معارف
ISSN 1112-7007
EISSN 6804 -2600
المجلد 17/ العدد 1 (جوان 2022): ص.ص: 604-622

القصد والجوهر وبعدهما التّداولي في المسرح الجزائريّ

مسرحيّة طاسيليا لعز الدين ميهوبي أنموذجا

Intention and essence and their deliberative dimension in Algerian theatrical
Tasiliah's play by Izz El-Din Mihoubi as a model

د. الصالح قسيس[1] *. د. بوعلام رزيق[2]

[1] جامعة برج بوعريريج، الجزائر، Salah.guessis@univ-bba.dz

[2] جامعة برج بوعريريج، الجزائر، Boualem.rezige@univ-bba.dz

تاريخ الاستلام: 2022/01/20؛ تاريخ القبول: 2022/05/21؛ تاريخ النشر: 2022/06/01

ملخص:

من المتغيرات الحضاريّة في الفكر الإنسانيّ وبخاصة المعاصر منه؛ الاهتمام بتحقيق الكلمة الجوهريّة وظيفتها في مجال الإبداع المرسل للمتلقي، الّذي يستقبله محققا جوهر التوّاصل البشريّ المنشود فكرا ومتعة.من خلال تفكيك الظاهرة المسرحيّة وإعادة تركيبها.

وعليه تأتي هذه الورقة البحثية طارحة إشكاليّة القصد والجوهر في بعدهما التّداولي من خلال مسرحية طاسيليا. بغيّة الوقوف على قصدية الخطاب في النّص المسرحيّ.

الكلمات المفتاحية : النّص؛ المسرح؛ القصد؛ الجوهر؛ التّداولية.

Abstract

Among the civilizational changes in human thought and its contemporary content; Attention to the realization of the essential word and its function in the field of creativity sent to the recipient, who receives it, achieving the essence of human communication

* المؤلف المرسل.

aspired by thought and pleasure. Through the dismantling and re-installation of theatrical phenomenon. On this basis, this research paper comes up, posing the problem of intent and essence in their deliberative dimension through the play Tassilia . In order to identify the intent of the speech in the theatrical text

Keywords: Text; theater; intent; substance; deliberation.

تمهيد:

تتمحور الكتابة المسرحيّة في شكل علاقة المبدع بالمجتمع، جاعلة من الوعي بالجوهر الإنسان الفرد فتزوده باستمرار بواقع حقيقي ممتد في الفاعلية الماضويّة إلى الواقع الراهن، متحدا في ذلك مع وعي المتلقي، فتجعل منه فردا مسؤولا عما هو كائن، وما يمكن أن يكون، ممّا يجل الخطاب المسرحي يستدعي الحديث عن عدّة نصوص كالنّص الدرامي، النّص السينوغرافي، نص العرض ... ما جعل هذه التّفرعات تحظي بعديد القراءات والمقاربات التي تحاول أن الوصول إلى المضمر فيه.

والمتتبع لتطور البحث اللّساني الحديث، يلحظ كثرة التساؤلات المطروحة من طرف اللّسانيين وفلاسفة اللّغة، غايتها الإجابة عن عديد التّساؤلات من شاكلة : من يتكلم ؟ ولمن يتكلم ؟ ولماذا يتكلم ؟ ليضاف لها تساؤل آخر وهو كيف يتكلم؟.

ولعلّ هذه التساؤلات وغيرها تجعلنا نستدعى عنصر التّأويل الذي وبلا شك يعد واحدا من المناهج الحديثة التي تناولت النّصوص المسرحيّة، وذلك بإحالتها إلى جملة من التّصورات المتشظية في ذهن المتلقي المتميّز أو المختلف عن غيره، نظير الفرو قات في المرجعيات الفكريّة والفلسفيّة التي تمكنه من الوصول إلى المضمر في النّص أو العرض، ولعلّ هذا ما جعل الخطاب المسرحيّ يحظى بعديد المقاربات التي تهافت لفهم الجوهري فيه و القصدي منه، الّذي يبقى بحسب **أمبير تو إيكو** غير محدد ولا يمكن اختصاره بدلالة بعينها، وكل محاولة للوصول إلى دلالة نتوهم أنها نهائيّة .

