف للحوار المسرحي، وتوضيح أهم الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليله، خاصة مفهوم الوضعيات التخاطبية، ودور السياق كمكون من مكونات النظرية والذي يسمح برصد الخصائص الخطابية المتعلقة بالحوار المسرحي.

كما كشف الفصل عن كون النظرية، في صيغتها الأخيرة، أي "نحو الخطاب الوظيفي"، أداة منهجية نظرية قمينة بتحقيق كفاية إجرائية في تحليل الخطاب المسرحي، ومع إدراج السياق كمكون في جهاز النظرية في هذه الصيغة، صار من اليسير إدراج مفهوم الوضعيات التخاطبية كإطار يرصد البنية الإشارية للخطاب المسرحي، ويضبط مفهوم الحوار المسرحي كعملية تبادل تتم عبر مجموعة من النقلات تنتمي إلى محاورات بين الشخصيات تتحقق داخل وضعية تخاطبية لمشهد من المشاهد، أو فصل من الفصول.

وبهذا الفرش النظري يكون السبيل يسيرا للولوج إلى الجزء الثاني من البحث والمتمثل في تحليل العرض المسرحي السلطان الحائر كنموذج لاختبار نجاعة النظرية.

الفصـــــل الثـــالث

البنية التحتية للعرض المسرحي "السلطان الحائر"

تمهيد

أولا: الوضعيات التخاطبية لحوار العرض وإستراتيجية توزيع النقلات

1. 1. عدد الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض
1. 2. حدودها
1. 3. أنماط التغيير في الوضعيات التخاطبية
1. 4. المراكز الإشارية في العرض
    1. 4. 1. زمان ومكان المسرحية
    1. 4. 2. سلمية شخصيات المسرحية
1. 5. إستراتيجيات توزيع النقلات على الشخصيات
    1. 5. 1. على مستوى مشاهد العرض
    1. 5. 2. على مستوى العرض

ثانيا: إستراتيجية الوظائف التداولية

2. 1. الإستراتيجيات المحورية
    2. 1. 1. المحور في النحو الوظيفي
    2. 1. 2. المحور في الخطاب المسرحي
    2. 1. 3. إستراتيجية المحور في العرض
2. 2. إستراتيجيات التبئير
2. 3. إستراتيجيات المبتدأ والذيل

ثالثا: إستراتيجية المنادى

رابعا: إستراتيجية القوة الإنجازية

خامسا: إستراتيجية السمات الوجهية

سادسا: إستراتيجية الإحالة

سابعا: إستراتيجية النمط الخطابي

خلاصة

تمهيد:

من أجل تحليل البنية التحتية للعرض المسرحي السلطان الحائر، سيتم –في هذا الفصل– التطرق إلى الوضعيات التخاطبية للعرض كإجراء عام يُعتَمد عليه لدراسة مختلف الإستراتيجيات التداولية والدلالية لخطاب العرض، وهي الإستراتيجيات التي سلكها المؤلف توفيق الحكيم في توزيع النقلات الحوارية على شخصيات المسرحية، وسلكها أيضا، في توظيف عناصر البنية التحتية الآتية: (القوة الإنجازية، الوظائف التداولية، الإحالة، النمط الخطابي، النداء، الوجوه الذاتية). وهذا ما سيكون محط تحليل فيما سيأتي من محاور.

أولا: الوضعيات التخاطبية في العرض، وإستراتيجية توزيع النقلات:

تعد الوضعية التخاطبية –في سياق التحليل الإجرائي للخطاب الأدبي عموما والخطاب المسرحي خصوصا– أحد المخرجات الإجرائية لمكون السياق في نحو الخطاب الوظيفي؛ فهي تشتق من السياق بمختلف مكوناته خاصة المقامية منه. وأما مفهومها في خطاب العرض المسرحي، فهو ما ينتج عن تعالق خطابي بين جملة من النقلات داخل مشهد مسرحي، بما يحتويه من عناصر إشارية ركحية تخص الشخصيات المتحاورة، انطلاقا من المركز الإشاري والطبقي والسلمي لكل شخصية. هذه العناصر الإشارية هي ما يوجه نقلات الشخصيات، وما يتولد من مداخلاتها من قيم خطابية ركحية (أي ذات انعكاس ركحي).

وأما ما يؤطر الوضعيات التخاطبية، فجملة من المعايير، تحدد عددها وحدودها وعلاقاتها في الخطاب المسرحي الواحد.

والوضعية التخاطبية الركحية –أي وضعية العرض المسرحي– هي وضعية محكومة بالمعاني والدلالات الإشارية الركحية، التي لا مناص من إدراجها كعامل في تحديد الوضعيات التخاطبية الممكنة، وتبعا لذلك، تحديد الخصائص المكونّية/السطحية للبنية التحتية الخطابية لحوار العرض المسرحي.

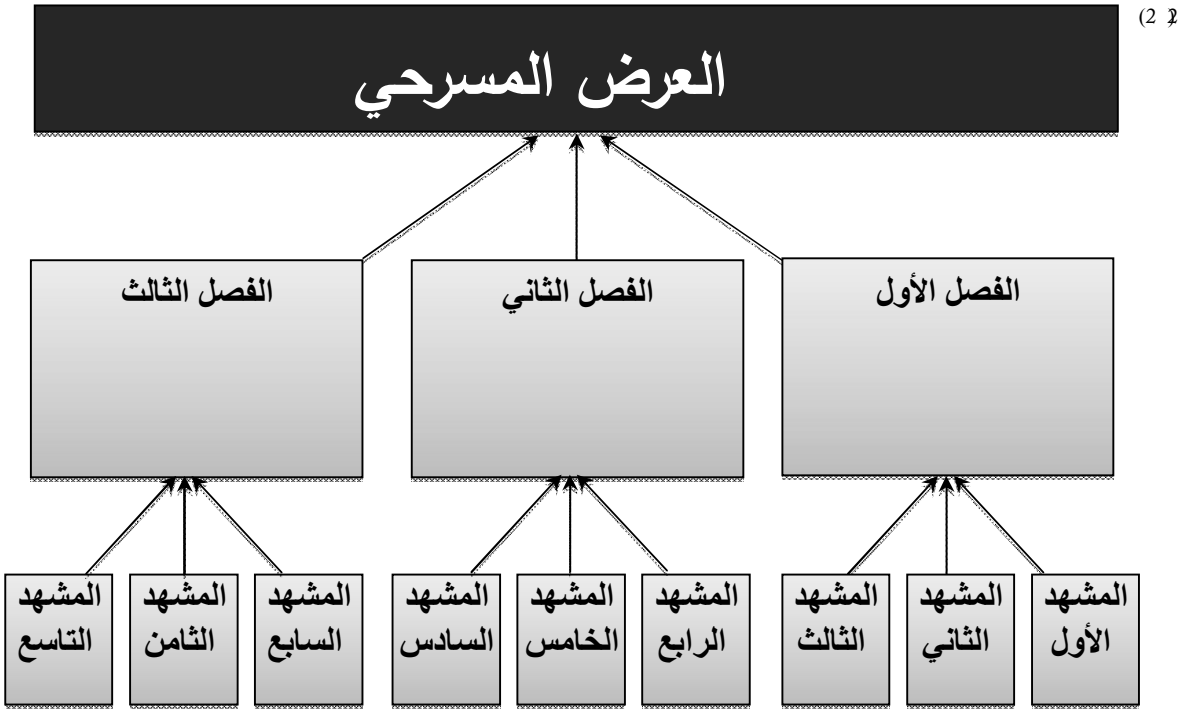
علما أن بنية العرض المسرحي تخضع لما يسمى بالانشطار إلى مجموعة من الوضعيات التخاطبية التي تتعدد داخل العرض؛ فقد يحتوي العرض الواحد على عدة مشاهد، أو فصول يتغير فيها المركز الإشاري (شخصيات/ممثلين، وخلفيات، وعناصر إشارية، ...)، فيرافقه تحول في محور الخطاب جزئيا أو كليا.

ويعد تحديد الوضعيات التخاطبية في العرض المسرحي بمثابة تقسيم للعرض، ومجالا تتخصص فيه المراكز الإشارية، فتفصيل البحث فيها ضروري، بل لازم، لكشف ما يسفر عنه التعالق الحاصل بين بنية المراكز الإشارية للمتخاطبين وبين اختيارات المؤلف والعارض، خاصة الإستراتيجيات التي يسلكها هذين الأخيرين، فتسم البنية التداولية الدلالية على مستوى كل من فعل الخطاب ومكوناته، والنمط الخطابي وخصائصه.

وفيما يلي، سيتم التفصيل في هذه الوضعيات التخاطبية في العرض المسرحي السلطان الحائر، وفق ما تقتضيه المكونات السياقية والمراكز الإشارية لكل وضع. من خلال تحديد الوضعيات التخاطبية لمشاهد المسرحية عددا وحدودا، وتبيان أنماط الانتقال بينها، والإفصاح عما تحمله الوقائع من دلالات داخل مشاهد العرض، وتخصيص المراكز الإشارية فيها من خلال تحديد زمان العرض ومكانه وشخصياته، وتفصيل إستراتيجيات توزيع النقلات على الشخصيات.

1. 1. عدد الوضعيات التخاطبية داخل العرض:

إن عدد الوضعيات التخاطبية في أي عرض، يتطابق مع التقسيمات المشهدية والفصلية له، والمطالع للوقائع التي دارت داخل كل مشهد من مشاهد العرض المسرحي الذي بين أيدينا، يلاحظ أنها عرفت تغيرا ركحيا وسمها من حيث العدد، بتسعة مشاهد، وذلك وفق ما تبينه الترسيمة الآتية[1]:



[1] ينظر: العرض المسرحي المسجل في القرص المرفق.

وتفصيل ما يحتوي عليه كل مشهد من وقائع وأفعال خطابية فيما يلي:

1. 1. . الفصل لأول:

1. 1. 1. المشهد الأول:

في هذا الربض، يتهّيأ الجلاّد لتنفيذ حكم بالإعدام صادر من الوزير على نخّاس عند أذان الفجر، في وسط ساحة بالمدينة قرب محل خمار ومحل إسكافي ومسجد، ولكن، وبتدبير من غانية تقيم بالجوار، وتواطؤ مع مؤذن المسجد وتحايل على الجلاد، يتم الالتفاف على تنفيذ الحكم ويتمكن المحكوم عليه من الحصول على محاكمة حقيقية أمام السلطان وقاضي القضاة، حيث يعلن عنها الوزير فور وصوله إلى الساحة. فيفرق الجموع ويدخل السلطان وقاضي القضاة.

– أما ما يمكن عده فعلا خطابيا كليا للوضع التخاطبي للمشهد الأول هو: "**التمهيد لحضور السلطان**". ذلك أن المؤلف أراد أن يجعل واقعة التهيؤ لإعدام النخاس –الذي احتج لدى السلطان برسالة بعثها إليه يطالب فيها بحق الحصول على محاكمة– الحلقة التي ستجمع بين هذا الرجل والسلطان.

1. 1. 2. المشهد الثاني:

وفي جلسة المحكمة، يقنع النخّاس السلطان ببراءته، بعد أن يكشف عن وقائع تاريخية تخص كليهما، في خلال كلام النخاس، يفاجأ السلطان بحقيقة مؤلمة وهي أنه لا يزال عبدا؛ لأن السلطان الراحل الذي اشتراه وتبناه وأورثه الحكم نسي أن يعتقه قبل وفاته.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: اكتشاف السلطان بأنه لا يزال عبدا.

1. 1. 3. المشهد الثالث:

يحتدم النقاش والجدل بين السلطان والقاضي والوزير في حجاج حادّ لأجل حلّ مشكلة السلطان؛ فالوزير يحاول حلّ المشكلة بالقّوة وتكميم أفواه الناس باستخدام السيف وقطع الألسن، أّما القاضي فيصرّ على اتباع القانون وتطبيقه عن طريق عرض السلطان للبيع في مزاد علني ليُشترى ويعتق ويرجع للحكم. والسّلطان يعسر عليه الموقف، وعلى الرغم من فضاعته، فإنّه يوافق –بعد تردد وحيرة– على السير في طريق القانون.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: اختيار السلطان طريق القانون لاسترجاع شرعيته في الحكم.

1. 2. الفصل الثاني:

1. 2. 1. المشهد الرابع:

تُنصب منصة المزاد العلني، ويبدأ الناس بالتجّمع حولها انتظارًا لقدوم السلطان الذي سيباع ، فيدور حوار طريف بين الخمار والإسكافي حول جدوى شراء السلطان والفائدة التي يمكن جنيها من وراء ذلك، إلى أن يقدم السلطان محمولاً على عرشه ويوضع في منصة البيع.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: تهيؤ الناس لحضور مزاد بيع السلطان.

1. 2. 2. المشهد الخامس:

يعلن النخاس –وهو المحكوم عليه سابقا والذي باع السلطان في صباه– عن إشرافه على عملية بيع السلطان في المزاد، وبعد إعلان شرط البيع من طرف القاضي؛ والمتمثل في توقيع وثيقة العتق فور الشراء، وإعلان هدف البيع من طرف الوزير؛ والمتمثل في احترام القانون والخضوع له، يبدأ المزاد ويتنافس الخمار والإسكافي على شراء السلطان كل لمصلحته، ولكن المزاد يرسو على شخص مجهول يفاجئ الجميع برفضه توقيع حجة العتق. وتزداد المفاجأة بعد أن تدخل الغانية الساحة وتكشف أن المجهول لها وتطلب أن تسلم ما اشترته.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: بيع السلطان في مزاد علني وسقوطه في يد غانية.

1. 2. 3. المشهد السادس:

ترفض الغانية بدورها التوقيع على حجّة العتق، وتدخل، بسبب ذلك، مع القاضي والوزير في جدل وسفسطة حتى تظفر بالسلطان، ولكن – وبعد أن يستسلم القاضي ويعلن فشله في إقناعها، وبعد أن يحاول الوزير تعبئة الجموع لأجل قطع رأس الغانية ثم تفشل خطته هو الآخر لظهور معارضين– يأتي دور السلطان ليدخل في محاورة ثنائية مع الغانية يستدرجها فيها فينجح في إقناعها بالتنازل عن موقفها، فتوافق على إمضاء حجّة العتق، لكنها تلتمس أن توقعها عند أذان الفجر بعد أن تستضيف السلطان في بيتها إلى ذلك الحين فيوافق على طلبها.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: رفض الغانية عتق السلطان.

1. 3. الفصل الثالث:

1. 3. 1. المشهد السابع:

يتناقض الناس حول نوايا الغانية بعد تمكنها من تأجيل توقيع وثيقة العتق إلى ما بعد سماع أذان الفجر، فيتآمر الوزير مع الجلاد على قتل الغانية إن لم توف بوعدها.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: قلق على مصير السلطان وتآمر الوزير على قتل الغانية.

1. 3. 2. المشهد الثامن:

يُظهر الحوار بين السلطان والغانية جوانب من شخصيّة الغانية التي يُناقض ظاهرها جوهرها[1]، حيث تقنع السلطان بأن حبها للفن الذي ورثته عن زوجها الراحل، وبقائها على سيرته في إقامة السهرات الفنية العفيفة في منزلها، هو ما جعل الناس يسيئون الظن بها.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: اكتشاف السلطان حقيقة الغانية.

1. 3. 3. المشهد التاسع:

أثناء مكوث السلطان في منزل الغانية لتناول العشاء، يلجأ القاضي إلى حيلة لإخراج السلطان من بيت الغانية في منتصف الليل لأجل إنهاء الموقف المثير للغط والحديث المسف عند الناس، الذين انشغلوا بقضية السلطان ومصيره مع الغانية؛ فيتآمر –في حضور الوزير– مع المؤذّن، على تقديم موعد أذان صلاة الفجر، وبعد أن تتعالى الأصوات ويحدث هرج بسبب سماع الأذان في منتصف الليل، يخرج كل من الغانية والسلطان الذي ينزعج من تصرف القاضي، ولكنّ الغانية تفهم حيلة القاضي وتتفهّم الموقف وتوقّع حجّة العتق. ويعود السلطان إلى قصره حرا هذه المرة.

– والفعل الخطابي الكلي لهذا المشهد هو: مناورة بتقديم موعد أذان الفجر فيخرج السلطان والغانية توقع على وثيقة العتق.

1. 2. حدود الوضعيات التخاطبية داخل العرض:

يبدأ **الوضع التخاطبي للمشهد الأول** بموسيقى وفتح الستار، حيث يرفع عن الجلاد والمحكوم عليه، ويتحرك الوضع إلى أن تكتمل صورته مع دخول الغانية والمؤذن، وينتهي بدخول الوزير، الذي يمهد –فور وصوله– للمشهد الثاني بالإعلان عن دخول السلطان، فيقوم بتفريق الحاضرين (الغانية والمؤذن والجلاد) حيث تعد مداخلته آخر نقلة من المشهد الأول، وفيها يجيب عن سؤال المحكوم عليه:

[1] – ويعبّر السلطان عن ذلك بأسلوب كنائي في قوله : «واجهة حانوتك تعلن عن بضاعة لا توجد في الداخل» .

الوزير: نعم ... ظلامتك علم بها مولانا السلطان، وقد أمر أن تحاكم أمام قاضي القضاة ... وسيحضر مولانا السلطان بنفسه محاكمتك ... تلك رغبته الكريمة وأمره الذي لا يرد ... أيها الحراس !... أخلوا الساحة من الناس .... وليدخل كل داره ... إن هذه المحاكمة يجب أن تجري في نطاق السرية التامة ...

يبدأ **الوضع التخاطبي للمشهد الثاني**، مع دخول السلطان إلى الركح محمولا على عرشه مع هتاف بحياته من قبل الجموع المرافقة له، لتبدأ مجريات المحاكمة مباشرة، وينتهي الوضع بتوقف كل من القاضي والوزير عن الكلام بإحجامهم عن الرد على أسئلة السلطان حول الوثيقة التي تثبت عتقه، والتي لاوجود لها إطلاقا في خزائن الملك، وهنا تؤجل المحاكمة، ويطرد الوزير النخاس (المحكوم عليه) وباقي الحضور، لينتهي المشهد مع آخر محاورة بين شخصيات هرم السلطة:

القاضي : يستحسن تأجيل هذه المحاكمة إلى وقت آخر ... فإذا صرنا على انفراد يا مولاي...
الوزير : نعم... هذا هو الأفضل !...
السلطان: بدأت أدرك..
الوزير : أيها الحراس، اصرفوا الناس ..

يبدأ المشهد الثالث مع، المحاورة التالية للسلطان:

السلطان : ها نحن قد صرنا على انفراد ... ماذا لديكم من القول !...وإن كنت أرى على سحنتيكما ما يوحي ويفصح ...

ثم ينمو هذا المشهد خطابيا، فيحتدم النقاش والجدل بين السلطان والقاضي والوزير، ثم في الأخير يوافق السلطان –بعد تردد وحيرة– على السير في طريق القانون. وينتهي المشهد بعد أن يتلفظ السلطان للوزير بالخطاب التالي :

السلطان : (وهو مطرق في تفكيره) السيف أم القانون ؟!...القانون أم السيف ؟!...حسن... لقد قررت ...
الوزير : أوامرك يا مولاي !...
السلطان : قررت أن أختار ... أن أختار ...
الوزير : ماذا يا مولاي ؟...
السلطان : (صائحا في عزم) اخترت القانون !...

ومع نهاية هذا المشهد ينتهي الفصل الأول، حيث يسدل الستار مع أنغام موسيقية.

يبدأ الفصل الثاني، ويبدأ معه المشهد الرابع، فيفتح الستار على منصة المزاد التي سيباع فيها السلطان، فيتقاطر الناس، ويبدأون في التجمع والتوافد على الركح، متسائلين عن ثمن السلـــــــطان

والجدوى من شرائه، وينتهي هذا الوضع مع دخول السلطان محمولاً على عرشه، فيعلن عن بدء المزاد من طرف النخاس:

النّخاس : (مصفّقاً بـ يديه) السّكوت أيها النّاس !... أعلُن إليكم بصفتي نخّاسا ودلاّلا، أنني قد كُلّفتُ مباشرة هذا البيع في المزاد العلني ؛ لمصلحة بيت المال ، وإنّه ليُشّرفني بادئ ذي بدءٍ أن يفتتح قاضي القضاة هذا الإجراء بكلمةٍ يوضّح فيها شروط هذا البيع !...

ويتم البيع ولكن الشاري، وبعد أن يكتشف أنه موكل من شخص مجهول، يعقّد الموضوع برفضه عتق السلطان، ويبادر جنود الوزير بأخذه إلى السجن وتعذيبه. ولكن وبشكل مفاجئ، تقوم الغانية بخرق أفق التوقع، حيث تدخل إلى الساحة قائلة:

الغانية : اتركوه !... اتركوه !... أنا موكّلته ... وإليكم أكياس الذّهب ... ثلاثون ألف دينار نقدًا وعدًا !...

ويبدأ معها مشهد جديد. فتغير عناصر الوضع التخطابي، وتنتقل المحور من البيع إلى مشكل ما بعد البيع، وهو إمضاء وثيقة العتق. فيفشل كل من القاضي والوزير في حل المشكل، وهنا يتدخل السلطان وينهي المشهد مقنعا إياها بالتخلي عنه فتوافق، لكنها تستغل الفرصة لتولد من هذا الموقف ثلاثة مشاهد جديدة تطيل من عمر المسرحية، وذلك من خلال اشتراطها أو التماسها أن توقع وثيقة العتق عند أذان الفجر، أي بعد أن تستضيف السلطان في بيتها إلى ذلك الحين. فيوافق السلطان على طلبها، ويسدل الستار لينتهي الفصل الثاني.

يبدأ الفصل الثالث بفتح الستار، ليبدأ معه المشهد السابع، وفيه يتآمر الوزير مع الجلاد على قتل الغانية إن لم توف بوعدها عند أذان الفجر. ثم ينتهي فجأة بأن يسدل الستار على انسحاب الوزير والجلاد من أمام نافذة الغانية بعد اشتعال الضوء داخل غرفة الغانية المطلة على الساحة، ثم –وعلى وقع أنغام موسيقية– يفتح الستار في مشهد يظهر السلطان والغانية يتبادلان أطراف الحديث، ويؤشر المشهد لوضع تخاطبي يُظهر فيه الحوار بين السلطان والغانية جوانب من شخصيّة الغانية وأخرى من شخصية السلطان. لينتهي المشهد بإسدال الستار على منظر يتحرك فيه السلطان والغانية إلى غرفة مجاورة لتناول العشاء.

ثم يفتح الستار، وفي آخر مشهد، يظهر القاضي وهو يدبر خطة لإخراج السلطان في منتصف الليل من منزل الغانية، فيدفع بالمؤذن إلى تقديم الأذان، فيرفع صوت الأذان ويخرج السلطان والغانية التي تتزعج في البداية لكنها توقع الوثيقة، وتنهي المشهد على السلطان وهو يحيي الغانية على موقفها النبيل.

1. 2. أنماط التغيير في الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض:

في العرض المسرحي تتغير عناصر الركح حيث تتنوع وفق طبيعة كل مشهد، حيث يبدو الركح متحركا ونشطا، ولأجل توضيح أنماط الانتقال من وضعية تخاطبية إلى أخرى داخل مشاهد المسرحية التسعة، ندفع بالملاحظات الآتية التي يمكن اعتمادها كمعايير:

إن الانتقال بين الوضعيات التخاطبية يكون إما بتغيير عناصر المركز الإشاري داخل كل وضع تخاطبي مشهدي، أو بمؤشرات ركحية يتم إدراجها فيما بين المشاهد أثناء إنزال الستار، وأهمها التغيير في مكونات العرض، والعناصر، والأيقونات، الدالة على المركز الإشاري، وذلك بطريقتين:

إما عن طريق إحداث تغيير في عدد الشخصيات زيادة وإنقاصا، فيكون التغيير فاصلا، على نحو ما حدث أثناء الانتقال من المشاهد (1 و2) و (2و3) و(4و5). حيث ظهر هذا النمط من التغيير بجلاء في الانتقال في المشاهد (2 و3) و(5و6) بالتغيير في الشخصيات وعدم التغيير في الركح .

وإما بالتغيير عن طريق إضافة عناصر مشهدية معينة، يتم إضافتها أو زيادتها في الركح، نحو عرش السلطان الذي أضيف في المشهدين الثاني والخامس. وهذا الجدول يلخص مختلف أنماط التغيير في عناصر العرض المسرحي "السلطان الحائر":

		فتح ستار الفصل الأول	
المشهد	1	يفتح الستار على الجلاد والمحكوم عليه ثم تتوارد الشخصيات تباعا ، مع إنارة ناقصة •	خروج: الغانية، والجلاد، والخمار، والباقين وبقاء المحكوم عليه
المشهد	2	دخول السلطان محمولا على عرشه	إخراج المحكوم عليه والباقين
المشهد	3	بقاء هرم السلطة فقط	إطفاء المصابيح كلها تقريبا ثم إسدال الستار
		فتح ستار الفصل الثاني	
المشهد	4	يفتح الستار على الخمار والإسكافي وجموع الناس	يلتفت الجموع إلى موكب السلطان ويهتفون بحياته
المشهد	5	دخول السلطان محمولا على عرشه مع	إخراج الشخص المجهول

• ملاحظة: استعملت خلفية داكنة في بعض خانات الجدول دلالة أن الإضاءة كانت ناقصة تعبيرا عن الزمان الذي هو الليل، مثلما سيكون مع المشاهد (7، 8، 9).

		الوفد المرافق من هرم السلطة والنخاس	
المشهد	6	دخول الغانية	خروج السلطان والغانية وإسدال الستار
		فتح ستار الفصل الثالث	
المشهد	7	يفتح الستار على الخمار والإسكافي	يخرج الوزير والجلاد مع إسدال الستار
		الستار يسدل فتغير خلفية الركح ثم يفتح	
المشهد	8	يفتح الستار على السلطان والغانية	يخرج السلطان والغانية وإسدال الستار
		الستار يسدل فتغير خلفية الركح ثم يفتح	
المشهد	9	يفتح الستار على الوزير والجلاد	يسدل الستار على هرم السلطة والغانية
		إسدال ستار النهاية	

1. 3. المراكز الإشارية في العرض:

إن المركز الإشاري للذوات المتخاطبة في الحوار المسرحي لكل من المخاطب والمتكلم قد لعب دورا بارزا في البنية التحتية، من خلال توجيه الخطاب، خصائص وأنماطا.

وللتذكير، فإن المركز الإشاري يتضمن المتكلم والمخاطب والزمان والمكان كما في الترسيمة التالية: المركز الإشاري:

{(ك)،(ط)،(زم)،(مك)}

وإذا نظرنا إلى أن القاعدة العامة التي تحكم العلاقات التخاطبية، مثل المبررات أو المسوغات التي تتيح التدخل أو الصمت بالنسبة لكل مشارك في الخطاب داخل وضع ما، كمبرر الحق في الكلام بناء على مبدإ الحق والواجب، سواء أتعلق بالمستوى العلاقي للتفاعل اللغوي، وذلك حين يرصد المركز الشخصي عن طريق الإجابة عن الأسئلة التي من قبيل: (من يمكنه التكلم؟ و متى؟ و أين؟ ومع من؟ ولماذا؟)، أم تعلق بالخطاب في حد ذاته وعلاقته بالمتكلم، كأن يجاب عن السؤالين: (من يمكنه التكلم، ماذا يمكن أن يقول؟).

وتتيح البنية الإشارية، تحديد المواضعات التي تكشف عن المشاركين (المتكلم و السامع) وعددهم، وعلاقاتهم المتبادلة. وكذلك زمان و مكان ووضع التكلم. والهدف التواصلي، كأن يكون تزجية وقتٍ أوهدفا حكائيا أو حجاجيا، أو ترفيهيا أو توجيهيا أو جماليا.

وفي العرض المسرحي، يكتسي المكان أهمية خاصة، خاصة حينما تتغير الخلفية كتعبير عن تغيير المكان.

إن الشخصيات الحاضرة في العرض المسرحي "السطان الحائر"، تظهر وجود سلمية، عمد المؤلف إلى إستراتيجية لتقديمها ثم توزيع الأدوار الكلامية بينها بمنطق يقوم بخرقه أحيانا، لأجل تحقيق الفرجة، حيث سيتطرق البحث فيما يأتي، إلى تتبع المراكز الإشارية لشخصيات الحوار المسرحي داخل الأوضاع التخاطبية، وإستراتيجية توزيع النقلات وموقع كل شخصية من هذا.

1. 3. 1. زمان المسرحية ومكانها:

أخذت المسرحية حيزا مكانيا محدودا جدا، بسبب التزامها بمبدأ الوحدات الثلاثة (الزمان، المكان، الحدث)، والمكان هو ساحة عامة بالمدينة، يجاورها مسجد ومنزل غانية وخمار وإسكافي، أما الزمان فهو وقت من الليل، ليس أوله بل في ما بعد منتصفه، حيث يعلن عنه، بعبارة قالها الجلاد:

الجلاد : عند الفجر ... قلت لك هذا أكثر من عشر مرات ... عند الفجر !... أنفذ فيك الحكم !... فهمت الآن ؟... دعني إذن أنعم بالسلام لحظة !...

المحكوم عليه: الفجر ؟!... إنه لم يزل بعيدا !... أليس كذلك أيها الجلاد !..

وتستمر أحداث المسرحية حتى يطلع النهار، ثم يفتح موضوع السلطان، ويناقش طيلة يوم بأكمله؛ أي يطلع النهار ويمضي إلى أن يحل الليل من جديد، وتواصل المسرحية أحداثها إلى أن يصل إلى منتصف الليل، حيث يتم تقديم أذان الفجر عن موعده هذه المرة، ويعلن عن نهاية المسرحية بتوقيع وثيقة عتق السلطان. علما أن زمن التمثيل لم يدم سوى ساعتين وربع الساعة.

1. 3. 2. سلمية شخصيات المسرحية:

شخصيات المسرحية، هي شخصيات أيقونية، نظرا لانعدام تسميات لها، حيث لم يوظف الحكيم أي اسم علم فيها، واستخدم بدلا من ذلك الاسم المشترك: (السلطان، الوزير، القاضي، الغانية، الجلاد، الخمار، الإسكافي، الخادمة، تاجر، أم ، طفل،...).

ومن خلال ما تضطلع به كل شخصية من مهمة متوافقة مع نمطها الذي أخذته، بسبب ما يفترض أن تضطلع به من مسؤولية ومهام، أخذت مركزها الإشاري داخل العرض المسرحي، كما أخذت كل شخصية علاقة مع شخصية أخرى وفق تسلسل هرمي، بسبب وجود شخصيات ذات سلطة (السلطان، والوزير، والقاضي)، حيث توفرت بين الشخصيات جميعها علاقة سلمية. يمكن تقسيمها إلى سلميتين:

السلمية أولى، هي سلمية نمطية عامة، وتتمثل في ناتج العلاقة التي تظهر بين الشخصيات؛ حيث هناك السلطة متمثلة في السلطان والوزير وقاضي القضاة، وطبقة وسطى تملك أن تتعامل مع

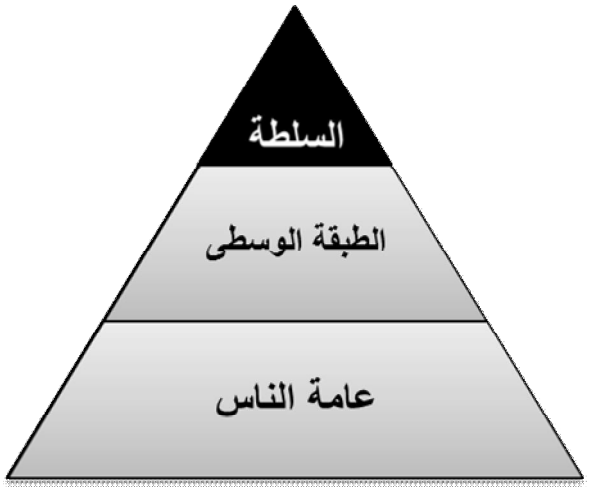
طبقة السلطة، هي الغانية والنخاس، وطبقة تمثل عامة الناس، كالخمار والإسكافي، والمؤذن. ويصعب تصنيف موقع الجلاد، لأنه قد لعب دور الجندي البسيط الذي يضطلع ببعض المهام كتنفيذ حكم الإعدام، ثم من جهة أخرى، تجده يندمج مع الشعب والناس، حيث يكاد دوره يمثل دور الرجل المخبر الذي لا يبخل على الوزير بما يدور بين الناس. وقد بدا هذا الدور جليا في محاورة بين الجلاد والوزير:

[مش9: (ك) (ط): الوزير الجلاد: [نق

الجلاد: أتسألني أنا يا مولاي الوزير؟!...

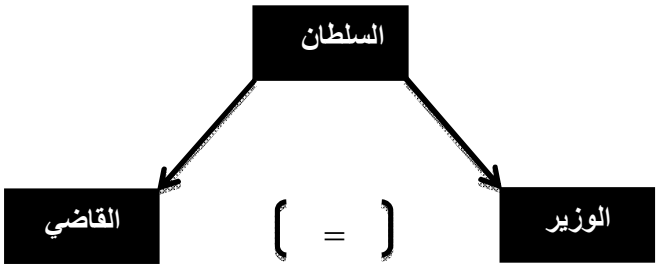
الوزير: نعم...أسألك أنت...ألست من الشعب! ورأيك يمثل رأي الشعب؟!...أجبني...

(23)



أما السلمية الثانية، فهي سلمية هرم السلطة المتكون من (السلطان، والوزير، والقاضي)، كما هو موضح في الترسيمة الآتية:

(24)



حيث يظهر الحوار أن الوزير والقاضي متكافئان في المركز الإشاري، بينما السلطان يعلوهما ويوجه لهما الكلام بالأوامر، كما أنه لم يتوجه إلى غيرهما إلا بما استدعته الوضعية التخاطبية، حيث

تكلم مع النخاس –الذي باعه في صباه– وذلك في جلسة المحاكمة وتكلم مع الغانية التي اشترته وأعتقته.

لقد خولت هذه السلمية لهرم السلطة أن يوجه الأحداث وفق ما تقتضيه مواقع كل من أطرافه الثلاثة، خاصة الوزير الذي كان يوزع الأوامر.

غير أن ما يلفت الانتباه حول استقرار هذه السلمية. هو أن الحكيم قد قام بخرقها بفضاضة في موضعين:

الأول، حينما أظهر السلطان –في أثناء جلسة محاكمة النخاس– على أنه جاهل بأمر يخصه، وهو أنه لا يملك وثيقة عتق، على الرغم من أن النخاس –وهو من الشعب– يعلم كما يعلم بقية الناس هذه الحقيقة.

الثاني، حينما وضع السلطان موضع السلعة التي تباع في المزاد العلني، فباعه وتمت المزايدة عليه من قبل عامة الناس، كالخمار، والإسكافي البخيل الحريص على المال. وفي نهاية المطاف أوقعه في يد غانية سيئة السمعة، والتي صارت تتلاعب به، وتسمه بالبضاعة المشتراة.

حيث اختار الحكيم هذا الوضع للسلطان، كإستراتيجية فرجوية كوميدية، وسيظهر الإحصاء الشامل والتفصيلي لنقلات الشخصيات المتحاورة في المسرحية هذه الإستراتيجيات بوضوح أكثر.

1. 3. إستراتيجيات توزيع النقلات على الشخصيات:

1. 3. 1. على مستوى مشاهد العرض:

عمد الحكيم إلى إستراتيجية أحكم فيها منهجية توزيع النقلات، والتحليل الآتي يظهر الكيفية التي وظفت بها نقلات كل وضع تخاطبي:

1. المشهد الأول:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
الجلاد	93	43.2
المحكوم عليه	62	28.8
الغانية	27	12.5
الخادمة	13	6
المؤذن	10	4.5

الوزير	10	4.5
الخمار	5	2.3
المجـــــموع :	215	%100

2. المشهد الثاني:

2. المشهد الثاني:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
السلطان	24	37.5
المحكوم عليه	16	25
القاضي	12	18.7
الوزير	12	18.7
المجــموع :	64	%100

3. المشهد الثالث:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
السلطان	67	39.64
القاضي	59	34.91
الوزير	43	25.44
المجــموع :	169	%100

4. المشهد الرابع:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
الخمار	30	31.5
الإسكافي	18	18.9
الجلاد	15	15.9

المؤذن	06	6.3
الخادمة	05	5.9
طفل	09	9.4
أم الطفل	09	9.4
رجل 1	02	2.1
رجل 2	02	2.1
جموع	01	1.05
المجـــموع :	95	%100

5. المشهد الخامس:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
المجهول	37	33
القاضي	25	22.3
النخاس	17	15.5
الوزير	13	11.5
الإسكافي	05	4.5
الخمار	05	4.5
الجموع	03	2.7
السلطان	02	1.7
العين 1	02	1.7
العين 2	01	0.8
العين 3	02	1.7
الغانية	01	0.8

المجـــموع :	**112**	%100

6. المشهد السادس:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
الغانية	81	34.3
السلطان	77	32.6
الوزير	37	15.6
القاضي	27	11.4
الجموع	13	5.5
المجـــموع :	236	%100

7. المشهد السابع:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
الوزير	33	46.5
الجلاد	19	26.5
الإسكافي	08	11
الخمار	08	11
الحراس	02	3
بعض الجموع	01	1.5
المجـــموع :	**71**	%100

8. المشهد الثامن:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
الغانية	69	50
السلطان	68	49.2

الخادمة	01	0.8
المجـــموع :	**138**	%100

9. المشهد التاسع:

الشخصيات	النقلات	النسبة المئوية
القاضي	57	33.5
الوزير	27	15.90
المؤذن	21	12.30
السلطان	19	11
الغانية	18	10.5
الخمار	10	5.8
الإسكافي	09	5.30
المجـــموع :	**170**	%100

1. 3. 2. على مستوى العرض:

إن المحاورات التي درات بين شخصيات المسرحية على مستوى العرض ككل، استحوذ فيها السلطان على حصة الأسد؛ أي بعدد نقلات فاقت المئتين والخمسين نقلة أي؛ (257) ، تلته الغانية فالقاضي، فالوزير، فالجلاد، والنخاس، حيث نال هؤلاء نسبا معتبرة مقارنة مع مداخلات الباقين، كما هو موضح في الجدول الآتي:

الشخصيات	عدد النقلات	النسبة المئوية
السلطان	257	20.20
الغانية	196	15.40
القاضي	180	14.10
الوزير	175	13.70
الجلاد	127	10.00
النخاس	95	7.40
الخمار	58	4.50
الإسكافي	40	3.10
المؤذن	38	2.99
المجهول	37	2.91
الخادمة	19	1.49
الجموع	18	1.41
طفل	09	0.70
أم الطفل	09	0.70
الحراس	02	0.15
العين 1	02	0.15
العين 2	01	0.07
العين 3	02	0.15
رجل 1	02	0.15
رجل 2	02	0.15
المجموع	1269	100

إلا أن المطالع لتوزيع هذه النقلات على الشخصيات، يجده قد خضع لإستراتيجيات تخاطبية، اتبعها الحكيم في إطار الاختبارات التي خدمت فعل الخطاب المسرحي في كل وضعية تخاطبية لمشهد من المشاهد، فعلى الرغم من أن السلطان قد نال حصة الأسد من النقلات كما سبق توضيحه، إلا أنه لم يتحاور إلا مع مساعديه في هرم السلطة، أي الوزير والقاضي، أما ما عداهما فقد تحاور مع النخاس الذي باعه عندما كان صغيرا، والجارية التي اشترته وأعتقته بعدما اكتشف أنه عبد وهو كبير.

حيث يبدو السلطان –على الرغم من الموقف الذي تعرض له عبر مشاهد العرض المسرحي، خاصة في مشهد بيعه في المزاد العلني– محافظا على هيبته ووقاره، وبقي يسير شؤون أمته عبر مسؤوليه المباشرين في هرم السلطة.

ويمكن السير في مثل هذه الإستراتيجية، عبر مشاهد العرض، لاكتشاف أن الوزير مثلا قد حافظ على منطق التدخل باسم السلطة، وأنه يتعامل مع المواقف المختلفة بأوامر يوجهها إلى الجنود، وكذلك الشأن بالنسبة إلى القاضي، فلم يخاطب في الطبقة الدنيا غير الغانية والمؤذن، بينما نجد الغانية –والتي يمكن إلحاق الخادمة بها كونها تعبر عن مركزها الإشاري– على خلاف الجميع قد تحدثت إلى هرم السلطة، وإلى باقي أفراد العامة كالنخاس والجلاد، وخاطبت حتى الجموع الحاضرين، وقد أعطاها توفيق الحكيم سلطة التدخل، إلى درجة أنها لم تقدم نفسها أمام الوزير في أول حوار معه، كما أنها رفعت صوتها على القاضي الذي أهانها.

وهذه الإستراتيجية هي عينها التي حرك بها الحكيم الحوار مع شخصية الخمار والإسكافي، لدى إدخالهم في مشهد بيع السلطان، أي أن هذه الشخصيات لا تملك مبررا لأن تقحم نفسها في هذه العملية إلا بتفسير واحد، وهو أنها تقيم بجوار الساحة التي بيع فيها السلطان، فيكون تدخلها من باب الفضول لا غير.

وما يعد استثناء في كل ما سبق، الجلاد الذي لا يظهر له دور كبير في تنامي الحدث الدرامي، حيث أخذ وضعا خاصا في المشهد الأول، بدا فيه مسيطرا باسم السلطة التي أخذها من هرم السلطة، مما أتاح له أن يتلاعب بمشاعر المحكوم عليه، وذلك بأسلوب هزلي تارة، وجاد تارة أخرى، وذلك حينما يحاول المحكوم عليه النطق بالكلمة التي قالها وجرته إلى حبل المشنقة، غير أن هذا الدور للجلاد بدأ يضعف مع دخول الغانية، وانتهى إلى دور ثانوي مع نهاية المشهد. حيث يمكن اعتبار هذا التنامي تحولا سلسا للمرور إلى المشهد الموالي وهو حضور السلطان، بعد أن تنجح الغانية في إنقاذ النخاس.

وفي مجال الإستراتيجيات الخاصة بكل مشهد، فإن الحكيم اتبع مبدأ مبرر التدخل لكل شخصية ليوزع عليها النقلات وفقه، وأفضل مثال على ذلك المشهد الأول، حيث نجد الجلاد قد تدخل بحكم السلطة على المحكوم عليه، والمؤذن بحكم العمل في المسجد المطل على الساحة، والغانية والخادمة بسبب إزعاج الجلاد لهما برفع صوته وثرثرته، أما الوزير فبحكم السلطة.

وهكذا فقد وجد لكل شخصية موضعها من قائمة المبررات، وكلهم قد انجذبوا لموضوع وضع السلطان، إما لأنه معني مباشرة كالسلطان والقاضي والوزير والنخاس، أو من باب استغلال الفرصة كالغانية، أو من باب القرب من ساحة الأحداث كالخمار والإسكافي، أو من باب الفضول كالتجار والأعيان، وغيرهم من شخصيات المشهد الذي تم بيع السلطان فيه، أي المشهد الخامس.

وسيسفر –ما سيأتي من عناصر– عما لهذه الإستراتيجيات من دور في بناء الخطاب المسرحي، خاصة لدى الحديث عن إستراتيجية المحور، والنمط الخطابي، والقوة الإنجازية، كعناصر خطابية تتعالق مع السياق التخاطبي، الذي تم تخصيصه بالوضعيات التخاطبية لمشاهد المسرحية.

ثانيا. إستراتيجية الوظائف التداولية:

ارتبط تنميط الوظائف التداولية في النحو الوظيفي، في أول النماذج –النموذج المعيار– بقسم الجملة، حيث تتألف الجملة حسب (كْ) من ثلاثة مكونات: الحمل(المحمول وموضوعاته) والمكون المبتدأ والمكون الذيل. وقد اقترح المتوكل أن يضاف إلى المكونات الثلاثة مكون رابع: المكون المنادى، فتكون بذلك بنية الجملة كما يمثلها الشكل الآتي:

– منادى، مبتدأ، (حمل)، ذيل.

تتألف الجملة التالية، على سبيل المثال، من الحمل (زارني صديقه): والمكون المنادى يا عمرو، والمكون المبتدأ خالد والمكون الذيل أخوه:

– يا عمرو، خالد، زارني صديقه، بل أخوه.

وتنقسم الوظائف التداولية طبقا لتكوين الجملة إلى قسمين: وظائف "داخلية" (المحور والبؤرة) تسند إلى أحد الموضوعات (الموضوع الفاعل أو الموضوع المفعول أو أي موضوع آخر)، ووظائف "خارجية" (المنادى والمبتدأ والذيل) تُسند إلى مكونات خارجية عن الحمل (بمعنى أنها ليست من موضوعات المحمول).

إن الوظائف التداولية المسندة إلى أحد مكونات الفعل الخطابي، في البنيات الصغرى، قد تؤدي دورا حيويا في أقسام الخطاب الكبرى، ويعد المحور أقوى الوظائف، من حيث قدرته على الاستمرار والمكوث خارج الجملة كقسم من أقسام الخطاب داخل النص المسرحي، فيؤدي دورا مهما في انسجام الخطاب وترابطه، كما يلعب دورا آخر أثناء تأديته هذه المهمة وذلك باستقطابه للمعلومات التي هي بؤر، وربطها ببعضها البعض على نحو يحقق الاتساق.

وإذا كان النحو الوظيفي قد احتفى بالوظائف التداولية وأدرجها في جهازه الواصف[1]، وقرر أنها قوام البنية التحتية إلى جانب الوظائف الدلالية، وأن البنية التركيبية الصرفية والصوتية ماهي إلا انعكاس للبنية التحتية، فإن البحث في هذه الوظائف التداولية في الخطاب المسرحي، يندرج في إطار الإستراتيجيات التخاطبية التي يمكن أن يسلكها متكلم ما في خطابه.

ورغم أن أقسام الخطاب الصغرى خاصة الجملة، هي البيئة التي تتحقق فيها الوظائف التداولية التي هي: (المحور، البؤرة، المبتدأ، الذيل، المنادى)، إلا أنها حينما تخرج من الجملة في وضع تخاطبي يشملها، فإنها تنمو وتتحول لتخدم الخطاب المؤطر في ذلك الوضع والمتحقق فيه، كخطاب العرض المسرحي، وبالتالي يصبح المحور محورا خطابيا رئيسيا، والبؤر تتدفق حول المحاور الخطابية وتساهم في بناء الفضاء الدرامي ودفع الحدث المسرحي والفعل الدرامي إلى الأمام.

وهنا يتحقق ما يسمى "الصراع الدرامي"، المبني على تدفق المعلومات على المحاور بشكل يدفع إلى تقاطعها وتدافعها.

إذن، فالوظائف التداولية في الخطاب المسرحي ليست وظائف جملية فحسب، بل هي وظائف نصية، ومن هذا المنطلق يأتي البحث في الإستراتيجيات الخطابية التي توظف بها الوظائف التداولية، وهي إستراتيجيات لا يمكن التعمق فيها إلا بدراستها داخل الوضعيات التخاطبية، ورصدها بالموازاة مع تحرك الفعل المسرحي الدرامي الملتبس بالفعل الخطابي.

---

1 – يرى أحمد المتوكل بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بجوانب أخرى من" تداوليات اللغات الطبيعية"، كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغفلة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجملة. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية) كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدإ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها. ينظر: أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية.

2.1. الإستراتيجيات المحورية:

2.1.1. المحور في النحو الوظيفي:

المحور في أدبيات النحو الوظيفي علاقة تداولية تكون بين المتكلم والمخاطب، حيث يستخدمها المتكلم كخيط معلوماتي متصل بينه وبين مخاطبه، شرطه الأساسي أن يكون مشتركا بينهما وموجودا قبل أي معلومة أخرى جديدة، بحيث إذا ألقي لأول مرة فهو المحور الجديد الذي سيبأر.

ولعل أبسط فهم لطبيعة المحور في الخطاب يتجلى في موقف تواصلي وارد جدا، ومثاله: حين يلقي المتكلم (أ) بكلام إلى المخاطب (ب) قاصدا به تبئيرا حول محور معين، وليكن متعلقات الشخص (ج)، ثم لا يكون (ب) عالما بهذا المحور، كما في المحاورة:

(أ)– لقد سرقت سيارة (ج) أمس من أمام العمارة التي يقيم فيها.

(ب) – لم أسمع أن (ج) لديه سيارة. .....(1)

(ب) – حقا، لقد علمت من أخيه هذا الصباح، مسكين، لا يستحق ذلك!.....(2)

حيث يظهر المحور ضروريا لأجل التدفق السليم للمعلومات المبأرة، وأنه يحتاج إلى وجود سابق عليها، ويفترض المتكلم أنه موجود عند المخاطب لحظة التخاطب.

وهو أيضا، وظيفة تداولية تسند إلى أحد عناصر الفعل الخطابي، كمكون دال على الذات التي تشكّل محطّ الحديث، ويُعرّفه (دِكْ) بقوله:

"المحور هو الذات التي تشكّل محطّ خطاب ما، بحيث تُصب فيها المعلومات الواردة في وضع تخاطبي معيّن".

وهو وظيفة داخلية لأنه يشكل المتحدث عنه داخل الحمل (predication) وليس خارجه، كالمبتدأ أو المنادى[1].

[1] – أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. ص69.

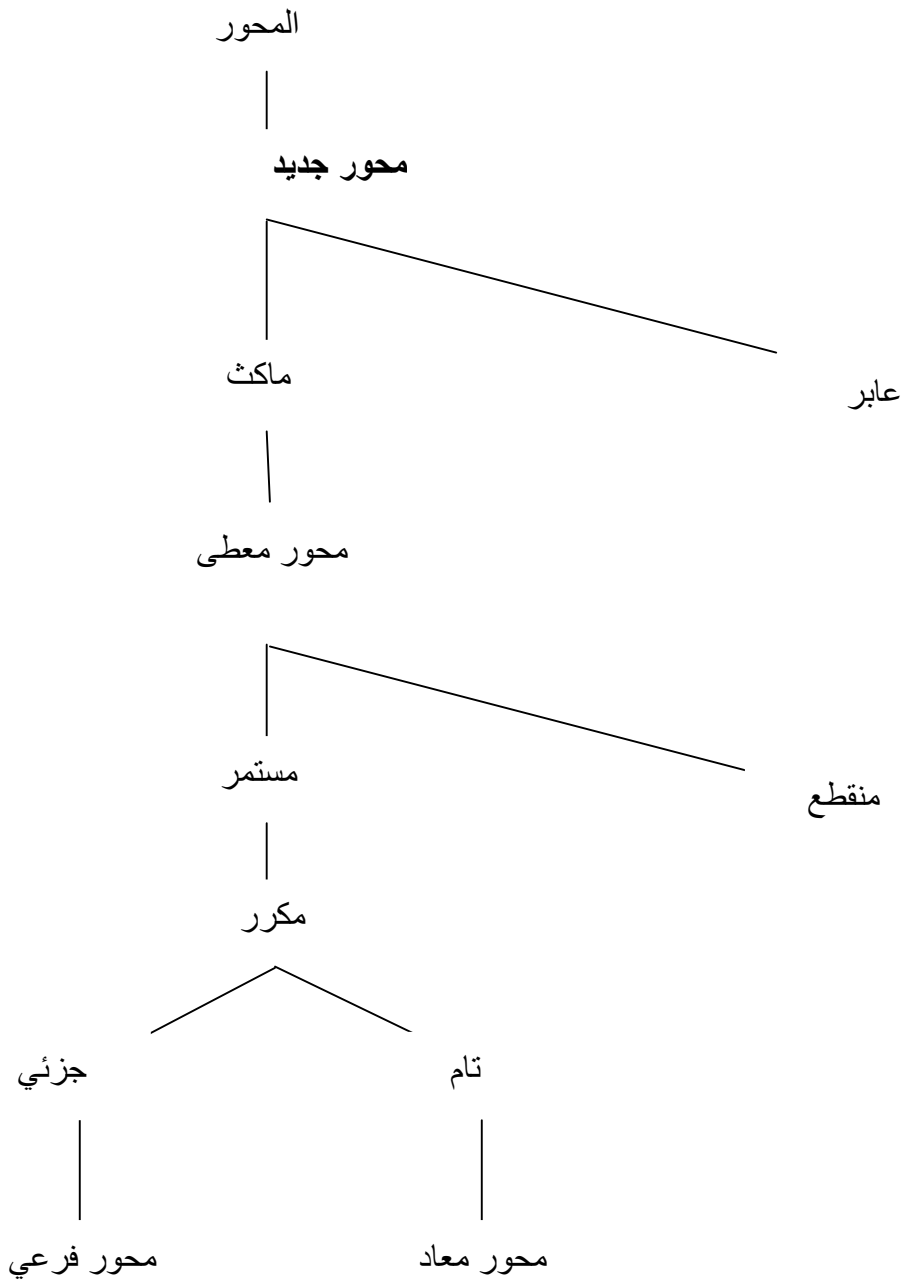
والمحور قد يتعدّد في الخطاب فيصير محاوَر، وقد تقوم بينها علاقة سلّمّية كأن يندرج محور الفقرة تحت محور الفصل ، وهذا الأخير تحت محور الكتاب إذا كان الأمر يتعلّق بكتابٍ مثلاً.

أّما إذا تعلّق الأمر بخطاب أدبي، فيكون البطل، مثلاً، محورًا رئيسيا والشخصيات الأخرى محاور ثانوية بالنظر إلى الدور الذي تلعبه كل شخصية في ذلك العمل الأدبي.

والمحور أربعة أصناف: (جديد، معطى، معاد، فرعي)؛ فالمحور الجديد هو الذي يُدرج لأّول مرّة في الخطاب، وحين يُعاد إدراج هذا المحور نفسه في الخطاب فإّنه يصبح محورًا معطى، وفي حالة مكوث هذا المحور محطًّا للخطاب فإّنه يُعاد ذكره، ويتّم ذلك إّما بطريقةٍ مباشرة، وفي هذه الحالة نكون أمام محور معاد ، أو بواسطة أحد متعلّقاته أو توابعه، وفي هذه الحالة نكون أمام محور فرعي.[1]

[1] – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى الّنص. ص112.

(25)


المحور
محور جديد
ماكث
عابر
محور معطى
مستمر
منقطع
مكرر
جزئي
تام
محور فرعي
محور معاد

1. 1. 1. المحور الرئيس في الخطاب:

يميز في العادة بين نوعين من المحور، محور رئيس يمتاز بالديمومة، ومحور ثانوي سرعان ما يختفي، أو أن وجوده لا ينتمي إلى الحدث الرئيسي[1].

ويعرف المحور الرئيس في الخطاب في النحو الوظيفي، هو "ذلك المحور المعطى الذي يشكّل أطول سلسلة محوريةٍ في خطابٍ من الخطابات، أو هو الذي يستقطب أكبر كمٍّ من المعلومات تبعًا لطول السلسلة المحورية التي ينتمي إليها".2

وتسليط الضوء على المحور في خطاب السلطان الحائر يستدعي بالضرورة معرفة الأنماط والإستراتيجيات التي ظهر بها في مختلف أجزاء النص. لذلك سيكون من المجدي التطرق إليها، لدى التطرق إلى إستراتيجيات إدخال المحاور وإستراتيجيات استمرارها.

2. 1. 2. المحور في الخطاب المسرحي:

فالمحور في الخطاب/النص[3]، وظيفة تداولية بدونها لا يتحقق انسجام الخطاب، حيث لا تمتلك النقلة أو ما يعلوها من وسيلة لغوية لتأطيره من حيث تناميه واستمراره أو انقطاعه، لأنه غير مرتبط تداوليا، بما هو خارج البنية الخطابية التي تحتاج في الخطاب المسرحي إلى تأطيرها في وضع تخاطبي خاص، بناء على الموقف التواصلي الذي تختاره ويضبطه المؤلف من حيث المركز الإشاري.

حيث يعد الانسجام الدرامي هو المعيار الثابت لمدى بقائه متوافقا مع الدور الذي يؤديه المحور من انسجام خطابي،

وأهم مقومات الانسجام، هي الشخصيات وما توفره بنقلاتها من تبئير حول محور من المحاور لإبقائه واستمراره. أو على خلاف ذلك بتحييده وقطع سلسلته، تبعا لما يخدم الفعل المسرحي الدرامي،

---

[1] – أحمد المتوكل: الوظيفة و البنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط.1993، ص 153.

[2] – أحمد المتوكل: الوظيفة و البنية ، ص 116

[3] – يستخدم مصطلح "المحورية" لإبراز الدور الذي يقوم به المحور في تلاحم الخطاب، من زاوية أن الخطاب يكون متلاحما– محوريا، فيؤثر الوضع البؤري والمحوري للعناصر الخطابية لا في الجملة فحسب بل حتى على مستوى النص.

من خلال ما يختاره المؤلف من شخصيات يجعلها محاور ثابتة ومستقرة، تكون محركة للأحداث ومنتجة للخطاب.

2. 1. 3. إستراتيجية المحور في العرض:

2. 1. 3. 1. إستراتيجية إدخال المحاور:

إن الحوار المسرحي يبنى على عملية انتقاء، يعمد إليها المؤلف وفق ما يراه مناسبا، يضافر الانتقاء إستراتيجيات، تتعلق بالإدخال والاستمرار.

وقد استغل توفيق الحكيم المشهد الأول من المسرحية أو الربض القبلي من العرض المسرحي، لإدخال أغلب المحاور الفاعلة في المسرحية، حتى الثانوية منها؛ وقد استخدم لذلك عدة أساليب نكشف عنها، ولعل أهمها هو "الثرثرة" التي ميزت مداخلات الجلاد، حيث استغل الحكيم هذه الميزة ليدس أغلب المحاور في نقلاته، فيذكرها قبل أن تظهر في الخطابات اللاحقة، وهي على الخصوص، (السلطان، الوزير، الخمار، الإسكافي)، فهذه المحاور قد استدعيت خطابيا، قبل دخولها من باب التحضير النفسي للمشاهدين، ولعل المقتطفات الآتية توضح كيفية تحقيق هذه الإستراتيجية:

إدخال السلطان، والوزير، والقاضي: وقد تم من خلال النقلات الآتية:

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، الغانية:[

الجلاد : لن أنتظر سوى المؤذن... تلك هي الأوامر!...

*الغانية : أوامر من؟... **السلطان**؟....[إحالة]*

*الجلاد : **الوزير** وأوامر الوزير هي أوامر السلطان!...*

[مش1: محاورة: (ك)(ط) الغانية، المحكوم عليه:[

الغانية : ماذا تقول ؟... ألم تحاكم!؟....

*المحكوم عليه: ولم أقدم إلى محكمة...لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان، أسأله حقي في أن أمثل بين يدي **قاضي القضاة** . ...أعدل من حكم بالذمة والضمير وأنزه من تمسك بالشرع والقانون، وأخلص حام لقداسة الشرع والقانون... لكن ها هو ذا الفجر يقترب، والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتي عند أذان الفجر!...أليس كذلك أيها الجلاد؟...*

إدخال الإسكافي والخمار والمؤذن: وقد تم من خلال النقلات الآتية:

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[

*الجلاد : لا.. لا ... إنك أسأت الفهم... ليست الرشوة!... كل ما أردت هو تلبية دعوتك إلى الشراب إذا دعوتني ... انظر!... ها هنا **خمار** . على مرمى البصر منك...حانه مفتوح طول الليل...*

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[

*الجلاد : **المؤذن** هو الذي يعرف ... متى صعد إلى مئذنة هذا المسجد و أذن لصلاة الفجر، نهضت إليك بسيفي وأطحت برأسك، تلك هي الأوامر!...*

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[

*المحكوم عليه: عندي فكرة أظرف وألطف!...مارأيك لو صعدنا معا –أنا وأنت– إلى تلك **الجميلة**!... فإذا صرنا إليها قضينا عندها ليلة رائعة...ما قولك؟...*

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[

*الجلاد : عملي المتقن ... فأنا إذا شربت أتقنت العمل وإذا لم أشرب قل على عملي السلام !... أذكر لك على سبيل المثال ما حدث ذات يوم : كلفت بإعدام شخص ، ولم أكن يومئذ قد شربت شيئا ... فهل تدري ماذا صنعت؟ ... ضربت عنق ذلك المسكين ضربة عنيفة هوجاء ، أطاحت برأسه وأطارته في الهواء ، فسقط بعيدا، لا في سلتي أنا هذه، بل في سلة **الإسكافي** . المجاور للحان... ويعلم الله كم بذلنا من الجهد والعناء، للحصول على تلك الرأس الضائع من بين أكداس الأحذية وأكوام النعال!...*

إدخال الغانية وخادمتها:

استخدم الحكيم تقنية رشيقة في إدخال الغانية لتبدو في صورة السيدة المحاطة بالخدم، والتي تحظى بمقدرة على الدخول إلى مساحات قد لا يصل إليها الرجال، حيث وظف الخادمة لتكون وكيلة عنها في ردع الجلاد المنتشي، الذي لا يراعي آداب الجوار ولا يحترم الآخرين، حيث جعله توفيق الحكيم يصرخ عاليا في أمر قصد منه إخراج الغانية من بيتها ودخول الركح، لتؤدي دورها داخل المشهد الأول في إنقاذ المحكوم عليه بالإعدام.

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[

الجلاد : نعم أنا بستاني!... أنا.(يصيح ثملا) انا بـ... سـ ...تا...ني!... [تنغيم].

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، الخادمة:[

الخادمة : ما هذه الجلبة؟.. ما هذا الضجيج والناس نيام!...مولاتي تشكو الصداع ، وتريد النوم الهادئ!...

2.1.3.2. مبررات إدخال المحاور:

إن الاختيارات التي لجأ إليها المؤلف لإدخال المحاور إلى صلب الخطاب، تسندها مبررات منطقية وواقعية لأجل إنجاح الفعل الدرامي، وفي خطاب السلطان الحائر نجد الاختيارات مدعمة بجملة من المسوغات أملتها طبيعة الموضوع المختار من طرف الكاتب، والجدول الآتي يوضح ذلك بجلاء:

الشخصية	مبـــــــــــــررات إدخـــــــــــــالها
السلطان	المتحدث عنه الرئيس.
الوزير، والقاضي	بحكم السلطة، وأنهم مساعدي السلطان في إدارة شؤون الحكم.
الجلاد	التكليف والمهنة.
المحكوم عليه	معاقب.
الغانية	مجاورة مكان الإعدام.
الخادمة	تابعة للغانية.
الوكيل المجهول	التوكيل من طرف الغانية.
الإسكافي، والخمار	بحكم مجاورة المكان، فمحلاتهم مطلة على الساحة.
المؤذن	بحكم عمله في المسجد المطل على الساحة.

أما الشخصيات الأخرى، فهي مساعدة للشخصيات المذكورة في تحقيق الانسجام الدرامي.

2.1.3.3. إستراتيجية استمرار المحور:

إذا ربطنا بين أنواع المحاور، الرئيسة والثانوية، في العرض المسرحي السلطان الحائر، وبين إستراتيجية استمرار المحور، فإننا نلفي أنفسنا أمام خطاطة تبرز أكثر المحاور مكوثا وأقلها بقاء، في مقابل أكثر المتدخلين تبئيرا لهذا المحور وأقلهم في ذلك، وأبعدهم عنه، ولا يتسنى هذا إلا داخل

الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض المسرحي. حيث يكشف التحليل أيها كان رئيسا وكيف استمر، وأيها كان ثانويا ولماذا انقطع. هذا، زيادة على الوسائل الخطابية اللغوية التي سخرت لأجل ذلك.

2. 1. 3. 4. استمرار المحور الرئيس:

إن العرض المسرحي – ولأجل الحفاظ على تنامي الفعل المسرحي– يسخر تقنية تداولية تمس المحور أو المحاور الرئيسية في الخطاب، حيث يسهم التبئير وما يلحقه من تقوية أو تقليل في دفع المعلومات نحو السير في أودية متقاطعة المسارات، حتى أنها لا تنفك تتصادم محدثة صراعا دراميا، ورغم ذلك يبقى المحور الرئيس، الذي هو السلطان، يحقق هدفه في علاج قضيته، ولا ينقطع سيل المعلومات عنه، وحتى وإن انحرف عنه هذا السبيل بدخول محور ثانوي، فهو لا يلبث أن يتحول بالمعلومات التي بؤرت لأجله إلى خادم للمحور الرئيس. لقد استخدم توفيق الحكيم –لتحقيق هذا الهدف– إستراتيجية جعل من المحور الرئيسي يحقق استمراره دون ملل، من خلال إدخال محور الغانية.

الملاحظ أن المحور الرئيس السلطان، قد تمت خدمته بواسطة عدة محاور، وأهمها محور الغانية، الذي يأتي ثانيا بعده، أما باقي المحاور فقد كانت مساعدة.

فمنذ إدخال محور السلطان إلى غاية نهاية العرض،سخرت لأجل استمراره مجموعة وسائل، أهمها:

مساعدة بمحور: حيث يستمر المحور الرئيسي بمساعدة محور آخر، سواء بطريقة مباشرة كمحور الغانية، حيث ربطت قضيتها بقضية السلطان، وتبعا لذلك صار محور السلطان محور مقابلة. حيث أن ظهور محور الغانية في المشهد الأول كان لخدمة النخاس ولم يأخذ حيزا من التبئير، ولكن دخوله في المشهد السادس كان لأجل أن يصبح محط تبئير، ويتقابل مع المحور الرئيسي.

حيث أخذ الحدث المسرحي بدخول محور الغانية سبيلا مختلفا، وأصبح هناك محوران متوازيان، فالغانية كمحور يضارع محور السلطان، انتقلت من المرأة ذات السمعة السيئة إلى المرأة النبيلة التي أعتقت السلطان، ومنحت الماسة الفريدة التي يحوزها السلطان. وهو عين التحول الذي مس محور

السلطان، من وضعه كعبد رقيق إلى سلطان حر. والجدولان الآتيان يوضحان استمرار كل من محوري السلطان والغانية:

- محور السلطان:

المشهد	
1	يحال عليه على سبيل الاحتمال بأنه من أمر بإعدام النخاس
2	عبد لم يعتق من قبل السلطان الراحل
3	لا يمتلك وثيقة عتق ، يحتار في وضعه، يقرر أن يعتق من طرف الشعب
4	يتهيأ الناس لقدوم السلطان في ساحة المزاد
5	يباع السلطان كالسلعة في المزاد ، يشترى من طرف مجهول لا يوقع وثيقة العتق
6	السلطان في يد الغانية، وترفض عتقه، يجادلها، فتقبل
7	السلطان في منزل الغانية
8	السلطان والغانية يتبادلان أطراف الحديث
9	السلطان يخرج من منزل الغانية ويعتق

- محور الغانية:

المشهد	
1	الغانية، عاهرة، سمعتها رديئة
2	....
3	....
4	الغانية ذهبت لتتزين
5	....
6	الغانية تشتري السلطان، ترفض عتق السلطان، وتقبل بعتقه
7	الغانية قد تغدر بالسلطان
8	الغانية تفصح عن نفسها للسلطان
9	الغانية تعتق السلطان

2. 1. 3. 5. استمرار المحاور الثانوية:

لقد خدمت المحاور الثانوية، هدف المسرحية الكوميدي الفرجوي، إلى جانب محور السلطان، وهي تتفاوت من حيث القدرة على الاستمرار والمكوث، حيث كان أكثر المحاور الثانوية مكوثا محوري الوزير والقاضي، ومداخلاتهما كانت لخدمة موضوع العتق ومساعدة السلطان على استرجاع شرعيته، أما باقي المحاور، فهي محاور مقحمة، أو متطفلة على الموضوع، وهو ما جعل منها محاور لتحقيق الفرجة الكوميدية لا أكثر.

أما إستراتيجية الاستمرار والانقطاع للمحاور، فيمكن إبرازها من خلال محور **الغانية**، الذي ظهر في الربض الأول، ثم اختفى بعد ذلك ليظهر بشكل مفاجئ في المشهد السادس، وقد ساعد على دخولها محوران هما الخادمة في المرة الأولى، والوكيل المجهول في المرة الثانية. وهذا الامتياز قد حصل عليه محور واحد هو السلطان. الذي مهد له النخاس المحكوم عليه.

إن اختفاء المحاور وظهورها مرة أخرى، جعلها تحقق هدفا كوميديا، وقد تجلى ذلك من خلال محاور كل من : (النخاس، الجلاد، المؤذن، الخمار، الإسكافي)، وتوضيح ذلك فيما يلي:

النخاس، بدأ ظهوره بمحور المحكوم عليه، وكان يستجدي العطف ويلتمس العفو من السلطان، ثم اختفى ليظهر في دور النخاس المشرف على عملية بيع السلطان، وفي هذا محاولة من توفيق الحكيم لإظهار نوع من الفرجة القائمة على المفارقة، فالشخص الذي باع السلطان في صباه هو عينه الذي باعه في كبره:

[مش5: محاورة: (ك)(ط)النخاس، الشعب:]

النّخاس : (مصفّقًا بيديه) السّكوت أيّها النّاس !... أعلُن إليكم بصفتي نخّاسًا ودلّالاً ،أنني قد كُلّفتُ مباشرة هذا البيع في المزاد العلني ؛ لمصلحة بيت المال ،وإنّه ليُشّرفني بادئ ذي بدءٍ أن يفتتح قاضي القضاة هذا الإجراء بكلمةٍ يوضّح فيها شروط هذا البيع !...

الجلاد، ظهر في المشهد الأول، واختفى حتى المشهد الرابع ليبدو في صورة من انطلت عليه الحيلة ويريد أو يعرف كيف، وذلك من خلال حواره مع المؤذن:

[مش4: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المؤذن:[

الجلاّد : هذا الكذّاب الأشر ؟!...

المؤذّن : كذّاب ؟... أنا ؟!...

الجلاد : نعم ... تزعمأنّ ي كنتُ نائمًا أغطّ تلك السّاعة ؟...

المؤذّن : وكُنتَ مخمورًا !...

الجلاد : أنا واثقٌ كلّ الثّقةأنّ ي كنتُمتنّبهً ا يقظًا ... ولم أنملحظةً تلك السّاعة !...

المؤذّن : ما دمتَ واثقًا من ذلك كلّ الثقة ...فماذا تريد إذن؟

الجلاد : أريد أن أعرف هل كنتُ نائمًا حقا أوأنّ ي كنتُ مستيقظًا ؟!...

أما **<u>المؤذن</u>**، فقد ظهر ليربط واقعة تأخير الأذان في المشهد الأول مع واقعة تقديمه في المشهد التاسع بما يحقق الفرجة، من خلال المحاورة التي دارت بينه وبين القاضي.

[مش4: محاورة: (ك)(ط)القاضي، المؤذن:[

القاضي : اذهب واصعد فوق مئذنتك...وأذن لصلاة الفجر!...

المؤذن : متى؟...

القاضي : الآن...

المؤذن : ((مندهشا)) الآن!...

القاضي : نعم...وفي الحال...

المؤذن : الفجر؟!...

القاضي : نعم ...الفجر...اذهب وأذن لصلاة الفجر!... أواضح كلامي هذا أم غير واضح؟!..

المؤذن : واضح...ولكننا الآن تقريبا في منتصف الليل؟!...

القاضي : فليكن!...

المؤذن : الفجر في منتصف الليل؟!.. يا مسلمين...

القاضي : نعم!...وأسرع!...

المؤذن :((هامسا)) لقد احترت في هذا الفجر. مرة يطلب مني تأخيره، ومرة يطلب مني تقديمه!.

أما محورا **الخمار والإسكافي**، فقد كانت بؤرهما صانعة للفرجة على نحو خاص، ضبطه المركز الإشاري لكليهما، وهو مركز يضعهما في صورة الفضولي الذي ينظر إلى الأمور من زاوية مصلحته الخاصة؛ فظهر الخمار في المشهد الأول وأشير إلى أنه يجاور إسكافيا، ثم ظهر في المشهد السادس، ليظهر كل منهما موقفا هزليا من مسألة اقتناء السلطان.

[مش4: محاورة: (ك)(ط)الإسكافي، الخمار:[

الإسكافي: لِسمْع يا صديقي، وأقولُها لك صراحة: لو أنّ عندي مِن المال ما يكفي لشراء السّلطانفإنّ ي ، والله ، ما أشتريه.

الخّمار: لا تشتريه ؟!

الإسكافي : أبدًا !..

الخّمار: لِسمْح لي أن أقول :إنّك أحمق !...

الإسكافي : بلإنّ ني عاقلٌ فطِن... قل لي أنتبربّك ماذا تريدمنّ ي أن أصنع بسلطانٍ في حانوتي ؟!...هل أستطيع أن أُعلّمه صنعتي هذه ؟!... بالطّبع لا ... هل أستطيع أن أكلّفه بعملٍ ما ؟!... من المؤكّد لا... إذن... أنا الّذي سيخدمه ويطعمه ويعوله!... هذاوربّ ي ما سيحدث!...سأشتري عبئًا ثقيلا على كاهلي ومتاعًا من أمتعة التّرف لا قِبَل لي بتحّمله.... إنّ مواردي ، يا صاح ، لا تسمح لي باقتناءالتّحف!...

الخّمار: يا للبلاهة !.

الإسكافي : وأنت؟!... أكُنتَ تشتريه ؟...

الخّمار: وهل في ذلك شكّ ؟

الإسكافي : وماذا تصنع به ؟!...

الخّمار: أشياء كثيرة...كثيرة جدًّا يا صديقي!...إنّ مجّرد وجوده في حاني كفيل باجتذاب المدينة كلّها... يكفي أن أطلب منه أن يقصّ على زبائني أخبَار معاركه ضّد المغول وطرائفه وملحه... وما اجتاز من قِفارٍ وما دخل من ديار... أليس كلّ هذا مفيدًا وممتعًا ؟!...

الإسكافي : حقًّا تستطيع أنتَ أن تستخدمه في هذا...أّما أنا ...

الخّمار: وأنتَ أيضًا تستطيع أن تستخدمه ....

الإسكافي : كيف ؟!...إنّه لا يعرف شيئًا في رتق الأحذية ، و صنعالنّعال حتّى يتحّدث عنها.

الخّمار: ليس من الضروري أن يتحّدث عنها !...

الإسكافي : ماذا يفعل إذن؟...

الخّمار: لو كنتُ في مكانكفإنّي أعرف كيف أستخدمه ...

الإسكافي : كيف؟...أخبرني!...

الخّمار: أُجلسه أمام باب الحانوت على مقعدٍ مريح ، وأُلبِسه حذاءين جديدين ، وأضع فوق رأسه لافتة كُتبت عليها هذه العبارة : " هناتُباع أحذية السّلطان " ، وسوف ترى في الغد أهل المدينة وقد تدفّقوا على حانوتك يطلبون بضاعتك!...

الإسكافي : يا لها من فكرة ؟!...

2.2. إستراتيجيات التبئير:

2.2.1. البؤرة في النحو الوظيفي:

عُوفت –في نظرية النحو الوظيفي– عدة تنميطات للبؤرة؛ حيث أفضى التدقيق في تنميطها إلى التمييز بين بؤرتين رئيستين: بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة، وذلك بالنظر إلى البعد الإخباري الذي يتعلّق بالمعلومات غير المتقاسمة بين المتكلم والمخاطب.

والبؤرة –في تعريفها– وظيفة تداولّية تُسند إلى العنصر من الجملة الدّال على المعلومة التي يفترض المتكلّم أنّها المعلومة غير المشتركة[1].

فأّما بؤرة الجديد، فتُسند إلى المكّون الحامل لمعلومة يجهلها المتكلّم في حالة الاستخبار أو المخاطب في حالة الإخبار[2]. نحو :

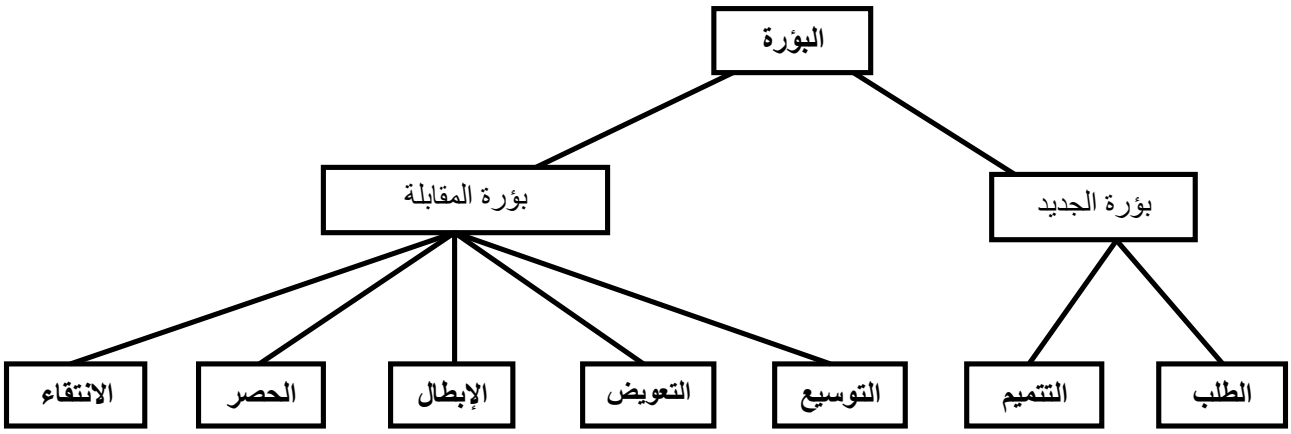
– ماذا شربت بعد الأكل؟

– (شربت) كأس شاي.

وأّما بؤرة المقابلة، فتُسَند إلى المكون الدال على معلومة تقابل –بشكل من الأشكال– معلومة يملكها المخاطب[3].

وبعد أن ثبت أنّ بؤرة المقابلة لا تكفي لرصد التراكيب المبأّرة جميعها،اقتُرِح توسيعها بتفريعها، وقد أفضى التوسّع في تفريع البؤرة إلى سبعة أنواع من البؤر، مثلما يوضّحه التشجير الآتي[4]:

(26)



[1] – أحمد المتوكل: الوظيفة و البنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص 51.

[3] – المرجع نفسه، ص 51.

[4] لقد عرف تفريع البؤرة تنميطات متعددة لدى المتوكل في أبحاثة، وقد يلاحظ القارئ اختلافا في بعض الاصطلاحات التي أوردها في كتابه "آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي 1993، خاصة فيما يتعلق ببؤرة المقابلة؛ حيث نجده يستعمل مصطلحات مثل: بؤرة مصادقة، بؤرة تخيير.

وأما بؤرة الطلب، فتُسَند إلى المكّون الحامل للمعلومة التي يطلب المتكلّم إضافتها إلى مخزونه. وأّما بؤرة التتميم فتُسَند إلى المكّون الحامل للمعلومة المضافة، مثال ذلك ضمير الاستفهام "ماذا؟" والمكّون "كأس شاي" في الحوار السابق.

2.2.2. إستراتيجية التبئير في العرض:

التبئير، معلومات تتدفق في الخطاب لأجل التعديل على معلومات مشتركة بين المتخاطبين؛ أي "المحاور"، وهذا التدفق يأخذ منحى معينا داخل الخطاب المسرحي، ويعبر عنه كنوع من التحرك للمحاور بما يضاف إليها من معلومات، إما بالطلب أو التتميم، أو التعديل في معلومات بالمقابلة، عن طريق التوسيع والتعويض والإبطال والانتقاء والحصر.

والملاحظ لتوزيع البؤر على أفعال الخطاب المسرحي السلطان الحائر، يجده قد خضع لإستراتيجية اتبعها توفيق الحكيم لأجل إقناع المخاطب بإمكانية اتخاذ السلطان موضوعا فرجويا ومحورا في الوقت نفسه. ولأن البؤر معلومات ترد على المحاور، وبما أن السلطان هو المحور الرئيسي، فإن هذه الإستراتيجية تتكشف عن طريق تتبع التبئير حول محور السلطان في المسرحية.

فالبؤر حول السلطان تتدفق وتسهم في بناء الفضاء الدرامي، وتعمل على دفع الحدث المسرحي إلى الأمام، الذي هو حدث محوري يتعلق بمسلك السلطان في علاج شرعية الحكم.

وفي كل ذلك، أظهرت أنواع البؤر قدرة على الحفاظ على مبدأ الصراع الدرامي، حيث يتم التبئير بنمط معين من البؤر وفقا لما يستدعيه ويتطلبه الوضع التخابري، أو الوضعية التخاطبية للمشهد المسرحي. وهذا من خلال تتبع مسارات التبئير في العرض (السلطان الحائر).

2.2.2.1. مسارات التبئير حول محور السلطان في العرض:

سار التبئير حول محور السلطان في العرض المسرحي السلطان الحائر، وفق الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض المسرحي التسعة على النحو الآتي:

المشهد (1):

يبدأ التبئير حول السلطان "صفرا"، أي أنه لا يبأر في هذا المشهد، وهذا لكي يسترعي انتباه المخاطب ويجره إلى المطلوب منه وهو التساؤل عن مصير المحكوم عليه ومن ثمة الانجذاب إلى معرفة المخبوء من خلال تكرار بؤرة الطلب، بفرعيها الطلب والتتميم، في نقلات كل من: (الجلاد، المحكوم عليه، الخمار، الغانية، الخادمة، المؤذن، الوزير) قصد معرفة الجرم الذي أفضى إلى تعرض

المحكوم عليه إلى عقوبة الإعدام بقطع رأسه بالسيف على يد الجلاد!؟ ومن أهم النقلات في هذا المشهد:

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الغانية، المحكوم عليه:[

الغانية : ماذا تقول ؟... ألم تحاكم!؟....

المحكوم عليه: ولم أقدم إلى محكمة... لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان، أسأله حقي في أن أمثل بين يدي قاضي القضاة. ... أعدل من حكم بالذمة والضمير وأنزه من تمسك بالشرع والقانون، وأخلص حام لقداسة الشرع والقانون... لكن ها هو ذا الفجر يقترب، والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتي عند أذان الفجر!... أليس كذلك أيها الجلاد؟...

المشهد (2):

يبدأ التبئير في هذا المشهد، ويكشف شيئا يسيرا عن واقعة تاريخية، تظهر أن السلطان كان عبدا بالفعل، وهو أهم ما في التدفق الجديد لهذا المشهد، من خلال النقلة التالية:

[مش2: محاورة: (ك)(ط)السلطان، المحكوم عليه:[

السلطان : (للمحكوم عليه) أنت ... بعتني إلى السلطان الراحل ؟!...

المحكوم عليه: نعم !...

السلطان : متى كان ذلك؟...

المحكوم عليه: منذ خمسة وعشرين سنة خلت يا مولاي ... كنت صبيا صغيرا في السادسة ، ضالا متروكا في قرية شركسية داهمها المغول ... وكنت في غاية الذكاء والحكمة أكثر مما ينبغي لسنك ... ففرحت بك وحملتك إلى سلطان هذه البلاد ، فمنحني ثمنا لك ألف دينار ...

السلطان : (ألف) دينار ؟!... فقط ؟!...

المحكوم عليه: كنت تساوي أكثر من ذلك بالطبع ... ولكني كنت حديث عهد بالمهنة لم أكن قد جاوزت السادسة والعشرين ، وكانت تلك الصفقة هي البداية.

وفي الأخير، يظهر التبئير انتقالا خطيرا في المعلومات، حيث يبدأ التبئير بالتحول من النخاس إلى السلطان، وبسبب كل من القاضي والوزير اللذين يرفضان الجواب عن سؤال السلطان، يتوقف التبئير، ويؤجل إلى المشهد الثالث، حيث تعبر عنه النقلة التالية:

[مش2: محاورة: (ك)(ط)القاضي، السلطان:[

القاضي : يستحسن تأجيل هذه المحاكمة إلى وقت آخر ... فإذا صرنا على انفراد يا مولاي...

المشهد (3):

وقد لعبت بؤرة المقابلة في هذا المشهد دورا هاما في وضع المتفرج أمام مشهد يحمل بين يديه أمرين متناقضين تماما؛ أمر السير في طريق القانون أمر السير في طريق السيف، حيث توزعت نقلاته على كل من الوزير والسلطان والقاضي. ويظهر ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)القاضي، السلطان:[

القاضي : وجهة نظري واضحة بسيطة ، أشرحها في كلمتين : لحل هذه المسألة يا مولاي السلطان أمامنا طريقان: طريق السيف ،وطريق القانون ،أما السيف فلا شأن لي به ،وأما القانون فهو ما ينبغي لي وما أستطيع أن أفتي فيه ... والقانون يقول إن العبد الرقيق لا يملك عتقه إلا مولاه. مالك رقبته ... وفي حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفي بغير وريث ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل في مال أو متاع مملوك للدولة ... ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع ، ...فالحل الشرعي إذن، هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني!...

ثم ينتهي المشهد بانتقاء البؤرة "القانون":

[مش3: محاورة: (ك)(ط) السلطان، الوزير:[

السلطان : (وهو مطرق في تفكيره) السيف أم القانون ؟!...القانون أم السيف ؟!...حسن. لقد قررت.

الوزير : أوامرك يا مولاي !...

السلطان : قررت أن أختار ... أن أختار ...

الوزير : ماذا يا مولاي ؟...

السلطان : (صائحا في عزم) اخترت القانون !...

المشهد (4):

في هذا المشهد لا يبأر السلطان بما يخدم قضيته، بل يحصل التبئير في محوري الخمار والإسكافي حول جدوى شراء السلطان.

[مش4: محاورة: (ك)(ط) الخمار، الإسكافي:[

الإسكافي: اِسمْع يا صديقي، وأقولُها لك صراحة: لو أنّ عندي مِن المال ما يكفي لشراء السّلطانفإنّ ي ، والله ، ما أشتريه.

الخّمار: لا تشتريه ؟!

الإسكافي : أبدًا !..

الخّمار: اِسمْح لي أن أقول :إنّك أحمق !...

المشهد (5):

يحتدم التنافس في هذا المشهد لحظة بيع السلطان، الذي يباع كالسلعة، والتبئير حوله مطابق لما يكون في الخطاب التجاري من بيع وإجراءات استلام المبيع، وأوضح النقلات في هذا المشهد وأكثرها درامية ما جاء على لسان النخاس الذي باع السلطان في صباه، وها هو يبيعه في كبره:

[مش5: محاورة: (ك)(ط) النخاس، الشعب:[

النّخاس : السّكوت أيها النّاس !...أيها الناس لقد فتح المزاد... لقد فُتح المزاد ... ولن ألجأ إلى تلك الأوصاف والنّعوت التيُ يلجأ إليها عادةً في الأسواق للتّحلية والتّرغيب ، فموضوع هذا البيع هو فوق كلّ وصف ونعتٍ وتعليق، ولا مبالغة ولا إغراق إذا قيل إنّه يساوي وزنه ذهبًا ... إلاّ أنّ المقصود ليس التّعسير ولا الإعجاز ، إنّما التّيسُير عليكم بقدر ما هو في الإمكان ... لذلك أبدأ المزاد بمبلغٍ صغير ضئيل بالنّسبة إلى سلطان : عشرة آلاف دينار !...

المشهد (6):

في هذا المشهد يتحول التبئر ليصبح في يد الغانية، ويمس محورها ومحور السلطان معا، حتى أنها تشرك السلطان في نفس نمط خطابها، فالمعلومات الجديدة تخدم محوريهما كلا لمصلحته، حيث يحقق السلطان هدفه بإقناع الغانية بالتخلي عنه، بعد أن كانت تستميت دفاعا للإبقاء عليه في يدها، والمحاورة التالية تبرز ذلك:

[مش6: محاورة: (ك)(ط) الغانية، القاصي:[

الغانية : لكن يا سيدي القاضي ما هو الشّراء ... أليس هو امتلاك شيءٍ في نظير ثمن ؟...

القاضي : هو هذا ...

الغانية : وما هو العِتق ؟!... أليس هو عكس الامتلاك ؟... إنّه التخلّي عن الأملاك ...

القاضي : تماما !...

الغانية : إذن أيّها القاضي أنت تجعل العتق شرطًا للامتلاك ... أي أنّه لكي يكون امتلاك الشّيء المبيع صحيحًا يجب على المشتري أن يتخلّى عن هذا الشّيء ...

القاضي : ماذا ؟... ماذا ؟...

الغانية : أو إذا شئت .....لكي تمتلك شيئًا يجب أن تتخلّى عنه ...

القاضي : كيف تقولين لكي تمتلك يجب أن تتخلّى ؟...

الغانية : أو بعبارة أخرى ... لكي تملك شيئا ... يجب ألاّ تملك شيئا ...

القاضي : ما هذا الذي تقولين ؟...

الغانية : هذا هو شرطك ... لكي أشتري يجب أن أعتق ... لكي أملك يجب ألاّ أملك !...أَتَرى هذا معقولاً ؟!...

المشهد (7):

يتحول التبئير إلى نوع من الفضول حول محور السلطان، تبئير مصحوب بوجوه ذاتية من الشك والترقب حول مصير السلطان وهو في منزل الغانية، ومثاله ما ورد في محاورة الوزير والجلاد:

[مش7: محاورة: (ك)(ط) الوزير، الجلاد:[

الوزير : أريد الحقيقة الصريحة عن سؤالي...

الجلاد : ولكن يا مولاي...

الوزير : لا تخف!...لن أعاقبك....قل : هل ستصدق هذه المرأة وعدها في رأيك أم ستخلفه؟!...

المشهد (8):

ينحصر هذا المشهد في شكل تدفق للبؤر الإفضائية التي أدلى بها كل من السلطان والغانية لبعضهما البعض، خاصة الغانية التي كانت تحاول أن تدافع عن سمعتها معربة عن قصة حياتها الخفية:

[مش8: محاورة: (ك)(ط) الغانية، السلطان:[

الغانية: سأفصح ...عندما كنت جارية صغيرة في عمر َمن عندي الآن من الجواري، نشأني سيدي على حب الشعر والغناء والعزف...وكان يجعلني أحضر ولائمه وأحادث ضيوفه، وكانوا من الشعراء والمغنين، كما كانوا من أصحاب الظرف والروح والفكر...وكنا نسهر الليالي ننشد الشعر ونغني ونطرب ونتجاذب الحديث، ونتراشق بالروائع واللوامع من فنون الكلام، ونضحك من أعماق قلوبنا...كانت تلك الليالي رائعة فاخرة، كما كانت بريئة طاهرة... وأرجو أن تصدق ذلك ...فسيدي كان رجلا فاضلا، ولم تكن له متعة في الحياة إلا هذه الليالي...متعة بلا خطيئة وبلا تبذل...على هذا نشأني ورباني...فلما صرت زوجته فيما بعد لم يرد أن يحرمني متعة الليالي التي كانت تجلب لي، فيسمح لي بالاستمرار في حضورها، ولكن من خلف أستار من الحرير...تلك هي كل القصة...

المشهد (9):

وهنا يضعف التبئير، ويحول إلى القاضي الذي يستأثر بأهم النقلات ويحولها إلى بؤر تتميم، يفصح من خلالها عن خطته لإخراج السلطان من منزل الغانية، فينجح بتقديم موعد أذان الفجر، وهو موعد توقيع وثيقة العتق، وهو ما تم للقاضي، واستفاد منه السلطان.

[مش9: محاورة: (ك)(ط) القاضي، الوزير:[

القاضي : بل إنه من الممكن جدا إخراج السلطان من هذا البيت في الحال...

الوزير : للأسف .. يجب أن ننتظر حتى الفجر!...

القاضي : بل الآن...وفي الحال!...

الوزير : ولكن الفجر لم يزل بعيدا!...

القاضي : يجب إحضاره الآن..

الوزير :إحضار ماذا....؟

القاضي : إحضار الفجر...وفي الحال!...

الوزير : معذرة!...لست أفهم؟...

القاضي: عما قليل ستفهم...أين مؤذن هذا المسجد؟...

ساهمت البؤرة في إحداث التعاقب النصي، واستمرار الحدث الدرامي، من خلال تدفق المعلومات على المحاور بشكل يدفع إلى تقاطعها وتدافعها، والملاحظ في البؤرة أنها خدمت تدفق المعلومات بأنماطها المختلفة، وبصفة خاصة، بؤرتي الطلب والتتميم، بالإضافة إلى بؤرة المقابلة، حيث اتبع الحكيم إستراتيجيات تنبع من طبيعة كل نمط.

وفي الأخير، يمكن القول أن التبئير قد خضع لعملية انتقاء إستراتيجي ارتبط بكل وضع مشهدي على حدة، كما ارتبط بالوضع التخابري بين كل شخصية مع من تحاورها، داخل المشهد الواحد.

2. 3. إستراتيجيات المبتدأ والذيل:

2. 3. 1. المبتدأ في النحو الوظيفي:

المبتدأ وظيفة تداولية، تشترك مع الوظائف التداولية الأخرى كالمحور والبؤرة والذيل في أنها مرتبطة بالمقام، ذلك أن تحديدها لا يتم إلا انطلاقا من الوضع التخابري القائم بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية معينة[1].

والمبتدأ وظيفة خارجية بالنسبة لسيمون ديكْ ، وتكمن "خارجيته" في أنه مكون مستقل عن حمل الجملة، والملاحظات التالية تبرز ذلك:

أ- لا يشكل المبتدأ، بخلاف الوظائف الداخلية كالبؤرة، والمحور، موضوعا من موضوعات الفعل (أو ما يشابهه)، باعتباره محمولا. ويترتب عن هذا:

1) أن المبتدأ لا يخضع لقيود الانتقاء التي يضعها الفعل، أو ما يشبهه بالنسبة لموضوعاته، ففي الجملة:

(**) الكتاب، شرب مؤلفه شايا.

نلاحظ أن الفعل "شرب" ينتقي موضوعيه (الفاعل والمفعول) بمقتضى قيدي [حي] و[سائل] ، على التوالي ولكنه لا ينتقي المبتدأ.

1- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. ص 113.

2) أن المبتدأ غير خاضع لمطابقة المحمول كما يظهر من مقارنة الجمل الآتية:

(**) أ- الفتاة، أخواها مسافران.

ب- الفتاة، جاء أخواها.

(**) أ- * الفتاة أخواها مسافرة.

ب- * الفتاة جاءت أخواها.

ب- ثمة فصيلة من اللغات (تشمل اللغة الصينية مثلا) لا يحتاج فيها المبتدأ إلى "ربط" يربطه بالجملة التي تليه. ففي هذه اللغات تعتبر الجملة التي من نوع:

Nuike shu yèzi da

كبيرة الأوراق الشجرة هذه

"هذه الشجرة، الأوراق كبيرة".

جملا صحيحة بل عادية جدا.

أما صوابية هذه الوظيفة في إطار معارف المتكلم حول العالم الخارجي ، وقد مثل المتوكل لتوضيح ذلك بالجملة:

- أما مراكش فإن منارتها من الآثار الخالدة.

إذ تعد هذه الجملة صحيحة ، لأن الحمل (فإن منارتها من الآثار الخالدة) وارد بالنسبة إلى مراكش، فالمنارة موجودة في تلك المدينة فعلا، وفي مقابل هذا فإن الجملة:

- أما الدار البيضاء فإن منارتها من الآثار الخالدة،

جملة لاحنة، ولا يمكن إرجاع لحنها إلا لعدم ورود الحمل (فإن منارتها من الآثار الخالدة)، على الدار البيضاء، لعدم وجود المنارة بوصفها علما في مدينة الدار البيضاء.

2.3.2. إستراتيجية المبتدأ في العرض:

أدى المبتدأ في خطاب السلطان الحائر، دورا مهما داخل النقلة، حيث ساعد على حصر مجال أفعال الخطاب التي تتواتر داخل النقلة الواحدة، مثل نقلة الوزير الآتية:

[مش3: محاورة: (ك)(ط) الوزير، القاضي:[

الوزير: يا قاضي القضاة !... المسألة دقيقة، وتحتاج منك إلى أن تشرح لنا بتفصيل ووضوح وجهة نظرك ...

*القاضي: وجهة نظري واضحة بسيطة ، أشرحها في كلمتين : لحل هذه المسألة يا مولاي السلطان أمامنا طريقان: طريق السيف، وطريق القانون؛ **أما السيف**، فلا شأن لي به، **وأما القانون**، فهو ما ينبغي لي، وما أستطيع، أن أفتي فيه ... **والقانون**، يقول إن العبد الرقيق لا يملك عتقه إلا مولاه. مالك رقبته ... وفي حالتنا هذه؛ **المولى مالك الرقبة**، توفي بغير وريث، قآلت ملكية العبد إلى بيت المال، **وبيت المال**، لا يملك عتقه بغير مقابل، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل في مال أو متاع مملوك للدولة ... ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع، ... **فالحل الشرعي**، إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني!..*

2. 3. 3. الذيل في النحو الوظيفي:

الذيل في النحو الوظيفي وظيفة تداولية شأنها شأن "المبتدأ" و"البؤرة" و"المحور"، وهو وظيفة خارجة عن نطاق الحمل.

ويتموقع المبتدأ والذيل طبقا لمراحل عملية إنتاج الخطاب الثلاثة، فيسبق الأول الحمل، بيد أن الثاني يتلوه. ولتبرير احتلال المكون الذيل موقعا بعد الحمل نرجع، مرة ثانية، إلى عملية إنتاج الخطاب، التي فيها يحدد المتكلم مجال خطابه ، ثم يبني حملا يقدم من خلاله فحوى هذا الخطاب ، غير أنه قد يتبين له بعد ذلك إضافة معلومة جديدة ، يستدرك بها معلومة واردة في الحمل ، إما لتوضيحها ، أو لتعليلها ، أو لتصحيحها، وفي المحصلة فإن عملية الخطاب مع وظيفة الذيل تتم كما في المراحل الآتية:

1) يُحدد المتكلم مجال الخطاب.

2) ثم يبني "حملا" على مجال الخطاب الذي حدده مُخبرا أو مُستخبرا أو آمرا...

3) ثم يضيف معلومة يستدرك بها معلومة واردة في الحمل ليوضحها أو يعدلها أو يصححها.

وذلك بالنسبة للجمل المكونة حسب البنية الآتية:

[مبتدأ، (حمل)، ذيل]

ويُلاحظ سيمون ديك (ديكْ 1978: ص155) أن المكون الذيل، على أنه مكون "خارجي"، أي يقع خارج حمل الجملة. لكنه يظل مرتبطا بالحمل أكثر من المكونين الخارجيين الآخرين (المبتدأ والمنادى). وارتباطه بالحمل، يحقق أغراضا تداولية من خلال الوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية معينة. [1]

أما موقع الذيل، فهو يتموقع في الجملة الفعلية والجملة الاسمية والجملة "الرابطية" (المشتملة على رابط من قبيل كان) حسب البنيات الموقعية الموضحة في الترسيمة الآتية:

– م4، م2، م1 مÆ ف فا (مف) (ص)، م3

تشتمل البنيات الموقعية في هذه الترسيمة على صنفين من المواقع:

المواقع "الخارجية" م4 وم2 وم3 التي تحتلها المكونات غير المنتمية للحمل (المنادى والمبتدأ والذيل على التوالي) والمواقع "الداخلية" التي تحتلها المكونات المنتمية للحمل بمقتضى وظيفتها التركيبية أو وظيفتها التداولية[65]. فيحتل المكون الذيل (سواء أكان ذيل توضيح أم ذيل تعديل أم ذيل تصحيح) باعتباره، كما رأينا، مكونا خارجيا (غير منتم للحمل)، الموقع م3.

2. 3. 4. إستراتيجية الذيل في العرض:

لا يحتفي العرض المسرحي السلطان الحائر بهذه الوظيفة، ووجودها كان نادرا، أو يكاد ينعدم، إلا إذا أخذت المحاورة الآتية من المشهد الثالث، على سبيل الاستئناس، حيث تتضافر نقلتان لتحقيق ما يمكن أن يعد تصحيحا:

مش 3: [((ك) (ط):(السلطان، الوزير، القاضي))]:

الوزير : يا قاضي القضاة !...نحن الآن لسنا في صدد رأي القانون ، ولكننا في صدد البحث عن الطريقة للتخلص بها من هذا القانون ... وطريقة التخلص هي بافتراض أن العتق قد وقع وتم، وما دام الأمر سرا بيننا نحن الثلاثة، وما من أحد سوانا يعرف هذا الموضوع ، فمن الميسور أن نحمل الناس على تصديق ...

القاضي : الأكذوبة ...
الوزير : قل الحل ...!...
القاضي : الحل بواسطة الكذب...

[1] – أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. ص144.

حيث يعدل القاضي للوزير، ثم يعدل الوزير للقاضي، وموضع التصحيح هو الجزء الأخير من حمل الفعل الخطابي في نقلة الوزير، المبين في البنية من النمط الآتي:

– حمل (أ) (ب) على فعل (ج).

حيث أراد القاضي تغيير العنصر (ج) مستبقا، وقاطعا كلام الوزير، باترا عنصر "المفعول" من الجملة الفعلية.

– فمن الميسور أن نحمل الناس على تصديق (الأكذوبة)

– فمن الميسور أن نحمل الناس على تصديق (..../الحل)

الملاحظ، أن هذه البنية تمت على مستوى فعلين خطابيين في نقلتين، حيث أبرزت هذه الوظيفة، بالأسلوب الذي وردت به، صراعا دراميا حادا بين القاضي والوزير.

ثالثا. إستراتيجية المنادى:

3. 1. المنادى في النحو الوظيفي:

المنادى في النحو المعيار، هو الوظيفة التداولية الخامسة التي اقترحها المتوكل لوصف "البنيات الندائية" في اللغة العربية، والتي تتوفر عليها أيضا باقي "اللغات الطبيعية". ولهذا السبب لا يمكن إغفالها.

أما في النحو الوظيفي الخطابي، وحسب اقتراح هنخفلد وماكنزي (2008)، فالمنادى لا يعد وظيفة تداولية، بل فعلا خطابيا قائم الذات.[1]

أما تعريفه، فقد اقترح المتوكل للمنادى التعريف التالي[2]:

"المنادى وظيفة تسند إلى المكون الدال على الكائن المنادى في مقام معين"

ونظرا لقلة الدراسات الحديثة التي عالجت هذه الوظيفة، اعتمد المتوكل –في إطار النحو المعيار– في وصفه لخصائصها على ما ورد في كتب النحو العربي القديم، ووضع قيدين يضبطان إسناد وظيفة المنادى، وهما:

---

1 – أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي. ص105.

2 – أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. ص 161.

(أ) يشترط في الوظيفة المنادى أن تحيل على كائن حي، وقد اقترح المتوكل أن يصاغ هذا القيد على مستوى البنية الحملية ، كقيد من قيود الانتقاء الضابطة لإدماج المكونات.

(ب) أما القيد الثاني الذي اقترحه المتوكل، فهو أن يكون المكون المنادى محيلا على المخاطب، وهذا ما يتناغم تماما مع تداولية تلك الوظيفة القائمة على تنبيه يوقعه المتكلم ليعطف به مخاطبه ليتلقى حديثه.

إن مقاربة النداء في نحو الخطاب الوظيفي، تكفل معالجة بعض الإشكالات التي بقيت عالقة كالفرق بين النداء والاستغاثة والندبة، ومواقع النداء، إضافة إلى الفرق بين النداء الإحالي والنداء الواصف، ويمكن رسم معالمها فيما يلي[1]:

(أ) النداء إذا وجه إلى مخاطب فهو يكون إما نداء محضا (عاديا) أو نداء استغاثة، وإذا لم يوجه إلى مخاطب فهو ندبة.

(ب) يفرع النداء الموجه إلى مخاطب إلى نداء انتقاء ونداء مواصلة ونداء تعيين. وذلك على النحو الآتي:

1. نداء الانتقاء هو النداء العادي، الذي يقوم فيه المتكلم بانتقاء الشخص الذي ينوي توجيه خطابه إليه.

2. حين يورد المتكلم النداء في ثنايا خطابه فإنه يروم بذلك التنبيه على أنه ما يزال مستمرا في التواصل مع المخاطب الذي يكون غالبا قد انتقاه. فيتخذ وظيفة الحوافظ الضامنة لاستمرار عملية التخاطب.

3. وحين يرد النداء بعد تمام الخطاب فإنه يقصد منه تعيين المخاطب إما بتخصيصه، أو تصحيحه. ويحصل هذا في مقامين، مقام يتعدد فيه المتخاطبون، ومقام الخطأ في انتقائه.

(ج) يكون النداء إحاليا حين يكتفى فيه بالإحالة على شخص المنادى، ويكون واصفا إذا جمع بين الإحالة على الشخص المنادى وبين ذكر بعض أوصافه.

3. 2. إستراتيجية المنادى في العرض:

إن حال المخاطَب لا تكون دائما على وتِيرة واحدة إزاء تلقي الرسالة، فربما اعتراه ما يجعله محتاجا إلى تنبيه، كأن يكون نائماً مستثقلاً أو ساهياً أو متراخياً، أو مُعرِضاً، أو غافلاً، أو بعيداً أو

1 – أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، ص106.

غير ذلك. ومن هنا يأتي دور المتكلم في اللجوء إلى الوسائل اللغوية التي تجعل المخاطَب مُقبلاً ومستعدا لإنجاح عملية التواصل.

من هذا المنطلق، يمكن اعتبار النداء تنبيها على نحو سائد، غير أن المتتبع للحوار المسرحي، يجد أن النداء قد وظف بطريقة إستراتيجية، بحيث تجاوز الوظيفة التنبيهية العادية، إلى وظائف أخرى، تعبر عن تنويع في استخدام هذه الفعل الخطابي.

من هنا يأتي البحث في إستراتيجيات توظيف النداء، من خلال ربطها بالوضعيات التخاطبية في مشاهد المسرحية وتتبعها، حيث تبين –بعد رصد مختلف الاستخدامات– أن النداء كان ثريا وكثيرا مع شخصيات معينة وكان قليلا مع أخرى، وفي هذا وذاك عبرت وظيفة النداء على مراكز الشخصيات تعبيرا جعل منه خاصية تداولية لعبت دورا خطيرا في رسم تلك الشخصيات طبقيا. إضافة إلى إستراتيجياته الموقعية داخل الخطاب في النقلات.

وهذا الاستقصاء يظهر أن النداء لم يقف عند حدود الوظيفة التنبيهية، بل اضطلع بأداء وجوه قضوية ذاتية، تسم العلاقة بين المتكلم والمخاطب، ويمكن –انطلاقا من العلاقة السلمية بين شخصيات العرض– الكشف عن استخدام مخصوص تفرضه العلاقة بين المتخاطبين خلال وضع تخاطبي معين، ومثال ذلك النداء بكل من الأداتين (يا، أيها)، والذي تحقق في البنية النموذجية الآتية:

1– [ند: يا/أيها/ø (منادى)]

ولعل ورود النماذج العديدة من النداء في العرض المسرحي، يعطي صورة عن غنى طبقة الاسترعاء في هذا العرض، وانطلاقا من المركز الإشاري لموجهي النداء يظهر تباينا في مراكز الشخصيات التي تملك السلطة، في مقابل المتسلط عليها، كشخصية القاضي في المثال الآتي:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)القاضي، المحكوم عليه:[نداء: استرعاء

القاضي : (يجلس على مقعد له) فكوا قيود المتهم !... (يفك أحد الحراس أغلال المحكوم عليه) اقترب يا هذا !... ماهي جريمتك ؟..

انطلاقا من المركز الإشاري للشخصيات، نجد النداء قد استخدم داخل العرض بصفة عامة وداخل المشاهد بصفة خاصة، وفق الأنماط الآتية:

1. النداء الموجه إلى أعلى.

2– النداء الموجه إلى أسفل.

3- النداء الموجه إلى نفس الدرجة.

4- خروج النداء عن وظيفة التنبيه.

وفي هذه الأنماط -زيادة عن تنبيه المتكلم للمخاطب- حقق النداء وظائف متعددة أهمها وظيفة الاسترعاء، ووظائف أخرى ترصد سياقيا. كتخصيص المتكلم للمخاطب ليجعله محلا لتلقي كلامه، وهي وظائف يحققها النداء بفروعه الثلاثة انطلاقا من موقع المنادى في الخطاب، فيكون لدينا نداء انتقاء ونداء مواصلة ونداء تعيين.

وفيما يلي محاولة لتفصيل إستراتيجيات النداء، في ضوء الملاحظات السابقة:

1. النداء الموجه إلى أعلى:

يوجه النداء إلى أعلى داخل هرم السلطة، أي من الوزير والقاضي إلى السلطان، وفق النمط الآتي:

[يا:(سيدي، مولاي)]

كما توضحه النقلات التالية:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)القاصي، السلطان:[نداء: استرعاء

القاضي : أتأذن لي- يا مولاي- بكلمة ؟...

السلطان : إني مصغ ...

[مش2: محاورة: (ك)(ط)الوزير، السلطان:[نداء: استرعاء

السلطان : وبعد ؟...

الوزير: وبعد- يا مولاي- ... هذا الرجل يزعم أنك لم تنعتق حتى الآن..

كما يوجه أيضا نحو هرم السلطة من خارجه؛ أي من العامة، وهذا النداء تحقق بالصدور من الشخصيات الطبقية الدنيا إلى التي تعلوها؛ بالنمط نفسه، الذي تحققت به داخل هرم السلطة. ومن أمثلته:

[مش1: محاورة: (ك)(ط)المحكوم عليه، الوزير:[نداء: استرعاء، انتقاء

المحكوم عليه: يا سيدي الوزير! سيدي الوزير ! ألتمس إليك أن تصغي إلي يا سيدي الوزير!... لقد بعثت إلى مولانا السلطان بظلامة ...

2- النداء الموجه إلى أسفل:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، القاضي:[نداء: انتقاء

السلطان : وأنت أيها القاضي ... لماذا لا تجيب؟... أجب !... أهو للزينة أم للعمل ؟!...

[مش6: محاورة: (ك)(ط)الوزير، الشعب:[نداء: استرعاء

الوزير : أيها الناس !... أترون أن ينفّذ فيها الحكم ؟!...

3- النداء الموجه إلى نفس الدرجة:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)الوزير، القاضي:[نداء: انتقاء

الوزير : يا قاضي القضاة !... كن لينا ميسرا ... ولا تكن هكذا صلبا معسرا !... قف معنا في منتصف الطريق ، ،واجتهد معنا في البحث عن مخرج معقول !...

4. خروج النداء عن وظيفة التنبيه:

قرر علماء اللغة أن النداء يخرج سياقيا عن غرض التنبيه وتخصيص المنادى، وهو ما يمكن أن يستثمر وظيفيا في ما يتعلق بالقوة الإنجازية للنداء.

البلاغيون العرب أحصوا للنداء المعاني السياقية الآتية[1]: (التّهديد، الحسرة، التّعظيم، التّعجب، التّحقير، التّحذير، المدح، الدّعاء، النُّدبةُ، الاستعطاف، التّخيير، الاستغاثة، الالتماس، الزّجر). أما في النحو الوظيفي فيحقق القوى الإنجازية التي يحققها النداء، تبعا للوضع التخابري الذي يجمع كلا من المتكلم والمخاطب. فيأخذ النداء الوظيفة التوجيهية- أي أداء الوجه القضوي الذاتي، أي تجاه ذات المخاطب.

يمكن إسقاط الوجوه الذاتية، الملابسة للنداء على الخطاب المسرحي، ورصده عبر جملة من النقلات، التي تحمل هذه الوظائف، التي منها نداء الوصف، وذلك في الأمثلة الآتية:

[مش4: محاورة: (ك)(ط)الإسكافي، الخمار:[نداء: وصف

1 - أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، دط. دت. ص76.

الإسكافي: أنا؟! ...مستحيل!...المدينة كلها تسهر الليلة، وأنا الذي ينام؟!..بل إنّ ي أجدر الناس جميعا بالسهر حتى الفجر...كي أشهد هزيمتك!... يا خمار.

الخمار: هزيمتي أنا؟!... يا إسكافي.

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، الخادمة:[نداء: وصف

الجلاّد : اخرسي يا لئيمة ... أنتِ وسيّدتك.

[مش1: محاورة: (ك)(ط)السلطان، الخادمة:[نداء: وصف

الخّمار: يا أحمق .. لكي تشاهد أعجب فرجة في الّدنيا .

[مش1: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، المحكوم عليه:[نداء: وصف

الجلاد : يا أحمق!... عملي متصل برقبتك!...إن سوء الأداء معناه أن رقبتك لن تقطع قطعا حسنا...

رابعا. إستراتيجية القوة الإنجازية:

4. 1. القوة الإنجازية في النحو الوظيفي:

في الخطاب العادي المباشر ترتبط القوة الإنجازية أكثر ما ترتبط بالفعل اللغوي/الفعل الخطابي، ولكن توظيفها في الحوار المسرحي يصبح من ميزات الحوار المسرحي كنمط خطابي، إذ يرتبط الأمر بما للشخصيات من إمكانات تخاطبية تداولية، وبالتالي فاختيارات المؤلف هي الأصل في بحث هذه العناصر اللصيقة بالفعل الخطابي.

ومن هذه الناحية يتيسر الجواب عن أسئلة من قبيل؛ كيف يتم تنميط القوى الإنجازية في حين أن الممثلين ما هم إلا حافظون لما يتكلمون به؟ وكيف يحلل الحوار ونحن على يقين بأن "الإنجازيات" ليست حقيقة؟ هذا يحيلنا إلى مسألة الإستراتيجيات التي يتبعها المؤلف والمخرج في إلباس كل شخصية ما يناسب مركزها الإشاري من قوى إنجازية تحاورية. حيث يتعلق الأمر بمستوى الشخصيات عندما تتراسل فيما بينها، وأن على الممثلين ترجمة العبارات التوجيهية للمؤلف، فهم الدمى التي يحركها النص أمام المشاهدين.

فهذا المستوى الذي تتوجه فيه الشخصيات إلى بعضها البعض داخل النص، يتضمن رسالة الأديب إلى القارئ. وهي رسالة تضم شبكة علاقات داخلية بين عناصر النص، الذي يعادل الرسالة أو فحوى الكلام، غير أن هذه الرسالة لا تحمل أي (معنى) محددا بذاته إلا بعد موضعتها في سياق

تداولي، يتضمن المتكلم (المؤلف) أو المستمع (المتلقي)، وبذلك يتوافر العنصران الآخران وهما مقصد الكلام وأثر الكلام.

ولكن هذا محل مراجعة مع العرض، إذا تحقق لدى الملاحظ للعرض المسرحي القناعة الراسخة بأنه مهما بلغ الممثلون من قدرة على تقمص الأدوار، فإن الممثلين ما هم إلا حافظين لما يتكلمون به، وأن **الإنجازايات** –إن صحت العبارة– ليست حقيقة. أي أنها تأخذ نفس الخصائص التابعة للجوانب الأيقونية الحاضرة في العرض المسرحي (فالمسجد الذي هو جدار ورقي، والأحذية المرسومة على جدار الجلاد والنافذة المرسومة والسيف الخشبي، والشجرة الورقية، كلها عناصر أيقونية استدعائية لأشياء حقيقية) حتى الحوار –إذا جاز التعميم– يمكن أن يحمل قيمة أيقونية، باعتباره استدعاء لنمط الحوار الفعلي، ولكن، على نحو يخدم الخطاب المسرحي.

فموضوع الإستراتيجيات التخاطبية، على مستوى طبقة الإنجاز، يقارب من ناحية إجرائية، بما يوفره الحوار على مستوى النقلات المتبادلة من خصائص تدفع بالفعل المسرحي إلى الأمام، وذلك على مستويين اثنين:

على المستوى اللغوي، يتحريك الحدث المسرحي، من خلال الخبر والاستفهام على وجه التحديد. وعلى المستوى الركحي، بالانتقال من مستوى الإنجاز القولي إلى مستوى التأثير الفعلي داخل الركح، أي أن الخطاب سيبحث في الأفعال الخطابية التي لها تأثير على الحركة داخل المشهد، مع مراعاة المركز الإشاري لكل متخاطب.

4. 2. إستراتيجية القوة الإنجازية في العرض:

ترتبط القوة الإنجازية بمفهوم "التعديل"، حيث يتحدث عن تعديل القوة الإنجازية في الخطاب الأدبي، وهو خطاب يأخذ خصوصيته مع العرض المسرحي، من خلال القدرة على صناعة الفرجة، وتحقيق الإمتاع في الكوميديا، حيث يمكن إطلاق ما يسمى بـ"الإنجاز الفرجوي".

من هذا المنطلق يأتي البحث في إستراتيجيات القوى الإنجازية، على أساس أنها اختيارات يلجأ إليها المؤلف، ليحرك من خلالها النقلات وفق ما يراه مناسبا لكل شخصية داخل الأوضاع التخاطبية ووفق ما يتطلبه المقام التواصلي.

4. 2. 1. إستراتيجية الطلب:

تتجلى إستراتيجية القوة الإنجازية من خلال قدرة توفيق الحكيم على تدوير القوى الإنجازية المختلفة ونقلها من متكلم إلى آخر، عن طريق تحميل النقلات، أفعالا خطابية بقوى إنجازية تتماشى

مع النمط الخطابي، والوضع التخاطبي للمشهد أو الموقف من المشهد الذي يحدث فيه هذا التبادل، بين الخبر مثبتا ومنفيا، والطلب بمختلف أنماطه، وللمطالع أن يكتشف هذا التدوير وكيف تناسب مع المواقف التي تمحورت حولها نقلات المتحاورين، وهي مواقف واردة من حيث المحاكاة لما يكون في الحياة من مواقف مشابهة، وفي الخطاب الذي بين أيدينا مثل هذه المواقف، ولكن بتوظيف درامي، بما يستدعيه مطلب الجذب والإدماج والتأثير، الذي يتطلبه العرض المسرحي. ومما توفر من هذه القوى الإنجازية يمكن رصده فيما يلي:

الذي دارت حوله نقلات السلطان والقاضي، نحو المحاورة الآتية:

[مش3: (ك)(ط) السلطان، القاضي: محاورة:[

السلطان : معنى ذلك أنك لن تسير معنا ...

القاضي : في هذا الطريق ...لا...

السلطان : ولن تضع يدك في أيدينا ...

القاضي : على هذه الخطة ...لا...

السلطان : إذن تستطيع في هذه الحالة أن تنحي نفسك جانبا...وتتركنا نحن نفعل ما نشاء ... بهذا تصون يمينك وترضي ضميرك ...

القاضي : أنا آسف مولاي السلطان ...

السلطان : لماذا ؟...

القاضي : لأني الآن–وقد علمت أنك في نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق فاقد لأهلية التعاقد – أراني مضطرا إلى الحكم ببطلان كل تصرفاتك ...

] مش3: (ك)(ط) السلطان، القاضي: محاورة:]

4.2.2. إستراتيجية الخبر:

الخبر أدى دورين اثنين؛ وصف المواقف، وسرد الأحداث:

ففي الدور الأول خدم الفعل المسرحي برسم المواقف، من خلال النقلات الآتية:

2. القاضي : ماهي هذه الكلمة ؟...

الوزير: قال: إن مولاي السلطان النبيل العظيم إن هو إلا عبد رقيق...

الوزير: وبعد يا مولاي... هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الآن ... وأنك لم تزل رقيقا...وأن صفة العبودية ماتزال لاصقة بك...وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا...

3. السلطان : وما العمل إذن ؟... إن هذا الرجل يضعنا في مأزق ... ويخيرني بين أمرين ، كلاهما مر : القانون الذي يظهرني ضعيفا ويصيرني أضحوكة ، أو السيف الذي يصمتني بالوحشية و يجعلني بغيضا !...

4. 2. 3. إستراتيجية الاستفهام:

أفضل ما أحدثه الاستفهام من أثر كان في خطاب الوزير الذي توجه به إلى الجموع الحاضرة لاستثارتها ضد الغانية، التي اشترت السلطان ورفضت التخلي عنه وفق الشرط المعلن في عقد البيع. وموطن الاستشهاد ما جاء في نقلات كل من الوزير والشعب:

[مش6: (ك)(ط) الوزير، الجموع: محاورة:[

الوزير : (مخاطبا الجموع) أيها الناس !... إنكم لترون كيف تعامل هذه المرأة سلطانكم المعظم... هل أنتم *مقرون فعلها؟ ..*

الشعب: (صائحا) لا ...

الوزير : هل أنتم راضون عن مسلكها المهين ؟!...

الشعب: لا !...

الوزير :هل ترونها مستحقة العقاب؟!...

الشعب : (يصيح) نعم ...

الوزير : ما هو العقاب الجدير بها؟ ...

الشعب : (صائحا) الموت !... الموت !...

الوزير : (ملتفتا إلى السلطان) أرأيت يا مولاي ؟! ها هو ذا الشعب قد نطق بالحكم !...

] مش6: (ك)(ط) الوزير، الجموع: محاورة:]

ومثال الاستفهام في الحوار الذاتي ما ورد في نقلة الإسكافي:

[مش4: (ك)(ط) الإسكافي، الخمار: نقلة:[

الإسكافي بل إنّ ني عاقلٌ فطِن... قل لي أنت بربّ ك ماذا تريد منّ ي أن أصنع بسلطانٍ في حانوتي ؟!...هل أستطيع أن أُعلّمه صنعتي هذه ؟!... بالطّبع لا ... هل أستطيع أن أكلّفه بعملٍ ما ؟!... من

المؤكّد لا... إذن... أنا الّذي سيخدمه ويطعمه ويعوله!... هذا وربّ ي ما سيحدث!...سأشتري عبئًا ثقيلا على كاهلي ومتاعًا من أمتعة التّرف لا قِبَل لي بتحّمله.... إنّ مواردي ، يا صاح ، لا تسمح لي باقتناء التّحف!...

4. 2. 4. إستراتيجية الأمر:

ينزل الأمر –في خطاب السلطان الحائر– من هرم السلطة على ما يسفله من شخصيات، احتراما للسلمية السابق ذكرها، غير أن الامتناع عن أدائه قد حصل على مستوى عدة مشاهد وعدة مواقف، منها ما يوضحه الجدول التالي:

المشهد	الآمر	المأمور	موضوع الأمر	الأثر
5	**القاضي**	المجهول	توقيع حجة العتق	الامتناع لأجل الغانية
6	**الوزير**	الغانية	توقيع حجة العتق	الامتناع لأجل امتلاك السلطان
9	القاضي	المؤذن	أذان الفجر	التردد ثم الاستجابة

4. 2. 5. إستراتيجية الدعاء:

[مش1: (ك)(ط) المحكوم عليه، الجلاد]

المحكوم عليه: (مناجاة) اللهم اسمع منه!...

[مش6: (ك)(ط) القاضي، الغانية]

القاضي: اللهم اجعلها صادقة، اللهم فاشهد.

[مش6: (ك)(ط) الوزير، الغانية]

الوزير: (للغانية) أيُ مكن احتمال كل هذا ؟!... اللّهم صبرًا !... اللّهم صبرًا !...

إستراتيجية القسم:

[مش1: (ك)(ط) الوزير، الجلاد]

الجلاد: (للوزير) أقسم !... أقسم !...يا سيدي الوزير...

[مش2: (ك)(ط) المكوم عليه، السلطان]

المحكوم عليه: (للسلطان) هذا صحيح ... وأقسم بالأيمان المغلظة ... وإنها لوثيقة فخار لي أعتز بها أبد الدهر ...

[مش6: (ك)(ط) الوزير، الغانية[

الغانية: (للوزير) : نعم ... أقسم... أقسم بالله العظيم ثلاثا... إني أوقع حجة العتق عند أذان المؤذن لصلاة الفجر من فوق هذه المئذنة!...

[مش9: (ك)(ط) القاضي، المؤذن[

المؤذن: (للقاضي) أقسم يا مولاي أني في ذلك اليوم...

4. 2. 6. إستراتيجية الالتماس:

[مش1: (ك)(ط) الوزير، المحكوم عليه[

المحكوم عليه: يا سيدي الوزير!... سيدي الوزير، !... ألتمس إليك أن تصغي إلي يا سيدي الوزير!... لقد بعثت إلى مولانا السلطان بظلامة ...

[مش2: (ك)(ط) السلطن، المحكوم عليه[

المحكوم عليه: (صائحا) يا مولانا السلطان !... ألتمس العدل !. يا مولانا السلطان !. ألتمس العدل !

[مش7: (ك)(ط) الوزير، الإسكافي، الخمار[محاورة:

الوزير : تشاهد ماذا!...

الإسكافي : أشاهد خروج مولانا السلطان من هذا البيت...

الخمار: أنا أيضا يا مولاي الوزير ... دعني.. دعني أشاهد...

الوزير : حقا إنها لجرأة!... لقد بلغت الجرأة اليوم بالجميع حدا لا يحتمل!...

الخمار : إنها ليست جرأة يا مولاي الوزير ولكنها التماس!...

الوزير : التماس؟!...

الخمار : نعم يا مولانا الوزير ... نلتمس أن تأذن لنا بالمشاهدة ...

خامسا. إستراتيجية السمات الوجهية:

5. 1. السمات الوجهية في النحو الوظيفي:

يكتسي موضوع معالجة موقف المتكلم من فحوى خطابه أهمية خاصة في نظرية النحو الوظيفي. حيث حظي بنقاش معتبر وأفردت له طبقة خاصة في الجهاز الواصف للنظرية. في صيغتها المعروفة بنحو الطبقات القالبي.

ويعرف المتوكل الوجه من استلهامه تعريف (هنخفلد 1987) بأنه ما يحيل على موقف يتخذه المتكلم إزاء واقعة ما أو ذات أو قضية معينة[1].

وبتتبع التنميط في هذا الباب يتبين أن هناك عدة أطروحات لأجل رصد وتحديد مختلف السمات الوجهية، وقد تقدم المتوكل في ذلك بمقترح مفاده أن المتلقي . في جميع الحالات . حين تأويله للعبارة اللغوية يرصد السمات الوجهية الثاوية في موقف المتكلم كما يستطيع أن يستشفها من فحوى خطابه حينما لا تتضمن العبارة اللغوية موجها قضويا.

والسمات الوجهية تشكل قائمة مفتوحة[2] يمكن الإضافة إليها والتعديل فيها. ويميز في الوجوه داخل نظرية النحو الوظيفي، بين أنماط حسب جهة العلاقة وطبيعتها بين المتكلم وخطابه.

في إطار المراجعة والتدقيق ارتأى المتوكل (المتوكل 1996) أن تفرع الوجوه الذاتية إلى ثلاثة أصناف جديدة:

1. وجوه معرفية. 2. . وجوه إرادية. 3. . وجوه مرجعية.

فالمعرفية تتعلق بموقف المتكلم من فحوى القضية (تصديقه أو تكذيبه أو شكه، مدحه أو ذمه أو استحسانه..)، و الإرادية تتعلق بالموقف الإرادي للمتكلم إزاء الفحوى القضوي (دعاء، تمن، رجاء..)، و أما المرجعية فترتبط بالمرجع الذي استقى منه المتكلم فحوى القضية (ما تناهى إلى علمه، ما رواه و سمعه، ما استنتجه شخصيا بواسطة استدلال..).

و في السياق نفسه ارتأى دِكْ (دِكْ 1997) أن قائمة التفريعات المنصبة على الوجوه قائمة مفتوحة في نظرية النحو الوظيفي، و أن الوجوه القضوية الذاتية قابلة لتفريعات إضافية.[3]

1- نعيمة الزهري: الإنشاء و أساليبه بين ألفية ابن مالك و النحو الوظيفي، مرجع سابق، ص: 09.

2 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص، ص156.

3 – المرجع نفسه. ص ص: 35 – 43.

و لعل استنتاجات ِلكْ الأخيرة ألهمت المتوكل (المتوكل 1999 و 2001) أن يعيد النظر في تصنيف الوجوه الذاتية التي اقترحها في (المتوكل 1996)، حيث نقحها و عدلها، لينتهي بها إلى اقتراح التصنيف التالي[1]:

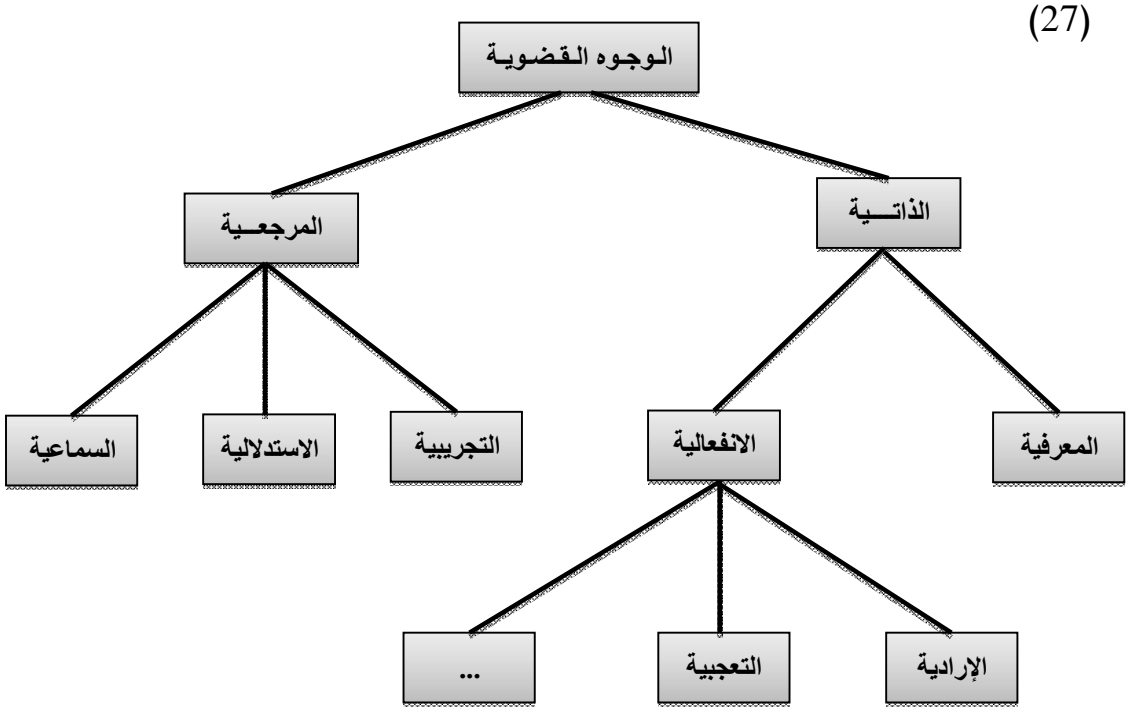
أ . الوجوه المعرفية: الظن، الشك، اليقين، الترجيح...

ب . الوجوه الإرادية: التمني، الترجي، الدعاء...

ج . الوجوه الانفعالية: التعجب، الندبة، الاستغاثة...

و بناء على هذه التعديلات الأخيرة، يكون التبويب العام للوجوه القضوية، ما هو موضح في الترسيمة الموالية:

(27)



و ما تجدر الإشارة إليه هنا أن الوجوه التي سبق ذكرها، تنعكس في جملة من الظواهر اللغوية، تشمل أفعالا وجهية (Modes des verbes) مثل: يستطيع أن، يرغب أن، يتوجب أن، و بعض الصيغ الفعلية الزمنية الدالة على الماضي و الاستقبال و صيغ الشرط و التعجب... إلى جانب بعض الأسماء و الصفات و بعض الظروف و الأدوات و بعض الحروف... إضافة إلى بعض حالات

[1] – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، مرجع سابق، ص ص: 156 – 167.

التقديم و بعض الوسائل غير اللغوية كالتنغيم و النبر و بعض علامات الترقيم كعلامة التعجب و الاستفهام و الأقواس و المزدوجات...[1]

الوجه القضوي، يمكن أن يتواجد على مستوى الخطاب أو النص، حيث ترد العبارة الوجهية موجهة لا لقضية واحدة، بل موجهة لمجموعة من القضايا، تشكل خطابا كاملا، أو جزءا من خطاب، من ذلك مثلا خطاب أو نص نشرة إخبارية، تستهل بعبارات دالة على الوجه المرجعي السماعي، حسب مصادر موثوق بها، أو حسب شاهد عيان وقع كذا و كذا... حسب وكالة الأنباء الجزائرية: سيقوم رئيس الجمهورية[2]...

5. 2. السمات الوجهية في العرض:

في هذا السياق، يتم التذكير بمقاربة الطبقة الوجهية للخطاب المسرحي، في النحو الوظيفي، وهي طبقة تتبع الإنجاز، فتكون غنية وجهيا بغناه في الخطاب المسرحي، حيث يحضر الانفعال النابع من الحوار المؤثر في القارئ، (كالتعجب، والندبة، والاستنكار...)، كما نجد السمات المعرفية والإرادية حاضرة بقوة من خلال (الدعاء، التمني، الترجي، ...)، لأجل إغناء المستوى العلاقي الذي يفترض فيه مع نمط الخطاب المسرحي أن يؤدي دوره في صناعة الفرجة، من خلال إدخال المتلقي في فضاء الخطاب سواء أكان نصا أم عرضا.

ومن الوجوه القضوية الذاتية الانفعالية التعجب، الذي حظي باهتمام النحويين الوظيفيين العرب، وعلى رأسهم نعيمة الزهري[3]، وهو الوجه الذي سنسلط عليه الضوء في العرض المسرحي السلطان

---

1 – يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، ص 167.

2 – ينظر: أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية 2001، مرجع سابق.

3 – ينظر كتاب: التعجب في اللغة العربية: طبيعته ووظائفه وبنياته، للدكتورة نعيمة الزهري: حيث رصدت ظاهرة التعجب انطلاقا من الاعتبارات التالية: – أولها؛ أن التعجب ظاهرة لغوية لم تنل العناية الملائمة قديما وحديثا بالرغم مما تتضح به من الغنى والتنوع؛ ففي الفكر اللغوي العربي القديم احتكرها النحاة دون البلاغيين والأصوليين، بينما تُوُفِّيَت في اللسانيات غير المؤسَّسة تداوليا، لتتم مقاربتها مقاربة أكفى وصفا وتفسيرا داخل اللسانيات الوظيفية من خلال إنجازات د. أحمد المتوكل(المتوكل: 1995، 1996، 1999، 2005). وحتى ما نَدر من الدراسات التي لامست التعجب مابرحت تستقي أمثلتها النمطية من كتب النحو القديم، وهي أمثلة تفتقر إلى شرط الكفاية التمثيلية لجميع التراكيب التعجبية، فضلا عن أحادية المستوى اللغوي الذي تنتمي إليه وهو مستوى اللغة العربية الفصحى. الأمر الذي دفع بالباحثة إلى تطوير وإغناء ظاهرة التعجب انطلاقا من حصيلة لغوية أوسع تهم اللغة العربية الفصحى والفصيحة ودوارجها (عربية مغربية، مغاربية، مصرية، شامية، خليجية) وكذلك لغات طبيعية أخرى كالفرنسية والإنجليزية

الحائر كونه قد وظف بطريقة ملفتة فيه، وسخره الحكيم لخدمة المواقف الأكثر إثارة في المسرحية، حيث ستكشف النقلات الآتية عن براعة في توظيف التعجب، والتي ترتبط بموقف قوامها خرق السلمية التي تربط بين شخصيات المسرحية، خاصة فيما يتعلق بوضع السلطان، ولذلك سيتم تناول الظاهرة انطلاقا من هذه المواقف الحادة في العرض.

الموقف الأول: السلطان ليس حرا، وهو عبد رقيق.

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، الوزير، القاضي:]

الوزير : وبعد يا مولاي... هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الأن ... وأنك لم تزل رقيقا...وأن صفة العبودية ماتزال لاصقة بك...وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا...

السلطان : (للمحكوم عليه)أقلت ذلك حقا ؟!...

المحكوم عليه: لم أقل كل ذلك ، إنهم الناس ...الناس في السوق يحلو لهم دائما هذا النوع من اللغط و الثرثرة ...

السلطان : أنت أو غيرك ... لم يعد هذا يهم ... المهم الآن هو أن يعلم الناس جميعا في كل مكان أن تلك محض أكذوبة... أليس الأمر كذلك يا قاضي القضاة؟...

القاضي : الواقع يا مولاي...

السلطان : هذا محض زور وبهتان ... هذا محض اختلاق لا يستقيم معه عقل ولا منطق ... لم أعتق بعد ؟... أنا ؟!... أنا الذي كان قائدا للجيوش وقاهرا للمغول ... الذراع الأيمن للسلطان الراحل ، والخلف الذي أعده ليحكم من بعده ...كل هذا وما فكر السلطان قبل وفاته في عتقي ؟!... أهذا معقول ؟... اسمع أيها القاضي !... ما عليك الآن إلا أن تطلق المنادين يعلنون في المدينة التكذيب الرسمي ، وينشرون على الناس نص الوثيقة المسجلة بعتقي ، وهي ،ولا شك محفوظة في خزانتك ... أليس كذلك ؟!...

(والإسبانية بالنسبة لبعض الأسْيِقة)، بهدف وضع تنميط شامل للتراكيب التعجبية. – ثانيها؛ أن التعجب قورب داخل إطار النحو الوظيفي من منظور ثلاث أطروحات: أ– التعجب قوة إنجازية كالخبر والاستفهام والأمر والنهي **(Dik.S.C: 1997a)**. ب– التعجب وجها قضويا من الوجوه الذاتية الانفعالية(المتوكل: 1995، 1999، 2005). ج– التعجب فعلا خطابيا تعبيريا**(Hengeveld. K – Mackenzie.J.L :2008)**. وسعيا إلى تحديد الهوية الملتبسة للتعجب، واستكمالا للإنجاز المتوكلي انبرت الباحثة في كتابها للمنافحة عن صحة أطروحة وجْهية التعجب(الأطروحة الثانية)، مستوحية أحدث صيغ نظرية النحو الوظيفي وهي الصيغة الطبقية القالبية لنموذج مستعملي اللغة الطبيعية.

–ينظر: نعيمة الزهري: التعجب في اللغة العربية: طبيعته ووظائفه وبنياته، دار الفرقان، ط1، 2009.

الموقف الثاني: السلطان في نظر القانون عبد، وهو متاع ملك لبيت المال.

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، لقاضي:[

القاضي : باعتبارك في نظر القانون متاعا مملوكا للسلطان الراحل ، فقد أصبحت جزءا من ميراثه، وبما أنه توفي عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال ... وعلى هذا فأنت الآن متاع مملوك لبيت المال ... متاع عقيم....

السلطان : متاع عقيم ؟!...أنا ؟!...

الموقف الثالث: لكي يصير السلطان حرا عليه أن يعتق، وعتقه يكون ببيعه علنا وفي مزاد، لأنه ملك لبيت المال.

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، القاضي:[

القاضي : وجهة نظري واضحة بسيطة ، أشرحها في كلمتين : لحل هذه المسألة يا مولاي السلطان أمامنا طريقان: طريق السيف، وطريق القانون ،أما السيف فلا شأن لي به ،وأما القانون فهو ما ينبغي لي وما أستطيع أن أفتي فيه... والقانون يقول إن العبد الرقيق لا يملك عتقه إلا مولاه. مالك رقبته ... وفي حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفي بغير وريث، قالت ملكية العبد إلى بيت المال، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل في مال أو متاع مملوك للدولة... ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع، ... فالحل الشرعي إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني!...

السلطان : (للوزير)سمعت هذا أيها الوزير؟!...

الموقف الرابع: السلطان يباع بثمن ليس بالكبير، ثلاثون ألف دينار فقط.

[مش5: محاورة: (ك)(ط) النخاس، السلطان:[

النّخاس : (صائحًا بأعلى صوته) ثلاثين ألف دينار !... ثلاثينألفًا ... أما من مُزايد ؟!... لا أحد ؟!... لا أحد يزايد على ثلاثين ألف دينار ؟!... أهذا هو كلّ ما يُعرضُ ثمنًا لسلطاننا العظيم ؟!...

السّلطان : (للوزير) هذا هو الحدّ الأقصىللتّقدير الوطنّيالنّبيل !...

الموقف الخامس: السلطان يباع لغانية سيئة السمعة،

[مش6: محاورة: (ك)(ط) الوزير، الجموع، الغانية، السلطان:[

الوزير : من هذه المرأة ؟...

الجموع : (صائحةً) العاهرة التي أمامنا !...

الجموع : نعم ... عاهرة مشهورة في الحي !...

السّلطان : مرحى ...مرحى!... ختامه مسك !...

الوزير : أنتِ أيّ تها المرأة !... أنتِ التي ....

الغانية : أنا التي فّوضت هذا الّرجل في المزايدة لحسابها ... (ُملتفتةً إلى الّرجل المجهول) أليس كذلك ؟...

المجهول : هي الحقيقة يا مولاتي ...

الوزير : أنتِ تجرئين على شراء مولانا المعظم ؟!...

الموقف السادس: السلطان ينعت بالبضاعة،

[مش6: محاورة: (ك)(ط)الغانية، السلطان وهرم السلطة:[

الغانية : أنا أجيب ؛ لأّن الجواب بسيط : عرضتموه للبيع كي يشتريه أحدالنّ اس ... وها أنذي قد اشتريته ورسا علّي المزاد !... علًنا أمام الجميع ... وها هو ذا الثّمن المطلوب ... وما بقي عليكم إلاّ تسليمي البضاعة الُمشتراة !...

السّلطان : البضاعة ؟!..

(هتاف ولغط) البضاعة ...بضاعة....

الغانية : نعم ...وإنّ ي أطلب تسليمها في المنزل ...

السّلطان : أيّ منزل ؟...

الغانية : منزلي بالطبع ... هذا ... هذا المنزل المواجه ...

السلطان : (للقاضي) أتسمع يا قاضي القضاة ؟!...

الموقف السادس: السلطان يسمع الأذان في منتصف الليل.

[مش9: محاورة: (ك)(ط) القاضي، الغانية، السلطان، الوزير:[

الغانية : أهو حقا الفجر؟...((يغادران الحجرة...ويطفئان نورها ثم يظهران خارجين من المنزل ...))

القاضي : إنه الأذان لصلاة الفجر!...انزلي هنا في الحال؟!...

الغانية : هذا غير معقول...انظروا إلى النجوم في السماء...

السلطان: ((ناظرا إلى السماء)) حقا...هذا أمر غريب !...

القاضي : قلت لك انزلي في الحال أيتها الغانية!...

الغانية : هلم بنا يا مولاي!...

السلطان : ((وهو ينظر إلى السماء))الفجر؟!...في هذه الساعة؟!.. أيها الوزير.....

الوزير : نعم يا مولاي السلطان!...

السلطان: هذا حقا عجيب!...ما قولك أيها القاضي؟!...

القاضي : لا يا مولانا السلطان ...الفجر لم يبزغ بعد!...

سادسا. إستراتيجية الإحالة:

6. 1. الإحالة في النحو الوظيفي:

تعبر الإحالة عن علاقة معنوية تقوم بين ألفاظ معينة في خطاب ما تؤطره ظروف سياقية معينة، وبين ما تحيل عليه من ذوات، أو معان أو مواقف، بواسطة حدٍّ لُغويّ كالضّمير أو الاسم أو المركّب الاسميّ وفقاً لتقدير المتكلّم للإمكانات المُتاحَة للمُخاطَب للتّعرّف على الذّات المُعيّنة بالإحالة. أما موقع المحال عليه في الخطاب، فقد يكون سابقا في الكلام أو لاحقة له. أو ما يعرف بالإحالة على العود والاستباق. [1]

والإحالة في النحو الوظيفي فعلٌ تداولي؛ لأنّها ترتبط بموقفٍ تواصلّي معيّن، أي بمخزون المُخاطَب كما يتصوّره المتكلّم في أثناء التّخاطُب ، ويرى (سيمون ديك) أنّ الإحالة هي « فعلٌ تداوليٌّ تعاونيٌّ بين متكلّم ومخاطَب في بِنْيةٍ تواصُلّيةٍ مُعيَّنة وفقا للنموذج الآتي: يُحيلُ المتكلّم المُخاطَبَ على ذاتٍ بواسطة حدٍّ »[2]

ويعرفها المتوكل بقوله: «الإحالة علاقة تقوم بين الخطاب وما يحيل عليه الخطاب إن في الواقع أو في المتخيل أو في خطاب سابق /لاحق»[3]

---

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، ص73.

2 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص، ص137.

3 – المرجع نفسه، ص ص 139 – 142.

والإحالة عمليّة تعاونيّة نسبةً لمبدأ التعاون كما يحدّده جرايس(1975م)، لأنها مرتبطة بقصد المتكلم و تستهدف تمكين المُخاطَب من التعرّف على الذّاتِ المقصودة، ويتّم ذلك عن طريق إمداد المخاطَب بكلّ المعلوماتِ التي يمتلكها المتكلّم عن الذّات المقصودة.

ويميز كِلْ بين نوعين من الإحالة:

أ. إحالة البناء: يستعمل فيها المتكلم الحد "ح" لتمكين المخاطب من بناء محال عليه للحد "ح" وإدراجه في نموذجه الذهني. استعمل كِلْ اختصار "ح" قاصدا به أي مركب اسمي (اسم علم لشخص أو مكان.. أو اسم جنس...) يجهله المخاطب، و يعمل المتكلم على مساعدته على بناء معلومة أو معلومات حوله، يضيفها إلى مخزونه الذهني.

ب. إحالة التعيين: يستعمل فيها المتكلم الحد "ح" لتمكين المخاطب من تعيين محال عليه للحد "ح" متوافر في مخزون المخاطب. فالمحال عليه هنا، يكون متوافرا في المخزون الذهني للمخاطب، ضمن حدود أخرى ، ويطلب منه المتكلم أن ينتقي منها المركب الاسمي أو الذات المحال عليها من بين مجموعة الذوات غير المطلوبة.

اكتسى مصطلح الإحالة في علم اللغة النصّي أهمية جديدة، وتوسعت تطبيقاته ليمدد مفهومها وليشمل الخطاب من حيث هو نص، أو ما عرف بالإحالة النصية، وفي النحو الوظيفي الخطابي روعي هذا التحول مع الإبقاء على مفهومها التداولي؛ فهي في نحو الخطاب الوظيفي: فعل تداولي يربط بين الخطاب وما يحيل عليه من جهة، وبينهما والمشاركين في عملية التخاطب من جهة ثانية[1].

حيث تم في هذا الإطار، توسيع مفهوم الإحالة، من خلال توسيع المحال عليه، فبعد أن كانت مختصة بالحدود المحيلة على الذات، امتدت لتشمل طبقة فحوى الخطاب من المستوى العلاقي، إلى جانب الفعل الحملي من طبقة القضية، من المستوى التمثيلي.[2]

وفي سياق التوسيع هذا، يرى المتوكل إمكانية إضافة وحدة إحالية تشكل محط إحالة نص بكامله[3]، بحيث يصبح للخطاب مرجعيته أو نموذجه الذهني الذي يربطه بأحد العوالم الممكنة: عالم الواقع أو عالم الخيال، باعتباره تمثيلا ذهنيا لمخزون الذوات التي يتكون منها عالم الخطاب، محط الإحالة بنوعيها: إحالة البناء أو إحالة التعيين.

---

1 – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط.. ص83.

2 – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية فى اللسانيات الوظيفية، ص: 139. ص: 144.

3 – المرجع نفسه، ص: 145

أما التمثيل للسمات الإحالية، فيتم بواسطة مخصص، ويصطلح عليه "بمخصص الفعل الإحالي"، والذي ينتمي إلى خمس مقولات هي: الاسم المشترك، الاسم العلم، اسم الاشارة، الضمير، الموصول.

والإحالة تلعب دورا مهما في انسجام النص؛ فهي التي تسهم في ربطه بنموذج ذهني واحد متماسك من بداية النص إلى نهايته، إضافة إلى إسهام الإحالة في إنجاح عملية التبليغ ذاتها، حيث يكون المتخاطبان متفقين صراحة (في التخاطب المباشر)، أو ضمنا (في التخاطب غير المباشر) على مجال واحد للخطاب، و تختل أو تفشل، عند ما نكون أمام خطاب مرجعية المتكلم فيه غير مرجعية المخاطب[1].

ومن وظائف الإحالة، الاستمرارية التي تتحقق من خلال سماح الإحالة لمستخدمي اللغة بحفظ المحتوى مستمرًّا في المخزون الفّعال من دون الحاجة إلى التصريح به مّرة أخرى.

أما وسائل الاتساق الإحالية في اللغة العربية، فهي كالآتي:

أ. الإحالة بالضمائر: كلّ ضميريُحيل على اسم ظاهر سابق لَه ، والضمائر تشمل ضمائر الغيبة الشخصية، إفرادا و تثنية و جمعا، وضمائر الملكية المعبر عنها بياء المتكلم أو النون، وكاف الخطاب، وهاء الشخص الثالث. ومنها المنفصل ومنها المتّصل.

وحين يستعمل الضمير فهو يختصر الكلام. ويحيل.

ب. الإحالة بأسماء الإشارة: و تقوم بالربط البعدي و القبلي، و تصنف إلى أنواع، منها الظرفية المحيلة على الزمان (الآن، غدا..)، و منها المحيلة على المكان (هنا، هناك..)، و منها ما يشير إلى البعد (ذلك، تلك..) أو القرب (هذا، هذه..)...

ج. الإحالة بالموصول: تقوم بالربط القبلي و البعدي بالأسماء الموصولة المعروفة، تذكيرا و تأنيثا و إفرادا و تثنية و جمعا، مثل الذي التي، اللذان اللتان، الذين، اللواتي، وأسماء الموصول لا تتم معانيها إلا بصلات توضحها وتخصصها وتزيل إبهامها، ولا تكون صلاتها إلا الجمل أو الظروف، ولا بد في الصلة من ضمير يعود على الموصول، وهو "العائد"، ولا يجوز تقديم الصلة ولا شيء منها على الموصول، ولا يجوز الفصل بين الصلة والموصول بالأجنبي.

ويُؤتَى باسم الموصول في الكلام اختصارا وتجّنبا للتكرار، وإدماجاً لجملة بسيطة في جملة بسيطة أخرى، حتى تصيَر جملةً مركّبةًواحدةً .

---

1 – المرجع السابق ، ص: 146.

د. الإحالة بأل التعريف: وتكون في الاسم المشترك، ويرتبط به سمتا التعريف والتنكير، وهما سمتان تداوليتان، تحددهما العلاقة القائمة بين المخاطب والمحال عليه من حيث معرفته له أو عدم معرفته، وفقا للمركز الإشاري الذي يحكم موقف التخاطب.[1]

يميز في الإحالة بأل بين كون المحال عليه بها سابق الحضور في سياق المقال ونكرة، نحو:

– اغسلي و انزعي نوى ست تفاحات للطبخ، ضعي التفاحات في صحن يقاوم النار.

6. 2. إستراتيجية الإحالة في العرض:

الإحالة كفعل يؤدي دورا في انسجام الخطاب، تنقسم إلى قسمين رئيسيين: إحالة خارج النص، وتسمى الإحالة المقامية، (و قد ذكرناها بشيء من التفصيل)، وإحالة داخل النص، و تسمى الإحالة النصية. وتنقسم هذه الأخيرة إلى إحالة قبلية تعود على مفسر سبق التلفظ به، وإحالة بعدية تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص. وبالرجوع إلى العرض المسرحي، نكتشف نصوصا تحيل على بعضها بعضا.

-إحالة على الواقع الدرامي:

لعبت الإحالة دورا بارزا في بناء المكان المسرحي، الذي دارت فيه وقائع المسرحية. فإذا كانت المسرحية أحداثا أو وقائع تجري في مدينة تقع تحت مسؤولية سلطان في عهد سلاطين المماليك، فإنها قد مثلت على ركح لا يتجاوز بعض الأمتار مساحة، وهنا تأتي أهمية الخطاب المسرحي في جانبه المتعلق بمقاربة هذه المساحة المكانية وتوسيع رقعة الركح خطابيا عن طريق "الإحالة".

وهذا ما تسنى لتوفيق الحكيم من خلال إستراتيجية الإحالة على الواقع الدرامي، وهو واقع يقع نصفه في الركح –من خلال البنية الأيقونية للخلفية المرسومة– ونصفه خارج الركح.

-إحالة على ذات خارج الركح:

يأتي الحديث عن الإحالة على ذات خارج الركح، في سياق الحديث عن العلاقة الموجودة بين النص –أو بعض عناصره– وبين السياق الخارجي (سياق الموقف)؛ حيث استخدمت بعض الألفاظ المحيلة على المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، حيث يتسع فضاء المكان انطلاقا من العناصر الإشارية الحاضرة في الركح، وهي مجموعة الألواح المرسومة والدالة على مكان بالمدينة يـــقع فيه

[1] – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. ص91

مسجد، فتم تمديد المكان ليتسع إلى خارج الركح، فيصل إلى ما يمكن أن يكون في المدينة من قصر للسلطان وما فيه من مرافق ومن بينها المسجد، كما في نقلة الوزير من المشهد الأول:

الوزير: الفجر؟!... إن الفجر قد صلّيناه في مسجد القصر بحضور مولانا السلطان وقاضي القضاة!....

كما يتسع المكان في مثل هذه الإحالات، وفي نقلة المحكوم عليه من المشهد الثاني مثال على ذلك:

المحكوم عليه: لم أقل كل ذلك ، إنهم الناس ...الناس في السوق يحلو لهم دائما هذا النوع من اللغط و الثرثرة ...

فالنّص يطعم بإشارات ومعانٍ قائمةٍ بالخارِج، أي خارج الركح.

-إحالة على ذات داخل الركح:

من الأشياء المحال عليها ذوات عاقلة أشخاص، وذوات غير عاقلة أشياء، وهي ذوات تقع داخل الركح ، وتتحقق داخل الخطاب المسرحي بالكثير من الألفاظ، كاسم الإشارة خاصة:

*طفل : (لأُمه) أُماه !... **أهذا** هو السّلطان ؟!...*

*الأم : (لطفلها) لا يا ُبني !... **هذا** أحد الحّراس !...*

5. إحالة على ذات مقاميا:

الجلاد : ... انظر!... ها هنا خمار. على مرمى البصر منك...حانه مفتوح طول الليل،...

[مش5: محاورة (ك)(ك)القاضي، المجهول:[فتح

القاضي :وقّع إذن على هذه الحجج !...

المجهول : سمعًا وطاعة يا مولانا القاضي !...

القاضي : (يقّدم إليه وثيقة) هنا ...وقّع هنا !...

المجهول : (يقرأ قبل أن يوقّع) ما هذا ؟... ما هذا ؟...

القاضي : هذا عقد البيع ...

المجهول : نعم ...أوقّع ... (يوقّع بإمضائه على الوثيقة)

القاضي : وهذه أيضًا ... (يقّدم إليه الوثيقة الثانية)

المجهول : هذه ؟... ما هذه ؟!...

القاضي : حُجّة العِتق !...

المجهول : (يتراجع خطوة)إنّي آسف !...

]مش5: محاورة (ك)(ك)القاضي، المجهول:] غلق

-الإحالة على الخطاب:

-الإحالة على ذات في خطاب سابق :

ومن الإحالة على ذات في خطاب سابق نقلة المؤذن في المشهد التاسع، والتي جاءت في سياق التحاور والاتفاق على تقديم الأذان بين القاضي والمؤذن، والإحالة هنا، على واقعة تأخير الأذان وامتناع أدائه بسبب تدخل الغانية في المشهد الأول، حينما أرادت الغانية إنقاذ المحكوم عليه من يد الجلاد، الذي كان سينفذ فيه حكم الإعدام عند سماع أذان الفجر، وهنا يربط المؤذن بين واقعتين تقعان بين مئات النقلات داخل الخطاب، وتتموقعان في المشهدين الأول والأخير، مما ساهم في اتساق الخطاب. أما النقلة فهي:

[مش9: محاورة (ك)(ط)القاضي، المؤذن:[نق

المؤذن: ((هامسا)) لقد احترت في هذا الفجر... مرة يطلب مني تأخيره، ومرة يطلب مني تقديمه!...

ومن ذلك أيضا، إحالة السلطان على ما دار بينه وبين القاضي من خطاب شمل تكييف موضع السلطان من القانون، وأنه عبارة عن متاع مملوك لبيت المال لا قيمة له.

[مش3: محاورة (ك)(ط)السلطان، القاضي:[فتح

السلطان : خلاصة الموقف إذن، هي أني شيء ومتاع ، ولست رجلا ولا إنسانا !...

القاضي : نعم !...

السلطان : وأن هذا الشيء أو المتاع مملوك لبيت المال...

القاضي : تماما...

السلطان : وأن بيت المال يتصرف في متاع لا قيمة له !...

القاضي : حقيقة...

*السلطان : يا قاضي القضاة !... ألا ترى معي أن كل **هذا** عجيب وغريب ؟!...*

القاضي : حقا ...ولكن ...

*السلطان : وأن كل **هذا** فيه كثير من الغلو والمبالغة والإغراق !...*

]مش5: محاورة (ك)(ك)القاضي، المجهول:] غلق

-الإحالة على ذات في خطاب لاحق:

يرصد الحوار المسرحي من الوقائع ما سيحدث لاحقاً، فما ألمح إليه بإيجاز سيتحول لاحقاً إلى واقعة، ومن ذلك خطاب المحاكمة الذي سيتم بإحالة عليه من الوزير في نقلته الآتية:

[مش1: محاورة (ك)(ط)الوزير، المحكوم عليه:[نق

الوزير: نعم... ظلامتك علم بها مولانا السلطان، وقد أمر أن تحاكم أمام قاضي القضاة... وسيحضر مولانا السلطان بنفسه محاكمتك... تلك رغبته الكريمة وأمره الذي لا يرد...

[مش3: محاورة (ك)(ط)السلطان، الوزير:[نق

السلطان : (للوزير) لا تضيع وقتا !... لم يبق من رد على هذا الأحمق الوقح إلا الإطاحة برأسه، ولتكن النتيجة ماتكون !...وأنا الذي سيفعل ذلك بيده...(يستل سيفه)

[مش9: محاورة (ك)(ط)القاضي، الوزير:[نق

الوزير: أو تظن حيلة كهذه ستصلح الأمور؟!...

القاضي : سوف ترى!...

يذهب هاليداي ورقية حسن إلى أنّ الإحالةَ علاقةٌ دلالية لا تخضع لقيود نحوية، بل تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه. وتؤدي دورا مهما من خلال عملية استرجاع المعنى الإحالي في الخطاب مرّة أخرى. فيقع التماسك عبر استمرارية المعنى. والعناصر المحيلة عندهما –كيفما كان نوعها– لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، بل لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها .[1]

1 – مفهوم الإحالة عند هاليداي ورقية حسن: ذكر محمد الخطابي أن هاليداي ورقية حسن" استعملا مصطلح الإحالة استعمالاً خاصاً، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى

سابعا. إستراتيجية النمط الخطابي:

7. 1. النمط الخطابي في الحوار المسرحي:

إن الإستراتيجيات الخطابية التي يتبعها مؤلف الخطاب المسرحي، تشمل ما يعرف بالنمط الخطابي فالمؤلف لا يتبع وتيرة واحدة في صياغة نقلات الشخصيات، بل تجده ينوع من استخدام الأنماط الخطابية، كالوصف والسرد والحجاج، ...إلخ، أو –على الأقل– يستغل تقنية من تقنيات هذه الأنماط، وفق ما يتطلبه المركز الإشاري والوضع التخابري الذي تنتمي إليه نقلة أو مجموعة من نقلات الشخصيات المتحاورة.

ومن هنا تأتي أهمية مقاربة السمات الخطابية لنقلات الحوار المسرحي والتقنيات الموظفة في تلك النقلات، من خلال تحديد الخطاب المسرحي من حيث البنية؛ فهو "ملفوظ طويل من النقلات تكون مجموعة منتهية"، وأن المؤلف يبني الخطاب بإنطاق الشخصيات وجعلها تتبادل الكلام فيما بينها، دون أن يتدخل كوسيط بالسرد أو الوصف، مثلما يحدث في الرواية مثلا. حيث يقدم الحوار فقط ودون وسيط، فيترك للحوار والشخصيات –بمواقفها وخطاباتها وأفعالها– حرية تقديم الحدث المسرحي والسير به إلى نهايته.[1]

ومن هنا، يظهر الفرق بين الحوار المسرحي كتقنية نصية يعرض بها الكاتب المسرحي موضوعه، والنمط الخطابي الذي قد يكون في نقلة أو أكثر، في محاورات الشخصيات. حيث أن الخطاب المسرحي كنمط أدبي يعد جامعا –على وجه الإمكان– لمجموعة من الأنماط والخطابات التي

ما تشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي –حسب الباحثين– الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.– وقد أشار "يول" و"براون" إلى أن استعمال هاليداي ورقية حسن لمصطلح الإحالة كان خاصا بهما، واقترحا استبداله بمصطلح الإحالة داخل النص **Co–reference**؛ ولا يعنيان بذلك مفهوم الإحالة الداخلية، بل يعنيان ورود هذه العناصر وعملها داخل النص، لا النظر لها على أنها عناصر منعزلة خارج سياقها، سواء أكانت الإحالة داخلية أم خارجية. وقد قسم هاليداي ورقية حسن الإحالة إلى ثلاثة أنواع، وهي: الإحالة الشخصية **personal reference** والإحالة الإشارية **reference Demonstrative** والإحالة المقارنة.

ينظر: محمد خطابي: **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت 1991.

1 – يشار هنا إلى الخطاب الروائي –أو ما يشاكله من أنماط أدبية–، الذي يقدم عبر وسيط، ففي السرد مثلا، يقدم "الشخص الغائب/الحاضر" لأحداث، فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين، بينما يختفي هذا الوسيط في الخطاب المسرحي. ويزداد احتجابه النسبي (الذي كان في النص في شكل عبارات توجيهية) في حالة تنفيذ العمل فوق الخشبة ليبرز المخرج والممثل.

قد نجدها في نصوص أدبية مختلفة كالسرد والحجاج والوصف ...إلخ، لذلك فالمؤلف يتبع إستراتيجية خطابية مهمة، تكمن في مراعاة التنوع في نمط كل شخصية على حدة، وإبعاد شخصياته أن تعبر عن ذاتها بنفس الطريقة. كما يبعدها –في الوقت نفسه– عن ذاتيته، ويفسح المجال للشخصية ونمطها أن تقدم ذاتها ورؤيتها المرتبطة بها عن طريق خطاباتها حسب ما يقتضيه الموقف التواصلي الدرامي داخل مشهد من المشاهد، أو داخل العرض المسرحي ككل.

7 .2. الأنماط الخطابية في العرض:

وفي الخطاب المسرحي السلطان الحائر نجد أن مداخلات المتحاورين المتمثلة في النقلات قد احتوت بالفعل على العديد من الأنماط الخطابية مما سيمكن من إقامة علاقة مهمة بين الحوار المسرحي وبين النمط الخطابي الثاوي في نقلاته، ضمن مقاربة البنية التحتية لجملة النقلات المشتملة على خطابات مما سبق ذكره، سواء أكانت منعزلة عن غيرها من الأنماط أو متداخلة معها.

فتوفيق الحكيم قد وظف عددا كبيرا من أنماط الخطابات، وفق إستراتيجيات متنوعة؛ تعتمد على مبدإ التكافل بين الأنماط لأجل تحقيق متطلبات الجذب والإدماج والتأثير.

وفيما يلي إبراز لهذه الإستراتيجية، ومدى تحقيقها لمتطلبات العرض من خلال تتبع السلسلة المشهدية للعرض المسرحي السلطان الحائر.[1]

الفصل الأول
المشهد الأول:

تحقيقا لهدف هذا المشهد، والمتمثل في إدخال المشاهد للعرض المسرحي تدريجيا في موضوع المسرحية بتشويقه ومفاجأته، فقد سجل الحوار بين الجلاد والخمار نمطا يشابه النمط الذي يهدف إلى تزجية الوقت، لهذا، فأكثر الكلام كان في نقلات الجلاد، الذي كانت نقلته طويلة، فتحقق فيها نمط الوصف والسرد، وأحيانا يبالغ في وصف الوقائع إلى حد الثرثرة.

[1] – يشار إلى أن هذه المتطلبات خاصة بفضاء النص الدرامي، وقد نجح العرض في الوفاء بها بما أضافة من عناصر غير لغوية. حيث يكون الغرض منها التأثير على المخاطب/القارئ للنص، أو المتلقي للعرض المسرحي/المشاهد.

ولكن، وبعد تدخل الغانية وخادمتها والمؤذن، يتحول نمط الخطاب إلى التآمر على الجلاد وتضليل الوزير لأجل إنقاذ النخاس المحكوم عليه بالإعدام. وبالربط بين الخطاب ونمطه يتحقق لدينا نمط التعمية الذي تم به التحايل على الجلاد وتضليل الوزير لإنقاذ النخاس.

ويسجل نوع من أنماط الخطابات السوقية، المتمثل في التنابز والشتم الذي دار بين الجلاد والخادمة.

المشهد الثاني:

يغلب على هذا المشهد الوصف والسرد الذي يتماشى مع الهدف منه، وهو اكتشاف السلطان بأنه لا يزال عبدا، ويظهر في نقلات النخاس والسلطان، اللذين وصفا وسردا سيرة السلطان في طفولته ووقائع قدومه إلى القصر، وشاركهما الوزير في وصف ما قاله النخاس أمام الناس في السوق في حق السلطان، وبأنه لا يزال يوصف بالعبد.

المشهد الثالث:

يهدف المشهد إلى توضيح مسلك السلطان في نقاش وضعه، واختياره –في الأخير– طريق القانون لاسترجاع شرعيته في الحكم، وهو مسلك هيمن فيه الحجاج، من خلال النقاش الحاد الذي دار بين كل من السلطان، والوزير، والقاضي.

الفصل الثاني:

المشهد الرابع:

أراد الحكيم أن يمضي هذا المشهد، الذي هدف إلى وصف تهيؤ الناس لمشاهدة مزاد بيع السلطان، بمحاورة حجاجية دارت بين (الخمار، والإسكافي) حول الجدوى من شراء السلطان.

المشهد الخامس:

رافق مشهد بيع السلطان في مزاد علني وسقوطه في يد غانية. عدة أنماط هي:

– خطاب تجاري، ألقي من طرف النخاس، لدى توجهه للجميع، معلنا عن تكليفه بإجراء بيع السلطان.

– خطاب سياسي، من خلال توجه الوزير للجميع، في شكل خطبة، أراد من خلالها، أن يحمس الناس للمشاركة في هذا الحدث الضخم في تاريخ الأمة.

– خطاب تشريعي، توجه به القاضي للجميع، بين فيه شروط البيع وطبيعته القانونية.

– خطاب التعمية، وهو الذي كان بسبب امتناع المجهول الذي رسا عليه المزاد من أن يفصح عن موكله لكل من القاضي والوزير.

المشهد السادس:

لأجل تبيين رفض الغانية عتق السلطان، لجأ الحكيم إلى توظيف الحجاج، وسير به كامل المشهد، وأبدت الغانية قدرة كبيرة على مقارعة القاضي بالحجج والاستنتاجات المنطقية، أفضت إلى استسلامه، حتى دخل السلطان، واستعمل معها نفس الأسلوب ليقنعها بالتخلي عنه، وهو ما تسنى له في آخر المشهد.

أما الوزير فقد لجأ إلى "خطاب التحريض" باستثارة عواطف الشعب للتضامن مع السلطان والتخلص من الغانية بدفعه إلى المطالبة بإعدامها.

الفصل الثالث:

المشهد السابع:

لتوضيح قلق الجميع على مصير السلطان لجأ كل من الوزير، والخمار، والإسكافي، إلى وصف الموقف، ورأي الناس في نوايا الغانية، وهو ما دفع بالوزير إلى جلب الجلاد والتآمر معه على قتل الغانية، حيث تجلى في المشهد نمطان خطابيان هما: خطاب الوصف وخطاب التحريض.

المشهد الثامن:

في هذا المشهد، ولغرض كشف ما يخبئه الحوار بين الغانية والسلطان حينما كانا يتبادلان أطراف الحديث، لجأ الحكيم إلى خطاب التزجية الذي يمتزج فيه الإفصاح بالوصف والسرد، والتعليق.

المشهد التاسع:

لقد اتبع الحكيم خطاب التآمر لأجل إنجاح المناورة التي دبرها القاضي من خلال تقديم موعد أذان الفجر، وهو الموعد المتفق عليه لإخراج السلطان من منزل الغانية، ثم توقع على وثيقة العتق.

وهو نمط محدد بهدفه، وقد تحقق بنقلات كل من الوزير، والقاضي، والجلاد. وقد أردف بنمط الحجاج، والتعمية، في النقلات التي دارت بين القاضي والغانية. كما قد ختم المشهد بنمط اللوم والتقريع من السلطان تجاه القاضي.

خلاصة:

كشف الفصل عن البنية التحتية، التداولية الدلالية، للعرض المسرحي (السلطان الحائر)؛ حيث تم تحديد الوضعيات التخاطبية للعرض، وكشف النقاب عن مختلف الإستراتيجيات المتبعة من طرف توفيق الحكيم في بنائه.

كما تبين من خلال ما سبق أن العرض المسرحي بني بناء تحتيا قوامه جملة من الإستراتيجيات انتهجها صاحبه، وهذه الإستراتيجيات تمثلت في، إستراتيجية توزيع النقلات على الشخصيات في الحوار المسرحي، وإستراتيجيات توظيف عناصر البنية التحتية الآتية: (القوة الإنجازية، الإحالة، النمط الخطابي، الوظائف التداولية، النداء، الإحالة، القوة الإنجازية، الوجوه الذاتية). حيث ظهر الحوار في مسرحية "السلطان الحائر" ثريا في بنيته التحتية وغنيا في كل طبقاته، وذلك من زاويته المتعلقة بإقدار النص على تحقيق مقومات جذب المتلقي وإمتاعه.

الفصـــــــل الرابع

البنية المكونيّة (السطحية) للعرض المسرحي "السلطان الحائر"

تمهيد

أولا: تجسيد عناصر الإشارية

1. المكان وملحقاته
   1. 1. المكان
   1. 2. ملحقات المكان
2. الزمان/الإضاءة
3. الممثلون
   3. 1. التعريف بالممثلين
   3. 2. الأزياء المسرحية
   3. 3. الماكياج والأقنعة

ثانيا: الإنعكاس

1. أنماط الانعكاس
2. الإنعكاس الصرفي- التركيبي الفونولوجي- التطريزي
3. تحليل البنية الصوتية –التطريزية لنص المسرحية
   3. 1. التنغيم
   2. 2. النبر، والوقف، والطول

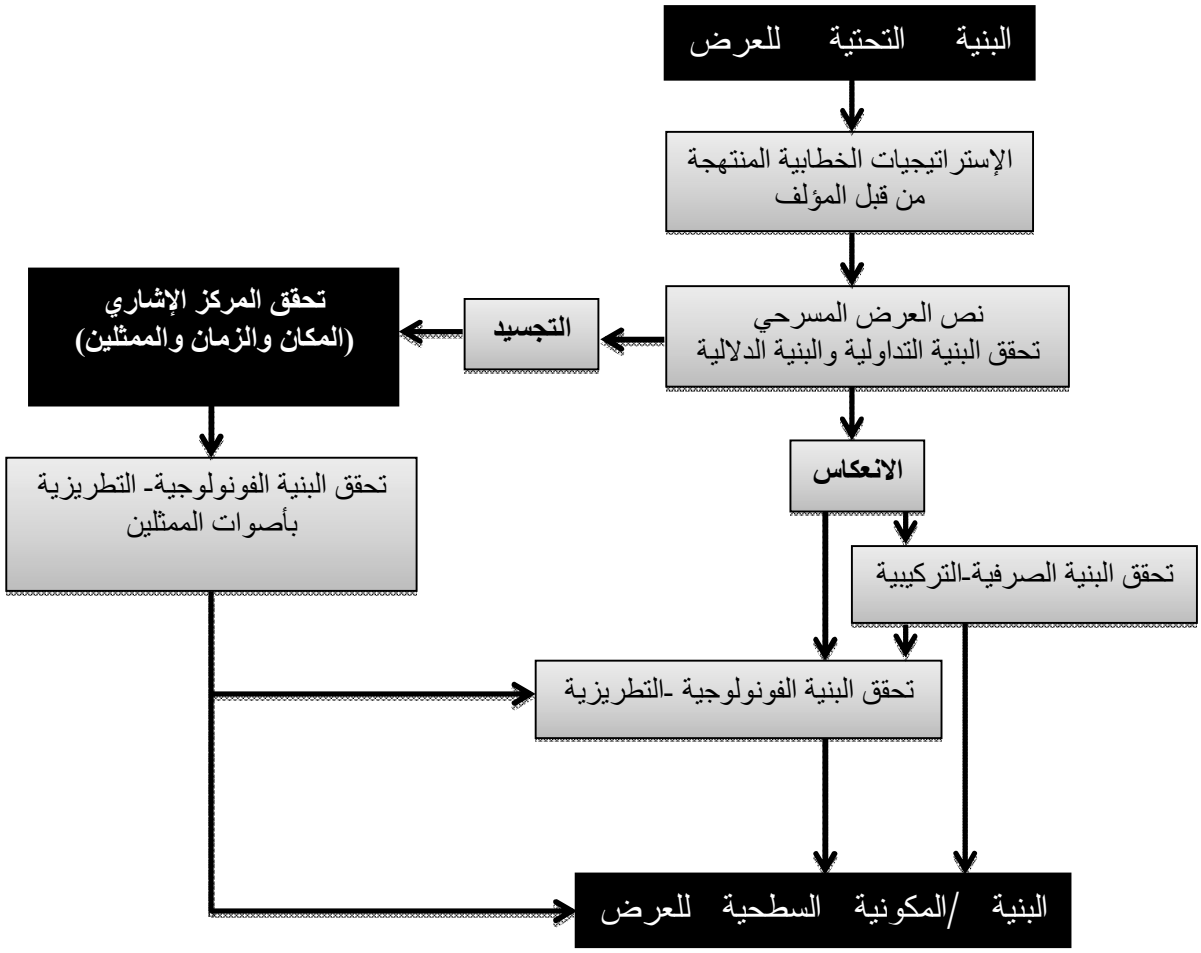
خلاصة

- تمهيد:

في هذا الفصل، سيتم تحليل البنية المكونية (السطحية) للعرض المسرحي، ومبدأ هذا التحليل، كما تم التطرق إليه سابقا، هو انعكاس العناصر التحليلية للبنية التحتية في العناصر التحليلية للبنية المكونية، حيث يعد هذا الانعكاس بمثابة تحريك للشخصيات عبر الممثلين، وتجسيد للفضاء الدرامي عن طريق الركح، وهو في الوقت نفسه إنطاق للحوار المكتوب بأصوات الممثلين، مع مراعاة ما يرافق ذلك من مهارات أدائية تمثيلية.

وبناء عليه، سيتم التطرق في البنية المكونية/السطحية إلى مستويين اثنين متلازمين، المستوى الإشاري، وهو مستوى غير لغوي يشمل البنية الإشارية، والمستوى الخطابي، وهو مستوى لغوي يتفرع بدوره إلى مستويين اثنين يشملان البنية الصرفية- التركيبية والبنية الفونولوجية-التطريزية. حيث يتحقق الانعكاس البنيوي للعرض المسرحي في المجموع في ثلاث مستويات، توضحها الترسيمة الأتية:

(28)



توضح الترسيمة العلاقة المتميزة بين العرض المسرحي من جهة، والبنيتين التحتية والمكونية/السطحية من جهة أخرى، والتي يتخللها–أي العلاقة– التجسيد على الركح الذي يخصص عناصر البنية الإشارية عن طريق (الديكور والممثلين وأزيائهم،...)، ويخصص الخطاب المسرحي في المستوى الفونولوجي–التطريزي، بواسطة أصوات الممثلين وما يرافقها من أداء تمثيلي.

فالبنية المكونية/السطحية إذن، تتحقق كانعكاس للبنية التحتية لنص العرض، وتتحقق كتجسيد للإنعكاس في حد ذاته داخل العرض بواسطة الأداء الصوتي للممثلين. وهذا ما سيتم التطرق إليه في هذا الفصل.

أولا: تجسيد العناصر الإشارية:

إذا كان العرض المسرحي يتخذ الركح وسيلة لتسطيح البنية التحتية للمسرحية الثاوية في نص العرض. فإن هذا التسطيح تلزمه شروط لكي يكون ناجحا، وأهم هذه الشروط حسن اختيارات المخرج للعناصر المجسدة للمركز الإشاري للعرض ومختلف مشاهده، وهي المكان، الزمان، الممثلون، وفيما يلي مقاربة لهذه العناصر الثلاثة:

1. المكان وملحقاته:

1. 1. المكان:

اختيارات المخرج في تجسيد المكان نابعة من اختيارات المؤلف، أو هي قراءة للفضاء الدرامي وإعادة تخصيصه انطلاقا من النص المسرحي. لهذا فمقاربتها لا تخرج عن المنهج الذي يقارن بين البنية النصية المحددة للمكان، والتجسيد لهذا المكان عبر الركح.

وبالرجوع إلى نص الحكيم، نجده قد وفر للمخرج جملة من النصوص الإرشادية الثاوية في مقدمات فصول مسرحيته ومشاهدها، وجمعها يعطي صورة متكاملة عما ينبغي للمخرج وضعه على خشبة المسرح.

وبالنسبة للعرض الذي بين أيدينا، فالمكان الذي درات فيه أحداث المسرحية هو ساحة في المدينة، في عهد السلاطين المماليك، يظهر فيها كل من: (المسجد ، بيت امرأة، حوانيت برز منها حانوت إسكافي، وحان خمار). وفي الخلف تظهر منازل ذات طراز معماري، يوحي بالطابع المعماري للعصر المملوكي.

والمكان يضم أكثر من عنصر إشاري، فهو يشمل الخلفيات التي هي ألواح مصورة، تجسد المكان بما فيه، من منازل بأوابها ونوافذها وسطوحها، وبما فيها من جداريات تصويرية كتصوير أحذية الإسكافي على جدران حانوته، ويشمل المكان كذلك، مختلف الأشياء التابعة له كسلة الجلاد وسيفه الخشبي، وسيفي كل من السلطان والوزير الحديديين.

وتوضح الصور الآتية وما يقابلها من نصوص، مدى اجتهاد المخرج "فتوح نشاطي" في تجسيد المكان، ولواحقه:

أما النصوص (الإرشادية) التي بينها الحكيم في نص المسرحية، فقد جاءت في بدايات الفصول الثلاثة، وهي:

الفصل الأول:

((ساحة بالمدينة، في عصر سلاطين المماليك. الفجر يكاد يبزغ ..عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام، وجلاده على مقربة منه يجاهد في مقاومة النخاس))

(يتجه الجلاد إلى حانة في طرف الساحة، ويطرق بابها، فيخرج إليه الخمار فيهمس في أذنه كلاما، ثم يعود إلى مكانه..)

الوزير: صه!..النور في النافذة! ...فلنبتعد قليلا هيا .. ((يضيء جزء من الحجرة في منزل الغانية))

الفصل الثاني :

(عين الساحة وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان ... حان الخمار مغلق، وقد وقف يتحدث إلى الإ سكاف المنهمك في عمله بباب حانوته المفتوح.....)

الفصل الثالث

(عين الساحة ... وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته ... كما ظهر جانب منزل الغانية؛ يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة.. والوقت ليل)

الوزير : (في الساحة يصيح في الحراس) ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع ، في منتصف الليل.

أما صورة الساحة وفق ما سبق ذكره: فهي الآتية:

حيث ظهر فيها كل من المسجد على اليسار وجزء من القبة والصومعة، وحانوت الإسكافي، وحان الخمار على اليمين، وفي الخلف بعض المنازل. ولم يظهر على اليمين منزل الغانية، وهذه هي صوره.

1. نافذة منزل الغانية:

2. منزل الغانية من الداخل:

3. باب منزل الغانية: يظهر معه المؤذن والغانية وهم يدخلان إلى منزلها.

2.1. ملحقات المكان:

يقصد بملحقات المكان الأشياء المهمة والمكملة لبناء الركح كتجسيد للفضاء الدرامي بمراكزه الإشارية، وتصنف الملحقات المكانية تبعا لارتباطها بأحد التقنيات المسرحية، فهناك ملحقات المنظر، وملحقات الإضاءة، وملحقات الشخصية، ويحدث عادة خلط وتداخل في إلحاق القطع بالمنظر أو الإضاءة أو غيرها، فمثلا عندما يستعمل (شمعدان) تكون وظيفته الإضاءة وعلى ذلك يلحق بها، وعندما يعلق على الجدار تكون وظيفته جزءا من المنظر وحالما تحمله إحدى الشخصيات وتتعامل معه خدمة لأغراضها وتضعه على منضدة وتطفئ الشموع يكون ملحقة.

وتأتي أهمية الملحقات من باب أنها تقترن بالشخصيات، اقتران الشخصيات نفسها بالمكان، حيث تتضافر كلها لتشكيل المنظر داخل المشهد، أما علاقتها به فهي تلازمية إلى درجة إمكان الاستعاضة عن الشخصية بما يرمز إليها من ملحقاتها، فوجود السيف مثلا على الخشبة يستعاض به عن وجود الفارس نفسه.

فالملحقات إذن، تقترن بالشخصية التي توظفها لتكون جزءا من الفضاء المسرحي، وتأخذ دورا في الفعل المسرحي. فتؤدي بذلك وظيفتين، وظيفة جمالية، تتبدى من خلال ارتباطها بفعل الشخصية من خلال مهارات الممثل في استخدامها، ووظيفية رمزية، مساعدة للممثل في أدائه، وهي في هذين الوظيفتين لا تخرج عن كونها أداة مسرحية ، أو "إشارة إلى ما هو متخيل، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح، وعندما تكون ذات علاقة استمرارية بينهما وبين شيء آخر، كأن يكون تاج الملك هو علامة الملك، مشيرا إلى الأخير دون أن يشابه ذلك مع الملك، ومثال لما سبق تمثل الراية نموذجا لوجود جيش ما، والكأس بالنسبة إلى الوليمة".[1]

والملحقات الأكثر أهمية في العرض المسرحي الذي بين أيدينا، هي تلك التي تدخل كعناصر من هيئة الشخصية، وتشكل سمة بارزة من سماتها، والمقصود بها سيوف كل من (الجلاد، السلطان، الوزير)، وعمامات كل الممثلين، وعرش السلطان، وسلة الجلاد، حيث يكتشف المتابع للعرض تدخل هذه الملحقات في رسم معالم الشخصيات. وفيما يلي تبيان لهذه العناصر:

فسيف الجلاد، كما توضحه الصورة الآتية:

[1] – آن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة ، د.ت، ص128.

هو سيف خشبي موضوع على منصة الإعدام، ظهر معه في المشهد الأول وأشهره في وجه المحكوم عليه عدة مرات، مهددا به حتى لا يتكلم المحكوم عليه بموضوع اتهامه تنفيذا لتعليمات الوزير، وهو سيف خاص لمهمة خاصة، أي أنه سيف عريض، لا يفترض أن يكون له غمد، ومخصص لقطع الرؤوس. من هنا تأتي وظيفته الرمزية لارتباطه بواقعة معينة، حيث اختفى بانتهائها، فلم يظهر ذلك السيف إلا في المشهد الأول رغم ظهور الجلاد في مشاهد لاحقة.

كما يلتحق بسيف الجلاد السلة التي كانت موضوعة على منصة الإعدام، وهي سلة قصد منها وضع رأس المحكوم عليه فيها بعد تنفيذ الحكم.

أما سيفا كل من السلطان والوزير، فهما حقيقيان، أي من معادن، وملازمان لهما، ويحملانهما في منطقتهما، وقد أخرجاهما من غمديهما عدة مرات. فالسلطان أخرج سيفه، واتخذه محورا لخطابه– وذلك في محاورة مع الوزير والقاضي في المشهد الثالث– مستخدما إياه كقيمة رمزية غير لغوية في الحجاج الذي توجه به إلى القاضي والوزير، كما توضحه الصورة الآتية:

أما النقلات التي رافقها إخراج السيف فهي:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، القاضي، الوزير:[

السلطان : حسن !... إني أرى الآن ما يجب فعله !...

الوزير : ماذا أنت صانع يا مولاي ؟...

السلطان : انظر إلى هذا الشيخ !... أتراه يحمل سيفا في منطقته ؟... كلا بالطبع ... إنه غير لسان في فمه يديره بكلمات وعبارات، وإنه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة، ولكن أنا أحمل هذا !...

(يشير إلى سيفه) وهو ليس من خشب، ولا هو لعبة من اللعب !...إنه سيف حقيقي ، وينبغي أن يصلح لشيء ، ويجب أن يكون لوجوده سبب ...أتفهمون كلامي ؟!... أجيبوا!... لمذا قدر لي أن أحمل هذا ؟!... أ للزينة أم للعمل ؟!...

الوزير : للعمل !...يا مولاي....

السلطان : وأنت أيها القاضي (يخرج سيفه) لماذا لا تجيب؟... أجب !... أهو للزينة أم للعمل ؟!..

القاضي : لهذا أو لذلك ! ...

السلطان : ماذا تعني ؟...

أما الوزير، فقد استل سيفه، في وجه الغانية التي أغضبته، لإبراز حالة الغضب، وتبيان توجهه إلى استعمال القوة والعنف لحل مشكلة السلطان.

ويضاف إلى سيف السلطان عرشه الذي يجلس عليه، وإذا تنقل فهو يتنقل محمولا عليه، فوق أكتاف الجنود، وهو حسب ما يبدو من تصميمه، عرش صغير بمثابة كرسي متحرك يليق بمقام السلطان، قصد منه المخرج وضع السلطان في موضع الهيبة والإجلال، حيث يرافق العرش جنود لم يفارقوه إلا في المشهد الذي اقتضى أن يختلي فيه السلطان بالوزير والقاضي، أي لحظة مناقشة مشكلة وثيقة العتق، والصورة الآتية تبرز ما للسلطان من حظوة لدى حمله على أكتاف الخدم وهم برفقة الجنود.

وكذلك، عمامة القاضي، فهي ملحقة بهيئة شخصية القاضي، وهي عمامة كبيرة، تتوافق مع شخصية كبيرة على شاكلة قاضي القضاة، كرمز للهيبة والوقار ورفعة المكانة.

حيث يشعر المتلقي بوجود قوة ما، من خلال اقتران كل تلك الملحقات بالشخصيات.

2. الزمان/الإضاءة:

للضوء في العرض المسرحي وظيفة أساسية، وهي إيضاح الأشكال والهيئات الموجودة على خشبة المسرح وتيسير رؤيتها، وقد يضاف إلى وظيفة الإيضاح هذه مهام أخرى، كالوظيفة الجمالية إذ تسبغ الإضاءة ألوانها على الخامات المستخدمة في المنظر المسرحي وهيئة الشخصية المسرحية، وقد تستخدم أيضا للإبانة عن الزمن، فتكون الإضاءة داكنة تعبيرا عن الليل، وساطعة تعبيرا عن النهار، ويستخدم لأجل كل ذلك مفهوم المؤثرات الضوئية، التي هي "تلك الأنوار المنعكسة على خشبة المسرح لتلبس الحدث الدرامي جوه العام في تناسق مع الفعل الفني، وتضفي عليه أثرا انفعاليا، ويعطي

المنظر صبغة لائقة ومناسبة مع ما يتطلبه المشهد والحدث"[1]، ويتم ذلك بوساطة تصميم لمنظومة الإضاءة المسرحية وتقنياتها المختلفة، حيث تتحدد فيها توقيتات الضوء والظلام، ودرجة الضوء وألوانه بحسب نوع وعدد الأجهزة المتوفرة.

للإضاءة القدرة على تحديد مكان وزمان الحدث الدرامي، وإبراز سمات الشخصية المسرحية، كما تعد عاملا مهما من عوامل تكوين العرض المسرحي، لكونها تسهم في تفسير المواقف الدرامية، وإعطاء تشكيل جمالي للعرض المسرحي، وتسخر كأداة لتحديد وقت وقوع الأحداث، والإيحاء بجو نفسي معين من خلال استغلال تنوعات الضوء الملون. وهنا يستحضر المنظر الذي استخدمت فيه تقنية الإضاءة استخداما فنيا، وبشكل متميز، وهو الموقف الوحيد في العرض المسرحي، لأن السلطان نطق فيه بالقرار الذي تغيرت بسببه مجريات الأحداث، وهو القرار باتباع طريق القانون لحل مشكل شرعيته كسلطان، والصورة المرفقة من آخر المشهد الثالث، تبرز ذلك علما أن المشهد كان نهارا:

حيث ساهمت الإضاءة في تبديل المنظر، وحصرت شخصية السلطان، ببقعة ضوء، وعزلتها عن غيرها. تماشيا مع التأثير النفسي المراد تحقيقه، وهو تقبل قرار السلطان التاريخي.

كما جسد المخرج الزمان، من خلال الإضاءة، مع الاستعانة بالمؤشرات الخطابية، في نقلات المتحاورين، إذ جعل الإنارة ضعيفة لتدل على الليل، وزاد فيها لتدل على النهار، وقام بتوزيع هتين التقنيتين على مختلف مشاهد المسرحية، حيث جعل الليل في المشهد الأول، وبدأ النهار مع نهاية

1 – عمر رايس : المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل ، في مجلة الحياة الثقافية ، عدد 32 ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، 1984 ، ص138.

المشهد الأول وبداية المشهد الثاني، وامتد مع المشاهد الخمسة التالية، أي المشاهد (2. 3. 4. 5)، وحل الليل مرة ثانية واستمر إلى منتصف الليل، مع المشاهد (7. 8. 9).

والجدول الآتي يوضح مواطن الإضاءة قوة وخفوتا، وعلى امتداد مشاهد المسرحية، فاللون الداكن يعبر عن الإنارة الضعيفة، إشارة إلى الليل، والفاتح يعبر عن الإنارة القوية، إشارة إلى النهار:

		فتح ستار الفصل الأول
المشهد	**1**	
المشهد	**2**	
المشهد	**3**	
		فتح ستار الفصل الثاني
المشهد	**4**	
المشهد	**5**	
المشهد	**6**	
		فتح ستار الفصل الثالث
المشهد	**7**	
		لستار يسدل فتُغير خلفية الركح ثم يفتح
المشهد	**8**	
		لستار يسدل فتُغير خلفية الركح ثم يفتح
المشهد	**9**	
		إسدال ستار النهاية

3. المثلون:

3. 1. التعريف بهم:

إذا استثنينا الممثلين الذين أدوا أدوارا ثانوية لتجسيد الشخصيات المساعدة في المسرحية، مثل شخصية وكيل الغانية، والتجار الذين شاركوا في مزاد بيع السلطان، والوفد المرافق للسلطان والوزير،

وجموع الناس الذين شهدوا عملية بيع السلطان وجلسة محاكمة النخاس المحكوم عليه بالإعدام، فإن أهم الشخصيات الرئيسية ستنحصر في عشرة، وهي[1] :

السلطان(محمّد الدّفراوي):

جاء توزيع المُخرج لدور السلطان على الفنان "محمّد الدّفراوي" ملائمًا هيئةً وصوتًا وطلعةً سلطانيّةً تتّخذ سَمْتَ السّماحة والتفهُّم مرّةً ، وتتّخذ صلافة الحاكم الفرد في مرّاتٍ متعدّدة، تحتدّ وتهدأ، تخطو إلى الأمام خطوتين ثّم تتراجع خطوةً واحدة، مع أنّها تقرّر غير ذلك .

الوزير(محمّد الطّوخي) :

1 – هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006. ص ص 272–274.

لأنّ دور الوزير يعتمد على الحزم والشّدة بوصفه علامةً للسُّلطة التنفيذيّة في الدّولة الآمرة والمهيمنة على أمن البلاد ، والمخطّطة لأمور الحكم ، والمشاركة في صنع القرار بما يدلّ على أنّها أعلى الأصوات في السّلطنة ، لذلك كلّه كان اختيار الفّنان "محمّد الطّوخي"- وهو من رواد المدرسة الصّوتيّة في الأداء التّمثيلي وفنون الإلقاء في مصر والعالم العربي-اختيارًا شديد التّوفيق لتقمص هذا الدور.

القاضي (فاخر فاخر):

أمّا دور القاضي الذي اختار المخرج له الفّنانَ " فاخر فاخر " لتوافقه صوتًا وهيئةً وحركةً وقورةً مُتّزنةً، فقد كان موفّقًا في الدّلالة على رسوخ صوت القانون وثباته في مجابهة غوغائيّة السّلطة التّنفيذيّة ممثّلةً في الوزير وعشوائيّة آرائه وقراراته ، وفي مواجهة صوته الذي يعلو صوت السّلطان في مواقف كثيرة ، فقد جسّد هذا الثّبات وتلك التُّؤدة عظمةَ رجل القانون في تمسّكه بالقانون وعدم اهتزاز موقفه والسّيفُ شُرعٌ في وجهه.

الغانية (سميحة أيّوب):

دور الغانية في هذه المسرحيّة دورٌ يحمل الكثير من الاتّزان والهيبة والقدرة على تحريك الآخرين، إذ إنّها شخصيّةٌ قياديّةٌ محرّكةٌ للآخرين ، فهي تحرّك رجل الدّين وتحرّك الجلاد القائم على تنفيذ الأحكام ، وتحرّك السّلطان ذاته . كما أنّها تقف نِدًّا لكلٍّ من القاضي والوزير في المجادلات والمناقشات الدّائرة بخصوص حقوق الملكيّة ، وحقوق المواطنة ، وحقوق التعبير عن النّفس

وعن الآراء في حرّية تامّة وجرأةٍ لا نظير لها . والشّخصيّة ، على هذا النحو ، تتوافق في هيئتها وفي حركتها وثباتها وصوتّياتها مع الفّنانة "سميحة أيوب":

الخادمة (ملك الجمل) :

تـ تطابق شخصّية الخادمة مع الفّنانة " ملك الجمل" هيئةً وسِنًّا وأداءً قادرًا على نقل صورة المرأة الشّعبّية الخادمة، التي رّبما كانت لها خبرات سابقة تابعة لخبرات سّيدتها، فأسلوبها مليٌء بالحصافة والكياسة والميل إلى التنظيم وضبط الأمور. وهي –أي "ملك الجمل"– بهيئتها وصوتها ذي الطّابع الشّعبي الخفيف السّاخر، مناسبة لدور الخادمة سليطة اللّسان، خفيفة الظّل صوتً ا وحركةً .

الجلاّد(أحمد الجزيري):

أّما توزيع دور الجلاّد على الممثّل "أحمد الجزيري"، فمناسبٌ أيضًا،لما يتمتّع به من هيئة متقاربة مع هيئة المحكوم عليه من بدانة معتدلة ، وقصر في الطّول ، وضخامة في الصّوت ، مع وضوحٍ وطبيعةٍ أقرب إلى الأداء الهزلي الشّعبي (ابن البلد الطّيب إلى حدّ السّذاجة مع خفّة الدّم) ، ودور الجلاّد مع ما تتّسم به وظيفته من قسوة إلاّ أنّ الذي يشاهده لا يكرهه –وفقًا لما رسمه توفيق الحكيم – ، ربّما لإدراكه أنّ وراء كلّ قاتل أو متسلّط أو ممارس لمهنة القتل هيئة " كاريكاتوريّة " ، فهو يحمل في داخله صفات المهرّج.

النخاس/المحكوم عليه (محمّد السّبع):

وُزّع دور النخّاس (المحكوم عليه بالإعدام) على الفنان " محمّد السّبع "، وكان التوزيع مناسبًا من حيث الهيئة الجسمّية، ومن حيث إمكاناته الصوتّية؛ فالهيئة الجسمّية لممثّل الدور تنّم عن هيبة وحياةٍ يسيرة. وضخامة الصّوت مؤكّدةٌ لمهنة (النّخّاس) إذ يقيم المزادات، وذلك مناسب للممثّل "محمّد السّبع".

الخمّار(سعيد أبو بكر):

أّما دور الخّمار، فهو مناسبٌ للفّنان الكوميدي "سعيد أبو بكر" لضآلة حجمه، وصوته الذي لا يوحي بالوقار، وحركته الخفيفة الأكثر طواعّيةً واستعدادًا للأدوار الكوميدّية .

المؤذّن(عبد المنعم إبراهيم) :

كان توزيع دور المؤذّن على الفّنان " عبد المنعم إبراهيم"، لما يتمّيز به من ظرفٍ وخفّة أداء، ومر ونةٍ صوتّية ، وحركّيةٍ متنّوعة ، كان مناسبًا مع دور المؤذّن الذي تغريه الغانية وتصرفه عن أداء

رسالته الّدينّية من ناحية، ويتحكّم فيه القاضي من ناحية أخرى ، فهو متأرجحٌ بين الوظيفة والغاية حسب التأثير عليه وحسب المغريات .

الإسكافي(علي رشدي) :

أّما دور الإسكافي فقد وزّعه الُمخرج على الفّنان " علي رشدي " بإمكاناته الصّوتّية ونمطه الأدائي المتمّيز، فهو مناسب تمامًا، هيئةً وصوتًا وحركة. غير أّن ميله إلى أداء الّدور صوتيًّا بما يدلّ على أّنه يهودي ، قد أعطى الّدور الطريقة الّنمطّية المعتادة والمقّررة في اصطناع "خَـنَـفـةَ" الصّوت الـ تي كثيًرا ما تـُؤّدى بها أدوار اليهود في السينما المصرّية، وذلك قد يرجع إلى توجيه الُمخرج، أو رّبما لفهم الممثّل طبيعة الشّخصّية من خلال حوارها في النصّ؛ حيث يبدو حرصُها على المال وسلوكُها النفعيُّ جليًّا، إلى جانب تدّنيها ، وهوأداءٌ لا يحيد عن توجيهات الإخراج .

3. 2. الأزياء المسرحية:

تغطي الأزياء المساحة الأوسع من الشخصيات، إلى جانب الماكياج والملحقات وتصمم جميعها على وفق أبعاد محددة بحسب المعالجة الإخراجية للشخصية في النص المسرحي، يسعى المخرج والمصمم من خلال الأزياء إلى تجسيد الشخصيات بما تتضمنه الأزياء من قيم وإمكانات تعبيرية وجمالية، فضلا عن الأبعاد الرمزية الواسعة. وبما يجعل الأزياء المسرحية تفترق عن الأزياء والملابس في الحياة اليومية. وهو ما لمس بالفعل في انتقاء أزياء الممثلين في العرض المسرحي السلطان الحائر.

فتحقق بالزي، إرسال ركحي لمجموعة من الأفكار إلى المتلقي، تمثلت في بيانات عن الشخصية المسرحية دون الاستعانة بالكلمات أي قبل بدء الحوار مع استعمال الصوت والتطريز، فكل شخصية

من العرض ألبست ما يلائمها من زي، وأفضل مثال على ذلك يظهر في المقارنة بين زي شخصيات هرم السلطة، وأزياء شخصيات الطبقة السفلى من عامة الناس وعلى رأسهم الخمار والإسكافي، على نحو ما توضحه الصورة الاتية:

حيث يظهر كل من الخمار والإسكافي في حال ميسورة، في مقابل الباقين، وفي المقابل يظهر زي شخصيات هرم السلطة، المستوى الطبقي الذي تنتمي إليه كل شخصية، كما تبرزه صور كل من السلطان والوزير والقاضي السابقة.

هذا، فضلا عن أن " للأزياء وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات"[1].

وعملية الترميز من خلال الأزياء تتم عبر تحديد تصميم خاص لشخصية دون غيرها ويتبع ذلك اللون أو الألوان المخصصة للشخصية. غير أن شخصيات العرض المسرحي السلطان الحائر، لم تظهر ألوانها في هذا التسجيل لأنه تسجيل قديم يعود إلى سنة(1962) وهو باللونين الأبيض والأسود. مما يحول دون المقاربة اللونية الجمالية للأزياء.

3. 3. الماكياج والأقنعة:

إن أهم ما يتوجب العناية به عند عمل الماكياج هو أن يكون شكل ووجه الشخصية مقنعا في تصوير الشخصية المسرحية وذلك بإحكام تماثل أو إيحاء الصورة المسرحية للشخصية، بالصورة

[1]– جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة: نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط1 ، مصر ، 2000 ،ص16.

الواقعية أو الذهنية المتخيلة، وهي الصورة الشائعة مع إضفاء التعبير الجمالي المتوخى من عمل الماكياج أو القناع.

تتضح أهمية الماكياج والأقنعة حين النظر إلى الوجه، فهو يملك دورا مهما إلى جانب الكلام، في تحقيق ما يريد المتكلم إبلاغه للمخاطب من معاني، لأن ملامح الوجه تفصح بصورة أسرع من الكلام، نظرا لكونها مرئية. لهذا تلعب خطوط وألوان ملامح الوجه دورا رئيسيا في التعبير عن مكنونات الشخصية منذ لحظة ظهورها على خشبة المسرح.[1]

وتعد جمالية الماكياج من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة متكاملة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصلة مباشرة بغيره من مكونات الشخصية.

وفي العرض الذي بين أيدينا، وبالتدقيق شيئا قليلا في وجوه الشخصيات، نجد أقنعة و"ماكياجا" على الوجوه، أما الأقنعة فهي تلك اللحى التي وضعت على الوجوه، حيث لا يكاد يخلومنها وجه ّ، كلحية القاضي البيضاء الممشطة الطويلة، كما في صورته سابقا، ولحية الإسكافي البيضاء المبعثرة ومعها شعره المستعار، ولحي الشخصيات المرافقة التي حضرت لحظة بيع المزاد، كلحيتي الشخصيتين في المشهد الرابع قبل بدء المزاد، كما في الصورة التالية:

أما كل من الخمار والإسكافي فشعر وجهيهما يبدو مستعارا كله، حتى الحاجبين والشوارب واللحي. حيث يظهر دور الماكياج جليا في رسم الوجوه مما أضفى على الشخصيات جمالا وحيوية، توافقا مع الطابع الكوميدي للمسرحية.

---

1 – ينظر: ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة ،المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1986 ، ص ص1-4.

ثالثا: الانعكاس:

1. أنماط الانعكاس:

يفترض "المتوكل"، مع "هنخفلد" و"ماكنزي"، أن آلية الانعكاس البنيوي تشمل جميع مستويات الخطاب.[1] بناء على العلاقات الممكنة بين هذه المستويات، والتي تخضع لمبدأ الاتجاه القاضي بانطلاق العلاقة من المستوى السابق إلى المستوى اللاحق، وهو ما تبينه الأزواج الآتية:

أ- مستوى علاقي- مستوى تمثيلي

ب- مستوى علاقي- مستوى صرفي- تركيبي

ج- مستوى علاقي- مستوى فونولوجي

د- -مستوى تمثيلي- مستوى صرفي- تركيبي

هـ--مستوى تمثيلي- مستوى فونولوجي

و-مستوى صرفي- تركيبي- مستوى فونولوجي

وانزالا لهذا المبدإ على العرض المسرحي، فإننا نجد أنفسنا مع تكييف له لاعتبارات سبق توضيحها في الفصل الثاني، ومفادها خصوصية البنية التحتية للحوار المسرحي، التي تفرض انعكاسا خاصا، نظرا لتدخل آلية الإخراج والتمثيل.

ولرصد البنية الخطابية المكونية/السطحية، لحوار العرض المسرحي السلطان الحائر، لا بد من أخذ دور الممثلين ومهاراتهم الصوتية الأدائية كعامل مهم في التحقق، أي أن البنية الفونولوجية للخطاب المسرحي، والتي هي في الأصل ما قدمه الحكيم في نص المسرحية المكتوب، تبقى ملتبسة بالبنية التطريزية، أو ما يسمى بالفونيمات فوق المقطعية والتي أهمها، التنغيم والنبر والوقف، مما يشكل نقطة انطلاق لأي باحث يروم تحليل العرض المسرحي.

2. الانعكاس الصرفي-التركيبي الفونولوجي-التطريزي:

إن الالتقاء الحاصل بين البنية الفونوليجية الصرفية-التركيبية للعبارات اللغوية، كبنية سطحية لنص العرض المسرحيّ، وبين البنية التطريزية التي ينطق بها الممثلون، يعتبر بمثابة التحدي الذي يفرض نفسه في تحليل البنية المكونية/السطحية.

لهذا، ولأجل استيفاء مختلف أقسام الخطاب، سألجا إلى تحليل أقسام الخطاب الواردة في الحوار المسرحي، مع مراعاة مفهوم النقلة والمحاورة. حيث سيعتمد التحليل للعبارات الواردة في العرض

[1] - أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، دراسة في التنميط والتطور، ص 36.

المسرحي والتي تمثل انعكاسا لإحدى أقسام الخطاب، (مفردة، مركبا اسميا، جملة، نصا)، على البنية الفونولجية–التطريزية، المتحققة بأصوات الممثلين، انطلاقا من الخصائص السابق ذكرها فيما يخص العلاقة بين مهارات الممثل الصوتية، وإستراتيجيات المؤلف التي انتهت عند الاختيارات الصرفية التركيبية.

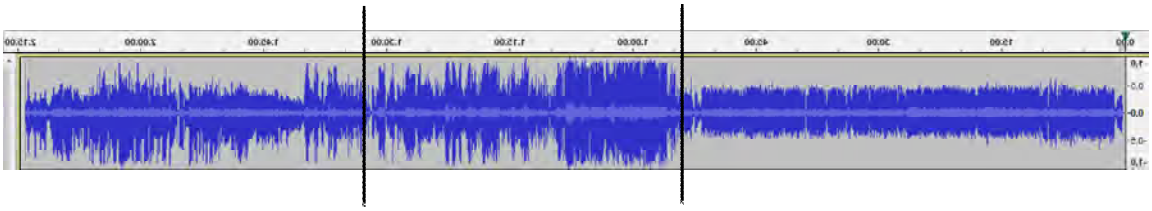
أي أن المؤلف يقدم للممثلين نصا متحققا صرفيا– تركيبيا وفونولوجيا، ويبقى على عاتق الممثلين إنطاقه بما يوافق الخصائص التداولية والدلالية، والوجهية، ومختلف القيم الخطابية المتميزة في البنية التحتية، كخاصية النمط الخطابي، إضافة إلى البنية الحوارية للنص المسرحي، المتمثلة في مجموع النقلات والمحاورات المتحققة في وضعيات تخاطبية مشهدية مخصوصة، والمتداخلة مع مختلف الأنماط الخطابية السائدة في العرض.

حيث تتجلى مهارات الممثلين في البنية التطريزية للحوار المسرحي، مما يستدعي لإخضاعها للتحليل. ولهذا –ومن الناحية الإجرائية– فإن الاعتماد على تحليل مخرجات الممثلين التطريزية سيكون وفق ما يقدم من رسم لمختلف الموجات الصوتية في المحلل الصوتي، المسمى (Audacity)[1] وهو متخصص في رسم الموجات الصوتية للكلام المسجل، حيث سيتخذ كوسيط للمقاربة بين الأداء الصوتي التطريزي للممثلين، ومختلف البنيات الخطابية التداولية والدلالية والصرفية–التركيبية للعبارات التي سيتم إخضاعها له.

وفيما يلي تحليل لمختلف النقلات من المشاهد التسعة للعرض المسرحي، والتي ستتخذ كل من الوقف والتنغيم والنبر وطول الصوت، كبينات مستهدفة في التحليل.

3. تحليل البنية الصوتية–التطريزية لنص المسرحية:

لقد أظهر التحليل الرقمي للمسرحية برمتها الترسيمة الآتية:



الفصل الأول الفصل الثاني الفصل الثالث

[1] برنامج إلكتوني:

h t t p : / / a u d a c i/t y . s o u r c e f o r g e . n e t

تظهر الترسيمة اختلافا بينا بين الفصول الثلاثة، في الخصائص الصوتية، وفيما يبدو، أن الفصل الأول ثابت في مستوى محدد من طبقة الصوت، بينما يظهر الفصل الثاني، تباينا وارتفاعا، أما الفصل الثالث فيبدي، خفوتا نسبيا مقارنة مع الفصل الثاني.

3.1. التنغيم:

للتنغيم علاقة بالسياقين الموقفي، واللغوي، فهو بملفوظه، يرتبط بما قبله وما بعده، فضلا عن السياقات العامة داخل الوضع التخاطبي، وما يلابسه من مراكز إشارية.

والتنغيم يعد بمثابة قرينة تقوم بتحديد القوة الإنجازية للملفوظ، فيمكن من خلاله أن نميز بين ثلاث قيم إنجازية سائدة، على النحو الذي توضحه الأمثلة الآتية:

أ . الجو جميل (قيمة إنجازية تقريرية Valeur assertive)

ب . الجو جميل؟ (قيمة إنجازية استفهامية Valeur interrogative)

ج . الجو جميل! (قيمة إنجازية تعجبية Valeur exclamative)

أما إذا كان للقوة الإنجازية مؤشر دال عليها في بنية الملفوظ، فإن قرينة التنغيم الملائم تندمج مع ذلك المؤشر.

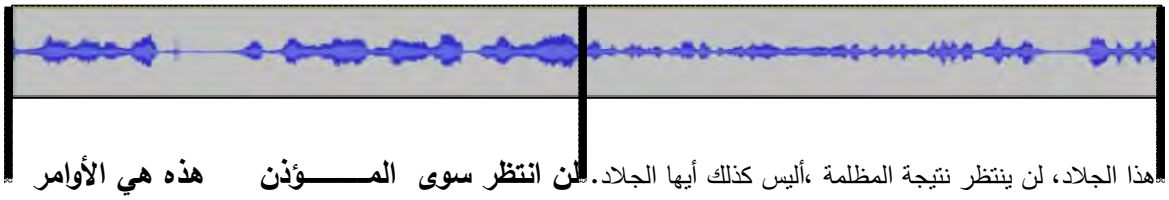
وللتنغيم في تحقيق مختلف القوى الإنجازية، في نقلات الخطاب المسرحي، أهمية كبيرة، حيث ساهم في تعديل القوة الإنجازية. مثلما تتجسد في النقلتين الآتيتين لكل من الجلاد والمؤذن، المأخوذتين من المشهد الأول، وهما محاورة مقتطفة من حوار دار بين المحكوم عليه والغانية، لدى نزولها من منزلها ودخولها مع المحكوم عليه في حوار حول مشكلته في حضور الجلاد:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)الجلاد، والمؤذن:]

المحكوم عليه: هذا الجلاد، لن ينتظر نتيجة المظلمة...أليس كذلك أيها الجلاد؟...

الجلاد : !...

في نقلة الجلاد، قوة إنجازية حرفية الإخبار أردفها بالسؤال، لكن السياق يظهر قوة أخرى، هي الاستعطاف، ولتوضيح هذه القوة يقدم تحليل النقلتين الآتي:



حيث أظهر تحليل التحقق التطريزي في النقلة الأولى للمحكوم عليه، تنغيما هابطا، وخفوتا في درجة الصوت، وانحدار، وهذا موافق للحالة النفسية للمحكوم عليه، فقد تعمد ذلك لكي يلامس به مشاعر الغانية، ويستعطفها فربما قدمت له يد المساعدة، فهي من كانت مقصودة بالخطاب على الرغم من توجيهه إلى الجلاد، أما الجلاد المخمور، فقد أظهر تحليل نقلته ارتفاعا في الصوت وبطءا في النطق، حيث تساوت مدة النطق بنقلتيهما، على الرغم من طول نقلة المحكوم عليه.

حيث تحقق فعل الاستعطاف من طرف المحكوم عليه، وهو ما أثر في الغانية فعلا، وأفضى بها إلى مساعدته وتنجيته من الجلاد.

2. 2. النبر ،والوقف ،والطول:

للتعرف على دور ظواهر التطريز (النبر والوقف، وطول الصوت)، في تحقق الخطاب المسرحي على مستوى العرض، لا بد من ربط هذه الظواهر مع بعضها البعض، ولا يتحقق هذا إلا إذا توفرت إمكانات تسخر لهذه الدراسة لتكشف عن التعالق الحاصل بينها لدى تفاعل الكلام مع المواقف، والقوى الإنجازية، والسمات الوجهية، والخصائص التداولية.

لهذا كان من المنهجي اختيار محاورة من المشهد الثاني لإبراز هذه الظواهر وتحليلها، حيث انتقيت نقلات متسلسلة ترتبط بموقف انفعالي، وهو موقف السلطان لدى سماعه بأنه لم يعتق من طرف السلطان الذي اشتراه في صباه وأورثه الحكم، فاستشاط غضبا، وراح يلقي بكلامه إلى مساعديه (القاضي) (الوزير)، رافضا ودافعا وناكرا هذا الذي قيل عنه. والمحاورة هي:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، القاضي، الوزير:[

السلطان : أنت أو غيرك ... لم يعد هذا يهم ... المهم الآن هو أن يعلم الناس جميعا في كل مكان أن تلك محض أكذوبة... أليس الأمر كذلك يا قاضي القضاة؟...

القاضي : الواقع يا مولاي...

السلطان : هذا محض زور وبهتان ... هذا محض اختلاق لا يستقيم معه عقل ولا منطق ... لم أعتق بعد ؟... أنا ؟!... أنا الذي كان قائدا للجيوش وقاهرا للمغول ... الذراع الأيمن للسلطان الراحل، والخلف الذي أعده ليحكم من بعده ...كل هذا وما فكر السلطان قبل وفاته في عتقي ؟!... أهذا معقول ؟... اسمع أيها القاضي !... ما عليك الآن إلا أن تطلق المنادين يعلنون في المدينة التكذيب الرسمي ، وينشرون على الناس نص الوثيقة المسجلة بعتقي ، وهي ،ولا شك محفوظة في خزانتك ... أليس كذلك ؟!...

القاضي : (يمشط لحيته بأصابعه) تقول يا مولاي ...

السلطان : ألم تسمع ما قلت ؟...

القاضي : بلا إني ...

السلطان : كنت مشغولا بمداعبة لحيتك بأصابعك !...

القاضي : يا مولاي السلطان !...

السلطان : ماذا؟... مولاك السلطان يكلمك بلغة واضحة ، لا تحتاج إلى طول تأمل ، ولا عمق تفكير ... كل ما في الأمر هو أنه قد أصبح من الضروري إعلان تلك الوثيقة ... أفهمت؟...

القاضي : نعم...

السلطان : ما زلت تداعب لحيتك بأصابعك ؟... هلا تركتها وشأنها الآن قليلا ؟!...

الوزير : (يتدخل) مولاي !... أتأذن لي في أن ...

السلطان : ما بك ؟... أنت أيضا ؟...

الوزير : إني أسأل مولاي السلطان أن ...

السلطان : ما كل هذا الارتباك ؟!... أنت وهو على السواء ...

القاضي : يستحسن تأجيل هذه المحاكمة إلى وقت آخر ... فإذا صرنا على انفراد يا مولاي...

الوزير : نعم... هذا هو الأفضل !...

السلطان : بدأت أدرك

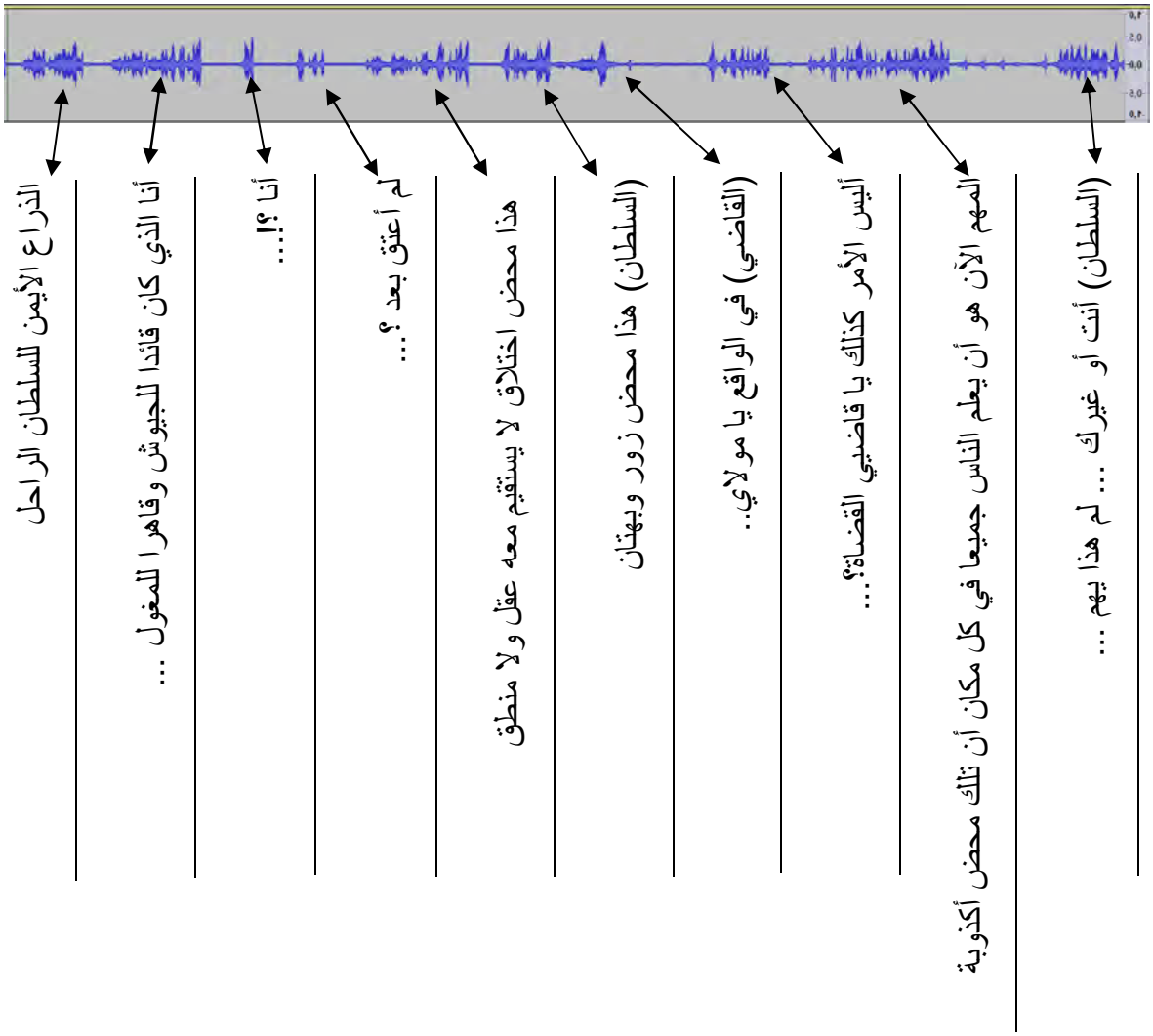
الوزير : أيها الحراس اصرفوا الناس

الجموع: عاش السلطان .. عاش السلطان.. عاش السلطان...

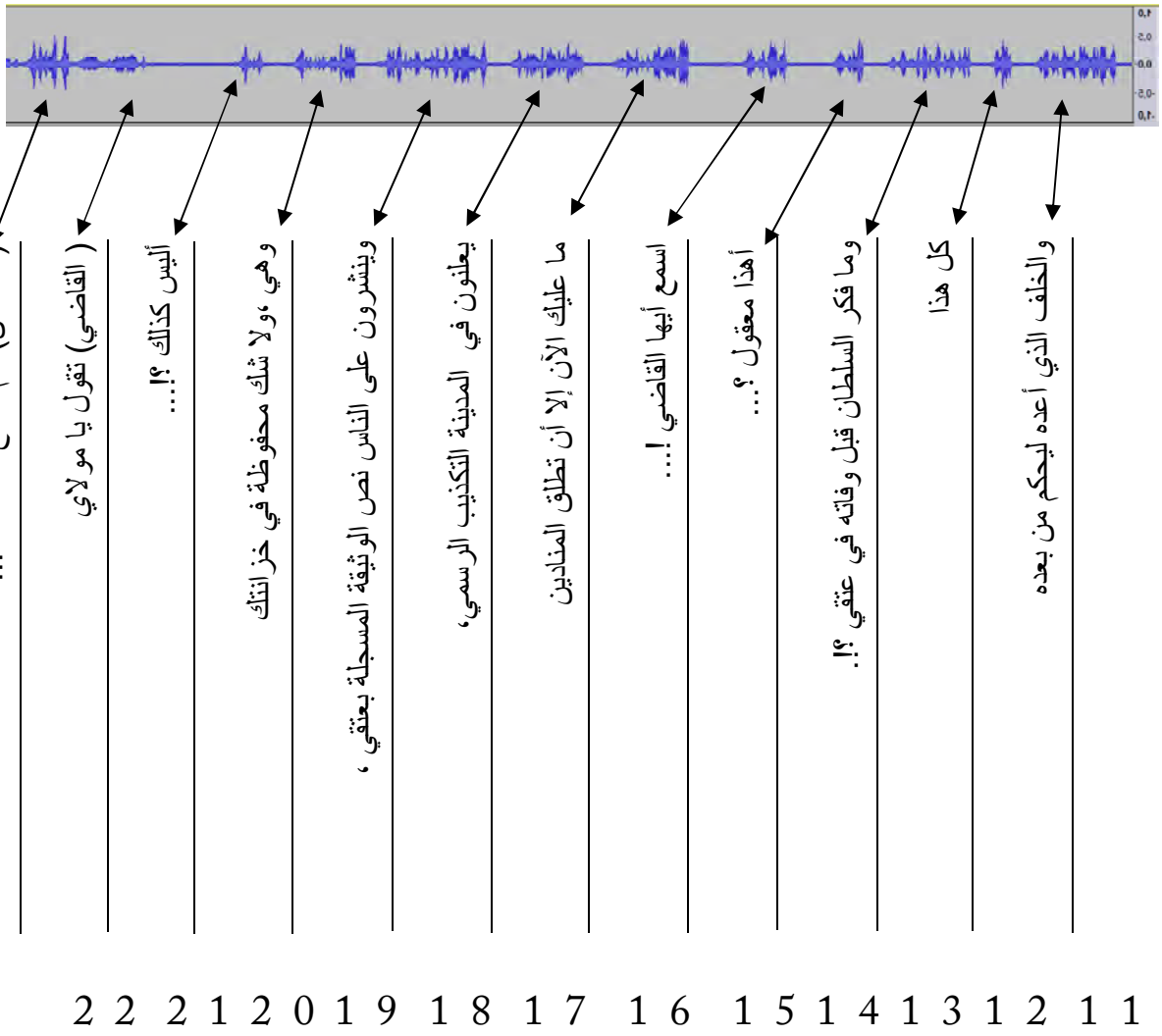
- تحليل المحاورة:

[مش3: محاورة: (ك)(ط)السلطان، القاضي، الوزير:]

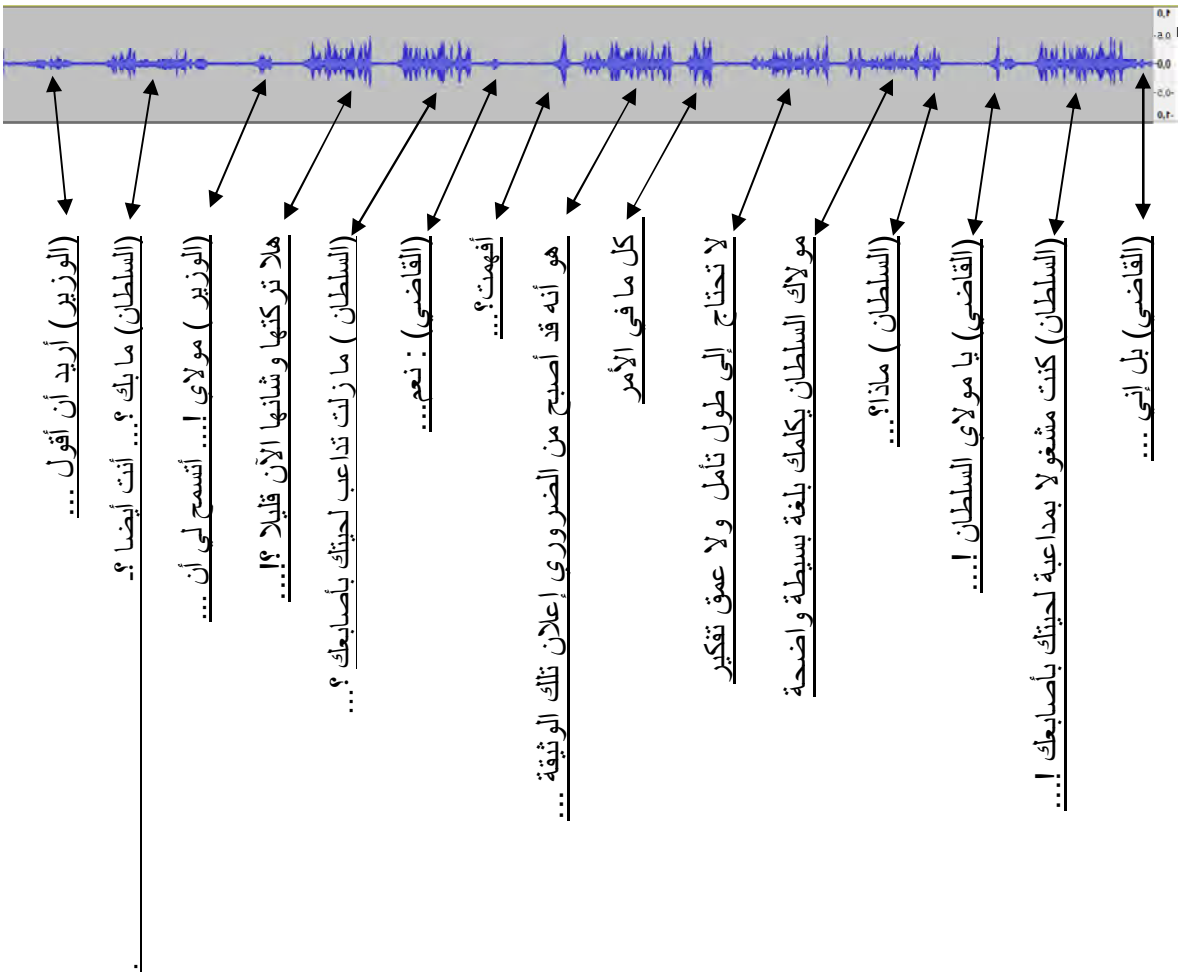
القطعة الأولى(المدة الزمنية 30 ثانية):



القطعة الثانية (المدة الزمنية 30 ثانية):

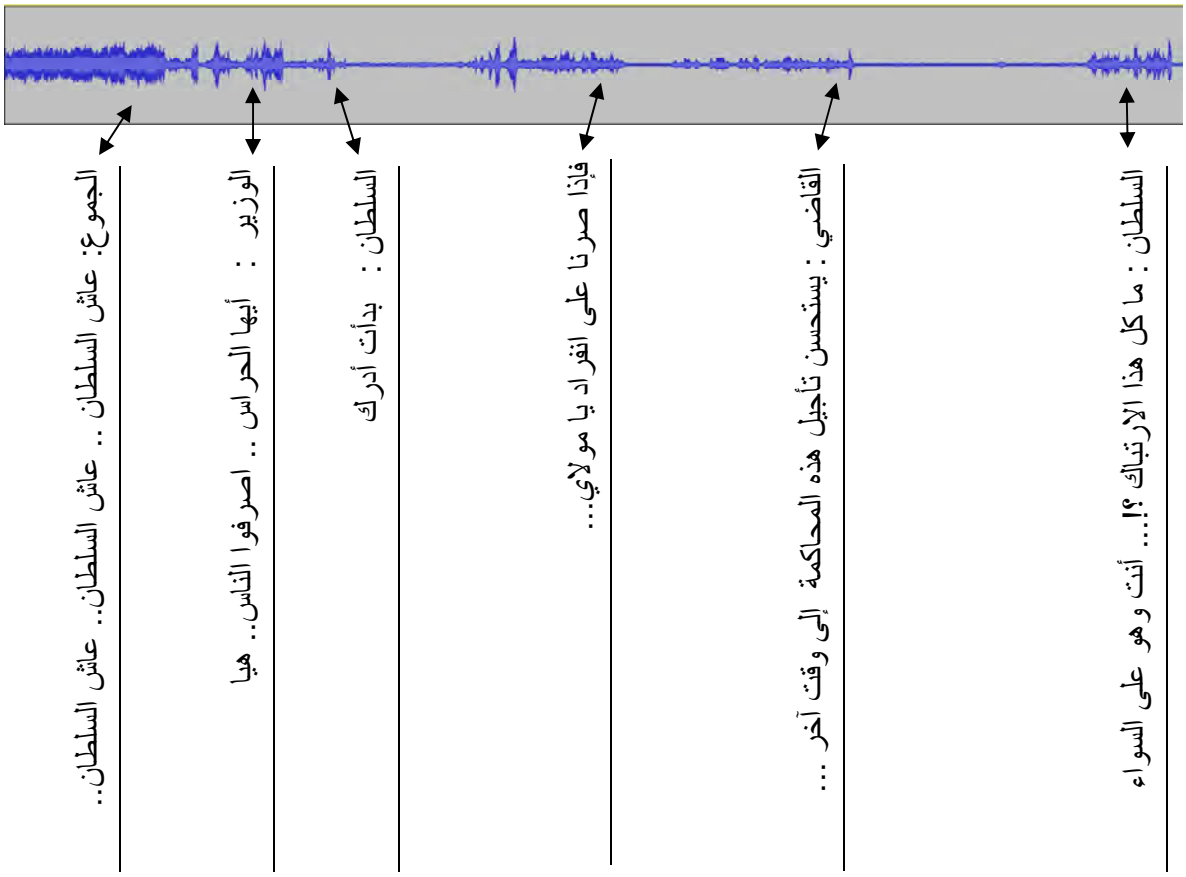


القطعة الثالثة (المدة الزمنية 30 ثانية)::



3 7 3 6 3 5 3 4 3 3 3 2 3 1 3 0 2 9 2 8 2 7 2 6 2 5 2 4 2 3

القطعة الرابعة (المدة الزمنية 30 ثانية):



انطلاقا من القطع الأربعة للمحاورة ، فإن تحليل مخرجات الممثلين التطريزية في كل قطعة، قد أظهر تباينا في توظيف الظواهر التطريزية الثلاثة السابق ذكرها، وهي: (النبر، الطول، الوقف)، حيث عبر التحليل عن هذا الاستخدام تعبيرا دقيقا، من خلال رسم مختلف الموجات الصوتية للعبارات، في المحلل الصوتي المسمى (Audacity)، كوسيط للمقاربة بين الأداء الصوتي التطريزي للممثلين، ومختلف البنيات الخطابية التداولية والدلالية والصرفية–التركيبية للعبارات التي سيتم إخضاعها له.

فلقد طغى النبر على كل نقلات السلطان، كما تبينه الموجات الصوتية، فمداخلاته أكثر ارتفاعا من مداخلات القاضي والوزير، وأكثر العبارات ارتفاعا وقوة، العبارة 33، و34، بعد أن لم يجبه القاضي، وبقي يتمتم ويداعب لحيته.

في مقابل السلطان كان النبر صفرا في مداخلات القاضي كلها، بينما غلب عليه التطويل خاصة في العبارات، 37، و 39، و 40، حيث كان الصوت خافتا، ومدة النطق طويلة.

أما الوقف، خاصة في نمطه المسمى بوقف الاستراحة، فقد تجلى بوضوح في عبارات السلطان، حيث كان يجزئ نقلاته، ويلقي بالعبارات مفصولا بينها باستراحة تكاد تكون متساوية، خاصة في القطعتين الأولى والثانية. بينما يظهر الوقف في نمطه المرتبط بانتهاء الكلام، وإسلامه للمخاطبين (الوزير ، والقاضي)، كما في نقلات الوزير التي أراد منها سؤالهما، فقد كان الوقف طويلا بسبب تلكؤ كليهما في الإجابة عن أسئلته، وهو ما يعبر عن موقف الامتناع عن ذكر سر لا يريدان أن يطلع عليه الحاضرون، حفاظا على مهابة ومكانة السلطان.

خلاصة:

ما يمكن أن يختم به هذا الفصل، هو القول بأن البنية المكونية/السطحية للنص المسرحي "المقدم على الركح" من طرف المخرج والممثلين، تعبر عن تماس معقد بين الخصائص الخطابية التي تعود إلى إستراتيجيات المؤلف وتقف عند حدود البنية الصرفية التركيبية، والخصائص التي يضفيها المخرج والممثلون على حوار العرض.

وقد تبين أن المخرج، كان وفيا في قراءته الواقعية للنص المسرحي السلطان الحائر، حيث تمكن من الإبقاء على خصائص الفضاء الدرامي للقصة، وقدمها على الركح مكانا، وزمانا، وممثلين، بما يتلاءم مع إستراتيجيات المؤلف واختياراته، فلم يحرف المكان والزمان كما لم يدخل عليه من العناصر الركحية ما يخرج انتباه المتفرج عن الموضوع المحدد، أي علاج مشكلة شرعية الحكم لسلطان عاش في عهد سلاطين المماليك.

وقد أبدى استخدام المحلل الصوتي، كفاية إجرائية عالية للوقوف على الأداء الصوتي التطريزي للممثلين، بما يخدم البنية التحتية للخطاب المسرحي، خاصة في تحليل كل من ظاهرة التنغيم والنبر والوقف والطول.

الخـــــــاتمة

بعد فصلين من الدراسة النظرية ومثليهما من الدراسة التطبيقية، تسنى للبحث أن يحقق بعض الإضافات النظرية والتطبيقية، والتي هي بمثابة إجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدمة.

فبالنسبة إلى الجانب النظري، يدفع البحث –إزاء تنميط الخطاب المسرحي في ضوء نظرية النحو الوظيفي– بالقيم المنهجية النظرية الآتية:

– يكشف تعدد النماذج امتلاك نظرية النحو الوظيفي آلية التطوير الذاتي بمفتوحية تؤهلها لأن تصمد طويلا، ولأن تنمو في ظل سعيها لتحقيق أكبر قدر من الكفاية في الوصف والتفسير لموضوع التحليل، وهذا ما حدا بأصحابها إلى جعلها أكثر تفتحا على التواصل بمختلف أنماطه، لغويا كان أم غير ذلك، وعلى الخطابات بمختلف أقسامها، مفردات، أو جملا، أو نصوصا، وعلى أنماط الخطابات، أدبية أو غير ذلك.

– تعد النظرية، في صيغتها الأخيرة، "نحو الخطاب الوظيفي"، أداة منهجية نظرية قمينة بتحقيق كفاية إجرائية في تحليل الخطاب المسرحي، ومع إدراج السياق كمكون في جهاز النظرية في هذه الصيغة، صار من اليسير إدراج مفهوم الوضعيات التخاطبية كإطار يرصد البنية الإشارية للخطاب المسرحي، ويضبط مفهوم الحوار المسرحي كعملية تبادل تتم عبر مجموعة من النقلات تنتمي إلى محاورات بين الشخصيات تتحقق داخل وضعية تخاطبية لمشهد من المشاهد، أو فصل من الفصول.

– كشف التدقيق في المسرحية، كنمط أدبي قابل للتحقق على الركح عن وجود تعدد للوضعيات التخاطبية، وهو ما يحتم على من يروم أقصى حد من الكفاية الانطباقية أن يستوعبها في ظل المنهج المطبق، حيث تتعدد أوجه التفاعل في الخطاب المسرحي، من

خلال تعدد الوضعيات التخاطبية؛ فالوضعية الأولى للخطاب المسرحي، تتمثل في الوضع العام الذي يُحمل فيه الخطاب من طرف منتجه، أي المؤلف إلى المتلقي (القارئ أو المشاهد للعرض)، أما الوضعية الثانية فهي وضعية التخاطب الحاصل بين شخصيات العمل المسرحي وما يحصل بينها من حوار، وأما الوضعية الثالثة فهي الوضعية التخاطبية التي تكون بين الجمهور المتلقي للعرض المسرحي، وقد تحال هذه الوضعية على التحجر، من خلال التسجيل السمعي البصري، فتتحقق وضعية تخاطبية جديدة تمكن المحلل اللساني من التتبع الحصيف لمختلف البنيات التطريزية للعرض.

– وإعمالا لمبدإ اشتقاق المفاهيم الإجرائية من المفاهيم النظرية، تمكن البحث من وضع مبدإ عام لمقاربة الخطاب المسرحي الممكن تجسده وتحققه على الركح، حيث يتحتم على الدارس للخطاب المسرحي أن يختار وضعية تخاطبية معينة من بين الوضعيات التخاطبية السابق ذكرها، حتى يحقق كفاية في الوصف والتفسير، لأن الوضع التخاطبي المخصوص يستلزم معرفة بأنماط الخطاب ووظائفه وقواه الإنجازية والتي تتحقق بصورة تختلف عن أي صورة في وضعية تخاطبية أخرى. وبناء على ما سبق يجد التحليل الوظيفي للخطاب المسرحي في الوضع التخاطبي المتعلق بالعرض المسرحي، متنا نموذجيا جديرا بأن يكون موضوعا للدرس والتحليل وفق المنهج الوظيفي، حيث يقاربه بالاستعانة بالوضع نفسه في حالة تحجر.

أما بالنسبة إلى الدراسة في جانبها التطبيقي، ونتيجة لسلوك البحث المسلك السابق، أي تطبيق أدوات تحليل العرض المسرحي وفقا للتصور المتوصل إليه في الفصل الثاني، فقد تم تحقيق النتائج الإجرائية الآتية:

– تبين –بعد مقاربة البنية التحتية لخطاب العرض المسرحي "السلطان الحائر"– أن العرض المسرحي بني بناء تحتيا قوامه جملة من الإستراتيجيات انتهجها صاحبه، أي توفيق الحكيم، وهذه الإستراتيجيات شملت، إستراتيجية توزيع النقلات على الشخصيات في الحوار

المسرحي، وإستراتيجيات توظيف عناصر البنية التحتية الآتية: (القوة الإنجازية، الإحالة، النمط الخطابي، الوظائف التداولية، النداء، الإحالة، الوجوه الذاتية). حيث ظهر الحوار في مسرحية "السلطان الحائر" ثريا في بنيته التحتية وغنيا في كل طبقاته، وذلك من زاويته المتعلقة بإقدار النص على تحقيق مقومات جذب المتلقي وإمتاعه.

فقد أفضى الخطاب المسرحي على مستوى العرض، إلى الكشف عن دور المخرج في مجال تجسيد البنية الإشارية على الركح، ودور الممثلين في تحقيق البنية التطريزية بمهاراتهم الأدائية، وخبرتهم التمثيلية. مثلما اتضح في الفصل الرابع، فالبنية السطحية للنص المسرحي "المقدم على الركح" من طرف المخرج والممثلين، تعبر عن تماس معقد بين الخصائص الخطابية التي تعود إلى إستراتيجيات المؤلف وتقف عند حدود البنية الصرفية التركيبية، والخصائص التي يضفيها المخرج والممثلون على حوار العرض.

– كما تبين أن المخرج، كان وفيا في قراءته الواقعية للنص المسرحي السلطان الحائر، حيث تمكن من الإبقاء على خصائص الفضاء الدرامي للقصة، وقدمها على الركح مكانا، وزمانا، وممثلين، بما يتلاءم مع إستراتيجيات المؤلف واختياراته، فلم يحرف المكان والزمان كما لم يدخل عليه من العناصر الركحية ما يخرج انتباه المتفرج عن الموضوع المحدد، أي علاج مشكلة شرعية الحكم لسلطان عاش في عهد سلاطين المماليك.

وقد أبدى استخدام المحلل الصوتي (Audacity)، كفاية إجرائية عالية للوقوف على الأداء الصوتي التطريزي للمثلين، بما يخدم البنية التحتية للخطاب المسرحي، خاصة في تحليل كل من ظاهرة التنغيم والنبر والوقف والطول.

إن هذا البحث بهذه النتائج يعد محاولة منهجية لمقاربة الحوار في الخطاب المسرحي المتجسد على الركح بأدوات المنهج الوظيفي، وهو إذ يعبر عن نهايته يفتح الباب أمام استثمار نتائجه الأولية التي كشفت عن وجوب تكثيف الدراسات الإجرائية عن طريق تحليل الخطابات

المجسدة في أعمال فنية يحضر فيها الحوار، كالأعمال الدرامية المختلفة من أفلام ومسلسلات والتي تؤسس على أعمال أدبية كالقصص والروايات على وجه خاص.

أنجز البحث ببرهوم، المسيلة

في: ماي 2014

قائِمةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِع

اولا: القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم).

ثنيا: -الكتب العربية:

- أحمد عفيفي: نحو النص، مكتب زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001.
- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء. ط1، 1985.
- ـــــــ : دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء. ط1. 1986.
- ـــــــ : من البنية الحملية إلى البنية المكونية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- ـــــــ : من قضايا الرابط في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الدار البيضاء. 1987 ب
- ـــــــ : قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية، اتحاد الناشرين المغاربة، الرباط، ط1، 1988 .
- ـــــــ : الجملة المركبة في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط. ط1، 1988.
- ـــــــ : اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2010.
- ـــــــ : الوظيفة و البنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط.1993
- ـــــــ : آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط . 1993

- ـــــــــ : قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان، الرباط.1995.

- ـــــــــ : قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية المكونات أو التمثيل الصرفي التركيبي، دار الأمان، الرباط.1996.

- ـــــــــ : قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى ألّنص، دار الأمان، الرباط.2001 .

- ـــــــــ : الوظيفة بين الكلية و النمطية، دار الأمان، الرباط. ط1، 2003.

- ـــــــــ : التركيبات الوظيفية ، قضايا ومقاربات. دار الأمان، الرباط. ط1، 2005.

- ـــــــــ : المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان ، الرباط. ط1، 2006.

- ـــــــــ : مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، دار الكتاب الجديد بيروت. 2009 .

- ـــــــــ : الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2010.

- ـــــــــ : الخطاب الموسط. . الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2011.

- ـــــــــ : اللسانيات الوظيفية المقارنة، دراسة في التنميط والتطور. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2012.

-أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، دط. دت.

- الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد): شرح المعلّقات السبع، تح. عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

-إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، سلسلة تراث المسرح المصري، وزارة الثقافة، مصر، 1998.

-أميبة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2011.

-بن عيسى أزاييط: مداخلات لسانية. جامعة مولاي إسماعيل، سلسلة دراسات وأبحاث رقم 26، مكناس ، 2006.

- توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت).

- ـــــــ : سليمان الحكيم ، مكتبة الآداب، القاهرة، 1943.

- ـــــــ : السلطان الحائر. مكتبة الآداب، القاهرة، 1976.

- ـــــــ : بجماليون .مكتبة الآداب، القاهرة، 1976.

- ـــــــ : بنك القلق، دار المعارف، القاهرة، 1967.

- ـــــــ : شهرزاد .1927.مكتبة الآداب، القاهرة، ط ثالثة 1952.

- ـــــــ : مصير صرصار .مكتبة الآداب، القاهرة، 1976.

-جعفر دك الباب: نحو نظرية جديدة إلى فقه اللغة. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

-الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. ترجمة : محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992

-حافظ إسماعيلي علوي (ضمن آخرين) : أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2006.

- ـــــــــ (ضمن آخرين): التداوليات، علم استعمال اللغة. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. الاردن. ط1. 2011.

- ـــــــــ : اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط1 . 2009.

-حسن الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004.

-حسن بدوح: المحاورة ، مقاربة تداولية. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. الاردن. ط1. 2012.

-حسن المنيعي(ضمن آخرين): المسرح ورهاناته. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2012.

-حسن يوسفي: المسرح والفرجات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2012.

-الحسين زاهدي: التواصل، نحو مقاربة تكاملية للشفهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2011.

- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق .منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق .1999.

- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1997.

- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية. بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009.

- خليفة الميساوي: الوصائل في تحليل المحادثة. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2012.

- خولة طالب الإبراهيمي: مباديء في اللسانيات. دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.

- ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،.دب، دط، 2005.

- رايص نور الدين: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة. مطبعة سايس، فاس، ط1، 2007.

- سالم اكويندي : المتخيل المسرحي مقاربات في العرض المسرحي. دار أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1999.

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، مصر، ط1، 1997.

-صابر الحباشة: التداولية من أوستن إلى قوفمان. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2007.

-صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص. سلسلة عالم المعرفة عدد167، الكويت، 1992.

-طه عبد الرحمن: في أصول الحوار و تجديد علم الكلام. المركز الثقافي العربي، بيرت، ط3، 2007.

-عبد الفتاح الحموز: نحو اللغة العربية الوظيفي. دار جرير للنشر والتوزيع. عمان الاردن، ط1، 2012.

-عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 1985.

-عبدالله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2002.

-عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009.

-عطية نايف الغول: الحوار المسرحي وظاهرة الاتساع اللغوي عند توفيق الحكيم. دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الردن، ط1، 2010.

-علي آيت أوشان: اللسانيات والبيداغوجيا نموذج النحو الوظيفي. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1998.

-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

- عمر أبو خرمة: نحو النص، نقد نظرية وبناء أخرى. عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2004.

- عمر أوكان: الخطاب واللغة. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.

- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1. 2003.

- عيد بلبع: التداولية من اللسانيات إلى النقد الأدبي والبلاغة، بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

- عمر معن خليل: نظريات معاصرة في علم الاجتماع ، عمان ، دار الشروق ،1997م

-العياشي ادراوي: الحوار الاختلافي. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012.

- ـــــــــــ : الاستلزام الحواري في التداول اللساني. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

-فاطمة ديليمي: بنى النص ووظائفه. مقاربة سيميائية لنص الأقوال لعبد القادر علولة. دار كنعان، دمشق، ط1، 2005.

-فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.

-القزويني، الخطيب (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن). التلخيص في علوم البلاغة . بشرح عبد الرحمن البرقوقي. دار الفكر العربي. ط1. 1904.

-كتاب جماعي: سيمياء براغ للمسرح. دراسات سيميائية. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

-محمد جدير: مقاربة وظيفية لرواية ضحايا الفجر لميلود حمدوشي. دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2007.

-محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت 1991.

-محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1. 2011.

-نعيمة الزهري: التعجب في اللغة العربية: طبيعته ووظائفه وبنياته، دار الفرقان، ط1، 2009.

-هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

-يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف، ط1، 1995.

ثالثا: الكتب المعربة:

- آن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة.

-آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم-علم جديد للتواصل تر: سيف الدين دغموس، الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، الطبعة1، ص29.

-دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر: محمد يحياتن. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

- جان سرفوني: الملفوظية. تر: د. قاسم المقداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

-جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط1 ، مصر ، 2000

-جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة. تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008.

-فان دايك: النص والسياق. تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.

- ـــــــ : علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات . تر: سعيد حسن بحيري. دار القاهرة للكتاب. مصر . ط1. 2001.

-فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. تر د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت.

رابعا: المجلات والدوريات:

-حسين محمد علي: الحوار في مسرحية " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم: دراسة فنية تحليلية. عالم الكتب . مج23 ، ع3 ، 4 (ذو القعدة 1422 / صفر 1423 ، يناير / ابريل 2002) . ص 319 - 344.

- فصول (مجلة النقد الأدبي): الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 65، 2004.

- مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، الأعداد 229 إلى 233 أيار إلى أيلول 1990

-مجلة علامات، المدينة الجديدة مكناس، مارس 2002 .يحيى بعيطيش: الوظائف التداولية في ريح الجنوب، ص ص 474-475.

-أعمال ندوة: المنحى الوظيفي في اللسانيات العربية وآفاقه. منشورات جامعة مولاي إسماعيل، كلية الاداب والعلوم الإنسانية، مكناس، سلسلة الندوات عدد 20، 2009.

-عز الدين البوشيخي: نموذج مستعمل اللغة الطبيعية من النحو الوظيفي إلى النحو الوظيفي الخطابي. ص ص 198-219

-عمر رايس : المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل ، في مجلة الحياة الثقافية ، عدد 32 ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، 1984

-أعمال ندوة: قضايا المتكلم في اللغة العربية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس، 2006.

-أعمال ندوة: مكونات النص الأدبي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، عين الشق الدار البيضاء. 25. 26. 27. فبراير 1988.

-مجالات لغوية، الكليات والوسائط. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة محمد الخامس، عدد31، 1994.

-محمد برادة: حياة النص بين العام والخاص. ص ص 87-95.

-عبد المالك مرتاض: تداولية اللغة بين الدلالية والسياق. مجلة اللسانيات: مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، بالجزائر، ...

-اللغات واللسانيات (مجلة دولية للسانيات): محمد جدير: تناسق الخطاب في إطار النحو الوظيفي. عدد 21. 2008. فاس-المغرب.

-مكناسة (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية-مكناس). مكناس- المغرب. عدد21. 2011.

-مكناسة :مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس- المغرب، عدد 16، 2006.

-أعمال ندوة: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، عين الشق الدار البيضاء: النحو الوظيفي واللغة العربية (ندوة تكريمية للأستاذ أحمد المتوكل) ط1. 2005

-بصمات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 2006.

-الخطاب: منشورات مخبر تحليل الخطاب. جامعة مولود معمري ، تيزي وزو. عدد 1، 2006.

خامسا: رسائل جامعية:

-حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، 2005-2006.

-عز الدين البوشيخي: قدرة المتكلم التواصلية وإشكال بناء النحاء. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب. 1997.

-يحيى بعيطيش: نحو نظرية وظيفية للنحو العربي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005-2006.

-يوسف تغزاوي: الوظائف التداولية وإستراتيجية التواصل في نظرية النحو الوظيفي. رسالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب. 2008-2009.

-يوسف السيساوي: الإحالة بين المنطق واللسانيات. سالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانيةّ، ظهر المهرار، فاس، 2006-2007.

-محمد مليطان: نظرية النحو الوظيفي دراسة في المصطلح والمعجم، سالة دكتوراه مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانيةّ، الرباط، المغرب 2011.

سادسا: المعاجم والقواميس:

-إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.

-ابن منظور: لسان العرب. دار صادر ، بيروت ، المجلد السادس.

-جان موشلر، آن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية. المركز الوطني للترجمة. تونس، ترجمة: عبد الرحمن المجذوب(مع آخرين)، ط2، 2010.

-دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العلابية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2008، ط1.

- ماري تيرز جورنو: معجم المصطلحات السنمائية، تر: فائز بشور، جامعة باريس3، السربون الجديدة.

سابعا: الكتب الأجنبية:

- Dik, Simon : Functional Grammar. Amsterdam : North-Holland. 3rd pr. 1981. Dordrecht : Foris. 1978.

- // : The theory of Functional Grammar. Part 1, The Structure of the Clause. Dordrecht : Foris. 1989.

- // : Functional Grammar in Prolog. An integrated implementation for English, French, and Dutch. Berlin: Mouton de Gruyter.1992.

- // : The theory of Functional Grammar. [TFG] Ed. by Kees Hengeveld. Part 1, The Structure of the Clause (2nd rev. ed.)

[TFG1] ; Part 2, Complex and Derived Constructions. [TFG2]. Berlin. Mouton de Gruyter. 1997.

- H.P. Grice: Logic and Conversation, In Cole, P., and J.L. Morgan, eds. Speech Acts. New York: Academic Press, 1975.

- // : Meaning, The Philosophical Review, 1957

- Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press(August, 2008).

- Austin J.L.: How to do things with words, University Press, Oxford, 1962 Searle J. Rearl.:

- // : Speech Acts, Cambridge University Press, Cambridge, Mass, 1969 -

Jean michel Adam : Les textes types et prototypes. 4é éd Nathan 2001.

- J. Leech.: The Principles of Pragmatics, Longman, 1983.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", in Pratiques, N° 41, mars 1984.

- Levelt, W.J.M. Speaking: From Intention to Articulation. MIT Press, Cambridge MA. ., 1989

ثامنا: المواقع على الشبكة الرقمية العالمية:

- موقع: (السنما-كوم):

http://www.elcinema.com/person/pr1048106

- موقع: (الموسوعة الحرة -وكيبيديا) : المسرح_القومى_المصرى

http://ar.wikipedia.org/wiki/

- موقع:(الحوار المتمدن- صحيفة قمية)

- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249266

- موقع صوت العربية: (عزالدين البوشيخي: لسانيات النص في ضوء نظرية النحو الوظيفي الخطابي).

- http://www.voiceofarabic.net

- موقع اتحاد الكتاب العرب: (عبد الله أبو هيف: النصّ المسرَحي الغربي وعلاقته بالمْوروث الشعبي.)

- http://www.awu.sy/archive/mokifadaby/229-233/mokf229-233-025.htm

- موقع "نحو الخطاب الوظيفي":

- http://home.hum.uva.nl/fdg/Events_index.asp

تاسعا: البرامج الحاسوبية:

- برنامج: (Audacity) من موقع:

- http://audacity.sourceforge

مسرد للمصطلحات عربي– فرنسي

Cohésion	اتساق
Référence	إحالة
Cataphora	إحالة بعدية
Anaphora	إحالة قبلية
Exophora	إحالة مقامية
Endophora	إحالة نصية
Intégration	إدماج
dérivation	اشتقاق
Cadres	إطار/ أطر
Ecart	انزياح
Cohérence	انسجام
Intonation	إيقاع
Focus	بؤرة
Focus de sélection	بؤرة انتقاء
Focus de complément	بؤرة تتميم
Focus de substitution	بؤرة تعويض
Focus de nouveau	بؤرة جديد
Focus de cernage	بؤرة حصر
Focus de contraste	بؤرة مقابلة
Pragmantax	براكمنتكس
Structure	بنية
Structure modèlle	البنية النموذج

Structure sous –ja cente	بنية تحتية
Structure pragmatique	بنية تداولية
Structure prédicative	بنية حملية
Structure sémantique	بنية دلالية
Structure de surface	بنية سطحية
Micro–structure	بنية صغرى
Structure phonique (représentation phonétique et phonologique)	بنية صوتية (التمثيل الصوتي الفونولوجي)
Structure profonde	بنية عميقة
Structure modulaire	بنية قالبية
Macro–structure	بنية كبرى
Structure morphp–syntaxique	بنية مركبية (صرفية، تركيبية)
Structure en constituants	بنية مكونية
Structure des positions (Positionnelle)	بنية موقعية
Structure grammaticale	بنية نحوية
Structure fonctionnelle	بنية وظيفية
Performance	تأدية
Interprétation	تأويل
Focalisation	تبئير
Communication (bilatérale)	تبليغ
Communication non verbale	تبليغ غير لغوي

Succession	تتابع
Analyse	تحليل
Transformation	تحويل
Pragmatique	تداولية
Indicatif	تدليل
Subjonctif	تذييت
prosodique	تطريز
Mélodie	تنغيم
Typologie	تنميط (نمطية)
modalisation	توجيه
Distribution	توزيع
Phrase / Sentence	جملة
Phrase (Type de Phrase)	جملة (نمط جملي)
Phrase interrogative	جملة استفهامية
Phrase nominale	جملة اسمية
Phrase impérative	جملة الأمر
Phrase exclamative	جملة التعجب
Phrase simple	جملة بسيطة
Phrase déclarative	جملة خبرية
Phrase copulaire	جملة رابطية
Phrase verbale	جملة فعلية
Phrase assertive	جملة مثبتة
Phrase complexe	جملة مركبة
Phrase négative	جملة منفية
Phrase constative	جملة وصفية

Aspect	جهة
Etat de chose	حالة (وظيفة دلالية)
terme / s	حد/ حدود
Ellipse	حذف
Prédication	حمل
Cadre prédicatif central	حمل مركزي
cadre prédicatif étendu	حمل موسع
cadre prédicatif nucléaires	حمل نووي
Dialogue	حوار
Dialogisme	حوارية
Information	خبر
Output	خرج
Discours	خطاب
Input	دخل
Signification	دلالة
Signification lexicale	دلالة معجمية
Queue / Tail	ذيل (وظيفة تداولية)
Copulative	رابطي
Liage / Binding	ربط
Liage référentielle	ربط إحالي
Liage anaphorique	ربط عائدي
Connecteurs grammaticales	روابط نحوية
Roman	رواية
Temps / Tense	زمن
Temps du récit	زمن (القصة)

Temps de narration	زمن (السرد)
Narration	سرد
Chaine	سلسلة
Trait / s	سمة/ سمات
Contexte	سياق
Contexte social	سياق اجتماعي
Contexte de situation / Context of situation	سياق الموقف/ مقامي
Contexte culturel	سياق ثقافي
Contexte émotionnel	سياق عاطفي
Contexte linguistique	سياق لغوي
Morphème	صرفة
Formalisation (Formalisé)	صورنة
Formel	صوري
Phonème	صويت
Mode	صيغة
Implicite	ضمني
Pronom	ضمير
Strates du niveau communicatif unilatéral	طبقات المستوى الإبلاغي
Strates du niveau communicatif bi latéral	طبقات المستوى التبليغي
Strate / s	طبقة/ ات
Strate de performation	طبقة الإنجاز
Strate de localité	طبقة التأطير

Strate de quantité	طبقة التسوير
Strate de la proposition (propositionnelle)	طبقة القضية
Strate de qualité	طبقة الوصف
Univers de Discours	عالم الخطاب
Mots clés	عبارات مفتاحيّة
Expression / clause	عبارة
Relations / Rapports	علاقات
Science de la communication	علم الاتصال
La Syntaxe	علم التركيب (النظم)
Psychologie cognitive	علم النفس المعرفي
Sujet	فاعل
Espace	فضاء
Spatio –temporelle	فضاء زمني
Acte Illocutoire	فعل إنجاز
Acte perlocutoire	فعل تأثير
Acte de Discours	فعل خطاب
Acte propositionnel	فعل قضوي
Acte locutionnaire	فعل قول
Acte de parole	فعل كلام
Acte de langage	فعل لغوي
Module	قالب
Module social	قالب اجتماعي

Module de perception	قالب إدراكي
Module rhétorique	قالب بلاغي
Module pragmatique	قالب تداولي
Module prosodique	قالب تطريزي
Module sémantique	قالب دلالي
Module acoustique	قالب سمعي
Module morphologique	قالب صرفي
Module logique	قالب منطقي
Module grammaticale	قالب نحوي
Modulaire	قالبي
Modules	قوالب
Modules basiques (centrales)	قوالب أساسية (مركزية)
Modules facultatives (marginales)	قوالب فرعية (هامشية)
Force illocutoire	قوة إنجازية
Force illocutoire latérale	قوة إنجازية حرفية
Force illocutoire imliquée	قوة إنجازية مستلزمة
Force	قوة (وظيفة دلالية)
Sous – module / s	قويلب/ ات
Contraintes	قيود
Contraintes de cooccurrence	قيود التوارد
Compétence discursive	كفاءة خطابية
Adéquation pragmatique	كفاية تداولية

Adéquation traductive	كفاية ترجمية
Adéquation diachronique	كفاية تطورية
Adéquation didactique	كفاية تعليمية
Adéquation computationnelle	كفاية حاسوبية
Adéquation empirique	كفاية مراسية
Adéquation psychologique	كفاية نفسية
Adéquation typologique	كفاية نمطية
Parole	كلام
Universaux	كليات
Langage	لسان
Linguistique de la phrase	لسانيات الجملة
Linguistique du texte	لسانيات النص
Thème	مبتدأ (وظيفة تداولّية)
Principe	مبدأ
Principe de marquage pragmatique	مبدأ الإبراز التداولي
Principe de stabilité fonctionnelle	مبدأ الاستقرار الوظيفي
Principe de généralisation	مبدأ التعميم
Conversation	محادثة
Contenu propositionnel	محتوى (قضوي)
Prédicat	محمول
Topique / topic	محور
Topique principal	محور أساسي

Topique de Nouveau	محور جديد
Topique facultative	محور فرعي
Topique contenu	محور مستمر
Topique donné	محور معطى
Topique répété	محور مكرر
Topicalisation	محورة
spécifiants	مخصصات
Référent	مرجع
Référent situationnel	مرجع مقامي
Référent textuel	مرجع نصي
Déixis	مرجعيات
Syntagme nominale	مركب اسمي
Syntagme prépositionnel	مركب حرفي
Syntagme adjectival	مركب صفي
Syntagme verbal	مركب فعلي
Syntagme relatif	مركب موصولي
Bénéficier	مستفيد
niveau sémantique	المستوى الدلالي
niveau morphosyntaxique	المستوى النحوي الصرفي
niveau prgmatico-configurationnel	مستوى تداولي تمثيلي
niveau suprasyntaxique	مستوى فوقطعي
niveau énonciatif-hiérarchique	مستوى قولي تراتبي

Données	معطى
Objet	مفعول
Concept	مفهوم
Forme	مقال
Situation	مقام
Situation de communication	مقام التبليغ
Situation d'énonciation	مقام التلفظ
Situation de discours	مقام الخطاب
Séquence	مقطوعة
Catégories	مقولات
Local	مكان (وظيفة دلاّلية)
Composant	مكّون
Composant pragmatique	مكّون تداولي
Composant syntaxique	مكّون تركيبي
Composant Sémantique	مكّون دلالي
Enoncé	ملفوظ
Compétence	ملكة
Compétence social	ملكة اجتماعّية
Compétence perceptuelle	ملكة إدراكّية
Compétence de créativité	ملكة بيانّية (شعرّية)
Compétence discursive	ملكة خطابّية
Compétence logique	ملكة منطقّية

Compétence grammaticale	ملكة نحوّية
Compétence textuelle	ملكة نصّية
Signatum / Signifiant	ممثل (في اللسانيات)
Acteur	ممثل (في السيميولوجيا)
Monologue	مناجاة
Vocatif	منادى (وظيفة تداولّية)
Sujet	موضوع (مقابل لحمول)
Accent	نبر
Accent central	نبر مركزي
Grammaire / Grammar	نحو
Grammaire de Phrase	نحو الجملة
Grammaire textuelle	نحو النّص
Grammaire Générative transformationnelle	نحو توليد تحويلي
Grammaire de Discours	نحو خطاب
Grammaire Formelle	نحو صوري
Grammaire Universelle	نحو كلي
Grammaire Systématique	نحو نسقي
Grammaire Fonctionnelle	نحو وظيفي
Grammaire Fonctionnelle modulaire Stratifiée	نحو وظيفي قالبي طبقي
Grammaticale	نحوي
Texte Explicatif	نص تفسيري

Texte Argumentatif	نص حجاجي
Texte Dialogal	نص حواري
HypoTexte	نص سابق
Texte narratif	نص سردي
Texte Descriptif	نص وصفي
Système	نظام/ نسق
Théorie des actes de langages	نظرّية أفعال اللغة
Type	نمط
Modèle	نموذج
Modèle Standard	نموذج المعيار
Modèle Pré-Standard	نموذج ما بعد المعيار
Modèle Post-Standard	نموذج ما قبل المعيار
Modèle de L'utilisation du langage naturel (MULN)	نموذج مستعمل اللغة الطبيعّية
Modalités subjectives	وجوه ذاتّية
Modalités cognitives	وجوه معرفّية
Modalités objectives	وجوه موضوعّية
Fonctions	وظائف
Fonctions Sémantiques	وظائف دلالّية
Fonctions pragmatiques	وظائف تداولّية
Fonctions grammaticales	وظائف نحوّية
	وظائف وجهّية
Fonction Argumentative	وظيفة المحاججة

Fonction d'appel	وظيفة النداء
Fonction Syntaxique	وظيفة تركيبيّة
Fonction Idéationnelle	وظيفة تمثيليّة
Fonction Esthétique	وظيفة جماليّة
Fonction Symbolique	وظيفة رمزيّة
Fonction relationnelle	وظيفة علاقيّة
Fonction Grammaticale	وظيفة نحويّة
Fonction Textuelle	وظيفة نصيّة
Fonctionnel	وظيفي
Fonctionnalisme	وظيفيّة
Pause	وقف

مسرد للمصطلحات فرنسي عربي

Accent central	نبر مركزي
Accent	نبر
Acte de Discours	فعل خطاب
Acte de langage	فعل لغوي
Acte de parole	فعل كلام
Acte Illocutoire	فعل إنجاز
Acte locutionnaire	فعل قول
Acte perlocutoire	فعل تأثير
Acte propositionnel	فعل قضوي
Acteur	ممثل (في السيميولوجيا)
Adéquation empirique	كفاية مراسية
Adéquation computationnelle	كفاية حاسوبية
Adéquation diachronique	كفاية تطورية
Adéquation didactique	كفاية تعليمية
Adéquation pragmatique	كفاية تداولية
Adéquation psychologique	كفاية نفسية
Adéquation traductive	كفاية ترجمية
Adéquation typologique	كفاية نمطية
Analyse	تحليل
Anaphora	إحالة قبلية
Aspect	جهة
Bénéficier	مستفيد

cadre prédicatif nucléaires	حمل نووي
Cadre prédicatif central	حمل مركزي
cadre prédicatif étendu	حمل موسع
Cadres	إطار/ أطر
Cataphora	إحالة بعدية
Catégories	مقولات
Chaine	سلسلة
Cohérence	انسجام
Cohésion	اتساق
Communication (bilatérale_)	تبليغ
Communication non verbale	تبليغ غير لغوي
Compétence de créativité	ملكة بيانيّة (شعريّة)
Compétence discursive	ملكة خطابيّة
Compétence discursive	كفاءة خطابية
Compétence grammaticale	ملكة نحويّة
Compétence logique	ملكة منطقيّة
Compétence perceptuelle	ملكة إدراكيّة
Compétence social	ملكة اجتماعيّة
Compétence textuelle	ملكة نصيّة
Compétence	ملكة
Composant pragmatique	مكوّن تداولي
Composant Sémantique	مكوّن دلالي
Composant syntaxique	مكوّن تركيبي
Composant	مكوّن

Concept	مفهوم
Connecteurs grammaticales	روابط نحوية
Contenu propositionnel	محتوى (قضوي)
Contexte culturel	سياق ثقافي
Contexte de situation / Context of situation	سياق الموقف/ مقامي
Contexte émotionnel	سياق عاطفي
Contexte linguistique	سياق لغوي
Contexte social	سياق اجتماعي
Contexte	سياق
Contraintes	قيود
Contraintes de cooccurrence	قيود التوارد
Conversation	محادثة
Copulative	رابطي
Déixis	مرجعيات
dérivation	اشتقاق
Dialogisme	حوارية
Dialogue	حوار
Discours	خطاب
Distribution	توزيع
Données	معطى
Ecart	انزياح
Ellipse	حذف
Endophora	إحالة نصية
Enoncé	ملفوظ

Espace	فضاء
Etat de chose	حالة (وظيفة دلالية)
Exophora	إحالة مقامية
Expression / clause	عبارة
Focalisation	تبئير
Focus de complément	بؤرة تتميم
Focus de cernage	بؤرة حصر
Focus de contraste	بؤرة مقابلة
Focus de nouveau	بؤرة جديد
Focus de sélection	بؤرة انتقاء
Focus de substitution	بؤرة تعويض
Focus	بؤرة
Fonction Argumentative	وظيفة المحاججة
Fonction d'appel	وظيفة النداء
Fonction Esthétique	وظيفة جماليّة
Fonction Grammaticale	وظيفة نحويّة
Fonction Idéationnelle	وظيفة تمثيليّة
Fonction relationnelle	وظيفة علاقيّة
Fonction Symbolique	وظيفة رمزيّة
Fonction Syntaxique	وظيفة تركيبيّة
Fonction Textuelle	وظيفة نصيّة
Fonctionnalisme	وظيفيّة
Fonctionnel	وظيفي

Fonctions grammaticales	وظائف نحويّة
Fonctions pragmatiques	وظائف تداوليّة
Fonctions Sémantiques	وظائف دلاليّة
Fonctions	وظائف
Force illocutoire imliquée	قوة إنجازية مستلزمة
Force illocutoire latérale	قوة إنجازية حرفية
Force illocutoire	قوة إنجازية
Force	قوة (وظيفة دلالية)
Formalisation (Formalisé(	صورنة
Forme	مقال
Formel	صوري
Grammaire / Grammar	نحو
Grammaire de Discours	نحو خطاب
Grammaire de Phrase	نحو الجملة
Grammaire Fonctionnelle modulaire Stratifiée	نحو وظيفي قالبي طبقي
Grammaire Fonctionnelle	نحو وظيفي
Grammaire Formelle	نحو صوري
Grammaire Générative transformationnelle	نحو توليد تحويلي
Grammaire Systématique	نحو نسقي
Grammaire textuelle	نحو النّص
Grammaire Universelle	نحو كلي
Grammaticale	نحوي
HypoTexte	نص سابق

Implicite	ضمني
Indicatif	تدليل
Information	خبر
Input	دخل
Intégration	إدماج
Interprétation	تأويل
Intonation	إيقاع
La Syntaxe	علم التركيب (النظم)
Langage	لسان
Liage / Binding	ربط
Liage anaphorique	ربط عائدي
Liage référentielle	ربط إحالي
Linguistique de la phrase	لسانيات الجملة
Linguistique du texte	لسانيات النص
Local	مكان (وظيفة دلاليّة)
Macro-structure	بنية كبرى
Mélodie	تنغيم
Micro-structure	بنية صغرى
modalisation	توجيه
Modalités cognitives	وجوه معرفيّة
Modalités objectives	وجوه موضوعيّة
Modalités subjectives	وجوه ذاتيّة
Mode	صيغة

Modèle	نموذج
Modèle de L'utilisation du langage naturel (MULN)	نموذج مستعمل اللغة الطبيعيّة
Modèle Post-Standard	نموذج ما قبل المعيار
Modèle Pré-Standard	نموذج ما بعد المعيار
Modèle Standard	نموذج المعيار
Modulaire	قالبي
Module acoustique	قالب سمعي
Module de perception	قالب إدراكي
Module grammaticale	قالب نحوي
Module logique	قالب منطقي
Module morphologique	قالب صرفي
Module pragmatique	قالب تداولي
Module prosodique	قالب تطريزي
Module rhétorique	قالب بلاغي
Module sémantique	قالب دلالي
Module social	قالب اجتماعي
Module	قالب
Modules basiques (centrales)	قوالب أساسية (مركزية)
Modules facultativesN marginales	قوالب فرعية (هامشية)
Modules	قوالب
Monologue	مناجاة
Morphème	صرفة
Mots clés	عبارات مفتاحيّة

Narration	سرد
niveau énonciatif-hiérarchique	مستوى قولي تراتبي
niveau morphosyntaxique	المستوى النحوي الصرفي
niveau prgmatico-configurationnel	مستوى تداولي تمثيلي
niveau sémantique	المستوى الدلالي
niveau suprasyntaxique	مستوى فوقطعي
Objet	مفعول
Output	خرج
Parole	كلام
Pause	وقف
Performance	تأدية
Phonème	صويت
Phrase exclamative	جملة التعجب
Phrase (Type de Phrase)	جملة (نمط جملي)
Phrase / Sentence	جملة
Phrase assertive	جملة مثبتة
Phrase complexe	جملة مركبة
Phrase constative	جملة وصفية
Phrase copulaire	جملة رابطية
Phrase déclarative	جملة خبرية
Phrase impérative	جملة الأمر
Phrase interrogative	جملة استفهامية
Phrase négative	جملة منفية

Phrase nominale	جملة اسمية
Phrase simple	جملة بسيطة
Phrase verbale	جملة فعلية
Pragmantax	براكمنتكس
Pragmatique	تداولية
Prédicat	محمول
Prédication	حمل
Principe de généralisation	مبدأ التعميم
Principe de marquage pragmatique	مبدأ الإبراز التداولي
Principe de stabilité fonctionnelle	مبدأ الاستقرار الوظيفي
Principe	مبدأ
Pronom	ضمير
prosodique	تطريز
Psychologie cognitive	علم النفس المعرفي
Queue / Tail	ذيل (وظيفة تداولية)
Référence	إحالة
Référent situationnel	مرجع مقامي
Référent textuel	مرجع نصي
Référent	مرجع
Relations / Rapports	علاقات
Roman	رواية
Science de la communication	علم الاتصال
Séquence	مقطوعة

Signatum / Signifiant	ممثل (قي اللسانيات)
Signification lexicale	دلالة معجمية
Signification	دلالة
Situation de communication	مقام التبليغ
Situation de discours	مقام الخطاب
Situation d'énonciation	مقام التلفظ
Situation	مقام
Sous – module / s	قويلب/ ات
Spatio –temporelle	فضاء زمني
spécifiants	مخصصات
Strate / s	طبقة/ ات
Strate de la proposition (propositionnelle)	طبقة القضية
Strate de localité	طبقة التأطير
Strate de performation	طبقة الإنجاز
Strate de qualité	طبقة الوصف
Strate de quantité	طبقة التسوير
Strates du niveau communicatif bi latéral	طبقات المستوى التبليغي
Strates du niveau communicatif unilatéral	طبقات المستوى الإبلاغي
Structure sous -ja cente	بنية تحتية
Structure de surface	بنية سطحية
Structure des positions (Positionnelle)	بنية موقعية

Structure en constituants	بنية مكونية
Structure fonctionnelle	بنية وظيفية
Structure grammaticale	بنية نحوية
Structure modèlle	البنية النموذج
Structure modulaire	بنية قالبية
Structure morphp-syntaxique	بنية مركبية (صرفية، تركيبية)
Structure phonique (représentation phonétique et phonologique)	بنية صوتية (التمثيل الصوتي الفونولوجي)
Structure pragmatique	بنية تداولية
Structure prédicative	بنية حملية
Structure profonde	بنية عميقة
Structure sémantique	بنية دلالية
Structure	بنية
Subjonctif	تذييت
Succession	تتابع
Sujet	فاعل
Sujet	موضوع (مقابل لحمول)
Syntagme adjectival	مركب صفي
Syntagme nominale	مركب اسمي
Syntagme prépositionnel	مركب حرفي
Syntagme relatif	مركب موصولي
Syntagme verbal	مركب فعلي

Système	نظام/ نسق
Temps / Tense	زمن
Temps de narration	زمن (السرد)
Temps du récit	زمن (القصة)
terme / s	حد/ حدود
Texte Argumentatif	نص حجاجي
Texte Descriptif	نص وصفي
Texte Dialogal	نص حواري
Texte Explicatif	نص تفسيري
Texte narratif	نص سردي
Thème	مبتدأ (وظيفة تداوليّة)
Théorie des actes de langages	نظريّة أفعال اللغة
Topicalisation	محورة
Topique / topic	محور
Topique contenu	محور مستمر
Topique de Nouveau	محور جديد
Topique donné	محور معطى
Topique facultative	محور فرعي
Topique principal	محور أساسي
Topique répété	محور مكرر
Trait / s	سمة/ سمات
Transformation	تحويل
Type	نمط
Typologie	تنميط (نمطية)
Univers de Discours	عالم الخطاب

كليات	Universaux
منادى (وظيفة تداوليّة)	Vocatif

ملخصات البحث

أولا: الملخص باللغة العربية:

يركز هذا البحث على جانبين أساسيين، الأول منهما يتعلق بالمنهج الوظيفي، والمتمثل في نموذج "**نحو الخطاب الوظيفي**" (Functional Discourse Grammar)، والذي يمثل آخر تعديلات نظرية النحو الوظيفي في تحولها من نموذج الجملة إلى نموذج الخطاب. أما الجانب الثاني فهو بنية الخطاب في الحوار المسرحي، وهذا تحت عنوان:

بنيةُ الخطاب في الحوار المسرحّي، في ضوء المنهج الوظيفّي (مسرح توفيق الحكيم نموذجا).

حيث توزعت الدراسة على جانبين ؛ نظري وتطبيقي. حيث خصص الجانب النظري للتعريف بنظرية النحو الوظيفي من خلال عرض مبادئها العامة وأسسها المنهجية، وعرض نماذجها المختلفة بدءا بالنموذج النواة الذي يعود إلى سنة 1978، وانتهاء بنموذج "نحو الخطاب الوظيفي الموسع" 2011. وتوضيح مفهوم الخطاب في النحو الوظيفي، ومختلف أنماطه، ثم إبراز تنميط الخطاب المسرحي في النماذج الخطابية لنظرية النحو الوظيفي، أي في المقاربة القالبية، وفي نحو الخطاب الوظيفي، حيث أمكن وضع تعريف للحوار المسرحي، وتوضيح أهم الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليله، خاصة مفهوم الوضعيات التخاطبية، ودور السياق كمكون من مكونات النظرية يسمح برصد الخصائص الخطابية المتعلقة بالحوار المسرحي.

أما الجانب التطبيقي فقد خصص الشطر الأول منه لدراسة البنية التحتية، التداولية الدلالية، للعرض المسرحي (السلطان الحائر)؛ حيث تم تحديد الوضعيات التخاطبية للعرض، وكشف مختلف الإستراتيجيات المتبعة من طرف توفيق الحكيم في بنائه، وهي: إستراتيجية توزيع النقلات، إستراتيجية الوظائف التداولية، وإستراتيجيات القوة الإنجازية، وإستراتيجية السمات الوجهية، وإستراتيجية الإحالة، وإستراتيجيات النمط الخطابي. و خصص الشطر الثاني لدراسة البنية المكونية (السطحية)؛ حيث عولج كل من المستويين، الصرفي–التركيبي، والفونولوجي–التطريزي، مع مراعاة ذلك التعالق بين

البنية المكونية والبنية الإشارية الركحية للعرض المسرحي، حيث عولجت العناصر الإشارية التي تم تجسيدها في العرض المسرحي السلطان الحائر، والمتعلقة بالمكان وملحقاته، والزمان وارتباطه بالإضاءة، والممثلين بأزيائهم وأقنعتهم. كما خصص-في هذا الفصل- للبنية الصوتية التطريزية حيز تم فيه تحليل ظواهر التطريزية، من تنغيم ونبر ووقف وطول.

وقد أسفر البحث عن مقدرة إجرائية لنظرية النحو الوظيفي في مقاربة الخطاب المسرحي المعروض على الركح من خلال الكشف عن غنى المستويين التداولي والدلالي في البنية التحتية للخطاب المسرحي، عكسته مختلف مظاهر البنية المكونية (السطحية) خاصة منها التطريزية.

ثانيا: الملخص باللغة الفرنسة:

Résumé :

Cette recherche met l'accent sur deux aspects principaux; le premier concernant l'approche fonctionnelle. Dans son dernier modèle qui est la "grammaire fonctionnelle discursive", présente ses dernières modifications, sur le plans de transformation de la théorie de la grammaire fonctionnelle du modèle de la phrase au modèle du discours.

Le deuxième aspect est la structure du discours dans le dialogue de théâtre. sous le titre suivent :

la structure du discours dans le dialogue théâtral, Approche fonctionnelle appliqué sur le théâtre de Tawfiq al-Hakim.

L'étude s'est répartie en deux; l'une est théorique, l'autre est pratique.

La partie théorique a été consacrée à définir la théorie de la grammaire fonctionnelle par la présentation de ses principes généraux et ses fondements méthodologiques en exposant ses différents modèles à partir du modèle noyau créé par Simon Dik, à l'Université d'Amsterdam

dans les années 70, du xx^{ème} siècle, et en aboutissant au modèle dit "grammaire fonctionnelle discursive",

Davantage, la définition du discours dans la grammaire fonctionnelle et ses différents types ont été clarifiés, puis en se rendant à la mise au point de la standardisation du discours du théâtre dans l'approche modulaire et dans la grammaire fonctionnelle discursive. où on a pu donner une définition pour le dialogue théâtral et préciser les moyens empiriques qui peuvent l'analyser notamment la définition des situations discursives et le rôle du contexte en tant qu'un constituant de la théorie permettant d'observer les caractéristiques concernant le dialogue théâtral

L'aspect pratique a été consacrée à l'étude de l'infrastructure du spectacle théâtral (Al-Šoltan Al-Hair) dans lequel les situations discursives ont été bien définies, de même on a dévoilé les différentes stratégies que Tawfiq Al-Hakim les suivies dans son travail.

La deuxième partie a été consacrée à l'étude de la structure formatrice (superficielle) où les deux plans morphosyntaxique et phonologique. D'autre part ont été traités en prenant en considération les quatre niveaux d'organisation du spectacle théâtral (interpersonnel, représentatif, morphosyntaxique et phonologique)

La recherche a en résulté –d'autre part- une Adéquation empirique de la théorie de la grammaire fonctionnelle, à l'approche du discours théâtral du spectacle scénique. à travers la détection de la richesse les deux plans la structure sous -ja cente et la structure de surface du discours théâtral.

ثالثا: لملخص باللغة الانجليزية:

Abstract :

This research focuses on two main aspects, the first one has a rolation to Functional approach. In its last model which is “Functional Discourse Grammar” .

The second aspect is The structure of discourse in the theatrical dialogue, This is under the title:

The structure of discourse in the theatrical dialogue, in light of the Functional approach, (theater of Tawfiq al-Hakeem as a model).

The study was distributed on two sides; Theoretical and applied parts.

The first part devoted to the theoretical concepts. Especially to the introducing the theory and its primitives. And its models starting from the first one wich developed by Simon C. Dik at the University of Amsterdam in the 1970s. and standard version, and so to the latest version (FDG); This has led to a renaming of the theory to functional discourse grammar.

The second part dedicated to apply the different concepts of the theory on the play of “Al-soltan Alhaeer” of “Tawfiq al-Hakim” as a model to show the improvement of the different adequacies of the theory.

The study shows that there are richness of the pragmatic and the semantic aspects in the interpersonal level and the representational of the Discourse in the play.

The study also shows that when we moved From Deep to Surface Structure there are some phonological characteristics are strongly clear if the analyzing of the play taking place

فهرس الموضـــــــــوعات

الموضـــــــــوع	الصفحة
مقدمة	أ- ي
رموز البحث وأشكاله	12
المدخل.....	13-31
أولا: الحوار في اللغة والإصطلاح	14
1. الحوار في اللغة	14
2. الحوار في الاصطلاح	17
2. 1. الحوار والمحادثة	18
2. 2. الحوار والخطاب	19
ثانيا: المسرحية	22
1. المأساة أو التراجيديا	23
2. الملهاة أو الكوميديا	23
ثانيا: مسرح توفيق الحكيم	24
1. توفيق الحكيم	24
2. مسرحيات توفيق الحكيم	25
3. مسرحية السلطان الحائر	27
3. 1. التعريف بالمسرحية.....	27
3. 2. قصة المسرحية.....	28
3. 3. بطاقة فنية للعرض المسرحي.....	29
الفصل الأول: مبادئ نظرية النحو الوظيفي ونماذجها	32-69
أولا: المنهج الوظيفي في الدرس اللساني المعاصر.....	33

1. الإطار الإبستيمولوجي لنظرية النحو الوظيفي..... 34
2. موقع النظرية في الدرس اللساني الغربي..... 36
3. موقع النظرية في الدرس اللساني العربي 40
ثانيا: مبادئ نظرية النحو الوظيفي..... 43
1. المنطلقات المنهجية..... 43
2. موضوع الدرس 45
3. الهدف المتوخى 47
3. 1. الكفاية التداولية..... 47
3. 2. الكفاية النفسية..... 84
3. 3. الكفاية النمطية..... 84
3. 4. الكفاية الإجرائية..... 84
ثالثا: نماذج نظرية النحو الوظيفي..... 50
1. النموذج النواة (1987) دك..... 51
2. النموذج المعيار (1997) دك 53
3. نموذج نحو الطبقات القالبي (2001- 2003) المتوكل..... 57
4. نموذج نحو الخطاب الوظيفي (2008) هنخفلد وماكنزي..... 62
5. نموذج نحو الخطاب الوظيفي الموسع (2011) المتوكل..... 67
خلاصة..... 69
الفصل الثاني: تنميط الخطاب المسرحي في ضوء النحو الوظيفي..... 70-114
أولا: الخطاب في النحو الوظيفي..... 73
1. مفهوم الخطاب..... 73
2. أقسام الخطاب والتماثل البنيوي 76
3. أنماط الخطاب..... 77
3. 1. القدرة الخطابية وأنماط الخطاب..... 77
3. 2. أنماط الخطاب السائدة 79

3. 3. أنماط الخطاب في النحو الوظيفي..... 80
3. 4. الانعكاس البنيوي وأنماط الخطاب..... 81
ثانيا: الخطاب المسرحي في المقاربة القالبية..... 83
1. نموذج مستعمل اللغة الطبيعية 83
2. الملكة الفنية/ التخييلية وإنتاج الخطاب المسرحي 85
3. التغليب القالبي في النحو الوظيفي 86
4. التنميط القالبي للخطاب المسرحي..... 88
4. 1. البنية التحتية للخطاب المسرحي..... 89
4. 1. 1. المستوى التداولي(العلاقي)..... 89
4. 1. 2. المستوى الدلالي (التمثيلي)..... 90
4. 2. البنية المكونية (السطحية) 90
ثالثا: الحوار المسرحي في نحو الخطاب الوظيفي..... 91
1. وحدات التحليل في نحو الخطاب الوظيفي..... 91
2. تعريف الحوار المسرحي 94
3. المكون السياقي في (ن خ و) وتأويل الحوار المسرحي..... 96
4. البنية التداولية للحوار المسرحي..... 101
5. الوضعيات التخاطبية للخطاب المسرحي..... 104
5. 1. الوضع التخاطبي في النحو الوظيفي..... 104
5. 2. معايير تحديد الأوضاع التخاطبية في الخطاب المسرحي.... 105
5. 3. تحديد الأوضاع التخاطبية في الخطاب المسرحي..... 107
5. 3. 1. الوضعية التخاطبية الكلية..... 107
5. 3. 2. الوضعيات التخاطبية الجزئية 109
5. 3. 2. 1. الوضع التخاطبي الجزئي الأول:..... 109
5. 3. 2. 2. الوضع التخاطبي الجزئي الثاني (أ):..... 111
5. 3. 2. 3. الوضع التخاطبي الجزئي الثاني (ب):..... 113

خلاصة..... 114

الفصل الثالث: البنية التحتية للعرض المسرحي السلطان الحائر..... 115-188

أولا: الوضعيات التخاطبية لحوار العرض وإستراتيجية توزيع النقلات..... 116

1. 1. عدد الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض وحدودها..... 117

1. 1. 1. عدد الوضعيات التخاطبية داخل العرض..... 117

1. 1. 2. حدود الوضعيات التخاطبية داخل العرض..... 120

1. 2. أنماط التغيير في الوضعيات التخاطبية لمشاهد العرض 123

1. 3. المراكز الإشارية في العرض..... 124

1. 3. 1. زمان المسرحية ومكانها..... 125

1. 3. 2. سلمية شخصيات المسرحية..... 125

1. 4. إستراتيجيات توزيع النقلات على الشخصيات 127

1. 4. 1. على مستوى مشاهد العرض..... 127

1. 4. 2. على مستوى العرض 131

ثانيا: إستراتيجية الوظائف التداولية..... 134

2. 1. الإستراتيجيات المحورية 136

2. 1. 1. المحور في النحو الوظيفي..... 136

2. 1. 2. المحور في الخطاب المسرحي..... 139

2. 1. 3. إستراتيجية المحور في العرض..... 140

2. 2. إستراتيجيات التبئير 148

2. 3. إستراتيجيات المبتدأ والذيل..... 156

ثالثا: إستراتيجية المنادى 160

رابعا: إستراتيجيات القوة الإنجازية 165

خامسا: إستراتيجية السمات الوجهية..... 171

سادسا: إستراتيجية الإحالة..... 177

سابعا: إستراتيجيات النمط الخطابي..... 184

خلاصة..... 188
الفصل الرابع: البنية السطحية للعرض المسرحي السلطان الحائر..... 189-218
تمهيد:..... 190
أولا: تجسيد عناصر الإشارية..... 191
1. المكان وملحقاته..... 191
1. 1. المكان..... 191
1. 2. ملحقات المكان..... 194
2. الزمان، والإضاءة..... 198
3. الممثلون..... 200
3. 1. التعريف بهم..... 200
3. 2. الأزياء المسرحية..... 206
3. 3. الماكياج والأقنعة..... 207
ثانيا: الانعكاس..... 209
1. أنماط الانعكاس..... 209
2. الانعكاس الصرفي- التركيبي الفونولوجي- التطريزي..... 209
3. تحليل للبنية الصوتية –التطريزية لنص المسرحية..... 210
3. 1. التنغيم..... 211
2. 2. النبر، والوقف، والطول..... 212
خلاصة..... 218
الخاتمة..... 219-221
قائمة المصادر والمراجع..... 223
مسرد المصطلحات 236
ملخصات البحث..... 262
فهرس الموضوعات..... 266