أولا: جوهر المسرحيّة

1. ملخص المسرحية:

طاسيليا "عروس المطر" أو ثاسليت نوانزار أسطورة أمازيغية، تعكس بعض

معتقدات الأمازيغ، تدور أحداثها حول قصّة فتاة قرويّة جميلة "طاسيليا "التي اتجهت ذات صباح إلى منبع الماء لتقدّم أمنياتها على عادة العذارى المقبلات على الزّواج، وهناك تظهر لها مجموعة من بنات الغابة وهن أرواح خيّرة يساعدنها على الاستحمام قصد تطهير جسدها وروحها بماء النّبع المقدّس، وفجأة يظهر آنزار وخدمه بزيّهم الأسود وشكلهم الغريب طالبا يدها للزواج لكنّ طاسيليا ترفض بحجة أنّه قوّة غير مرئية.

هذا ما جعله يغضب وفي حالة هستيرية يقرر معاقبتها والقبيلة الّتي تنتمي إليها، فمنع عنهم المطر لتدخل القبيلة في خوف وهلع كبيرين، وما كان من سبيل لهم إلاّ التّوجه نحو العرّافة طالبين منها تفسيرا لما يحدث إلاّ أنّها فشلت وقادت القافلة إلى الكاهن علّه يخلصهم من هذه النكسة، ولمّا علم بمصابهم طلب منهم التّضحية بالفتاة – طاسيليا- حفاظا على حياة النّاس، فتقبل طاسيليا بذلك وينتهي العرض بتقديم الفتاة في لباس العروس قربانا لأنزار، وتبعث الحياة من جديد .

2. العنوان فضاء ومعالم

انطلاقا من أنّ عنوان المسرحيّة هو أول ما يتوجه به الكاتب للمتلقي، فقد أولى عز الدين ميهوبي اهتماما بالغا به حيث استدعى الشخصيات من التاريخ، واختارها بعناية فائقة، وظفها حسب المعطى المسرحيّ المراد تبليغه، فحقق بذلك هدفا مزدوجا، منح من خلال تجربته نوعا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالموروث التاريخيّ بمعناها الشامل.وموازاة مع توظيف الكاتب لبعض الرموز الأسطورية اليونانية، والإغريقية في شعره وعلى قلّتها إلاّ أنّنا نجده يستدعي بعض الشّخصيات من التّاريخ النوميدي القديم تحمل دلالات ميتولوجية وأسطورية، وجد الشاعر من خلالها منفذا لإثراء تجاربه الشعرية والفنيّة، والأسطورة فتحة سحرية تنطلق من خلالها طاقات الكون اللانهائية إلى كلّ صور الحياة عرفها "مالالرمييه" بقوله"إنّ الأساطير تمثل الشعور الجمعي فالرجوع إليها بمثابة الرّجوع إلى ذاكرة الأصل[1]استثمرها الشاعر من التراث الأسطوريّ محطما حاجز الزّمن بين الماضي والحاضر، وطاسيليا لفظة تمثل في عرف النحاة اسما يدل على معنى في نفسه غير مقترن بزمان، يصح الإخبار عنه، من

(1) - رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985، ص 295

دلالته الثبات والدوام، تعني عروس المطر وهي رمز للخصب والسقا، تحمل معاني الوفاء النقاء، والتضحية، وهذا ما يظهر في لفظة طاسيل، أما (ي + ألف المد) فهي تحمل دلالة البعيد بحركة نصب توحي بالاستقامة، امتزجت فيها حروف مهموسة (ط، س) بأخرى مجهورة(ي، ل، ا)، مشكلة دلالة عميقة، حاول من خلاله الشاعر إسقاط جوانب الأسطورة، على مجتمعه .لتتطابق بذلك ماهية الأسلوب مع نوعية الرّسالة المبلغة[1]، وعلى اعتبار التّداولية تدرس العلاقة بين المرسل والمرسل إليه عن طريق اللّغة بغية تحقيق التوّاصل بين الأفراد بما تتمتع به من آليات تخضع لقانون السلطة يكون تجسيد العنوان كما يلي :

مقتضى الحال محاولة دمج وإسقاط على الأنا الفردي والجمعي

مقتضى الظاهر العنوان تجسيد لأسطورة أمازيغية

وللقيمة الغنيّة والفكريّة التي يحملها ظلت كتب فنون الشّعر تشكّل المرجع الرئيسيّ في دراسة جماليات المسرح esthétique théâtrale إلى أن ظهر علم الجمال مع الألماني باومغارتن Baumgarten في القرن التاسع عشر كأحد فروع الفلسفة التي تهتم بمفهوم الجمال، وعلم جمال المسرح جزء منها، إذ" يقوم على تحديد المعايير التي تسمح بالحكم على عمل فنيّ ما من خلال مفاهيم جمالية محددة منها الجميل le beau والحقيقي le vrai والذائقة le goût، وهو بذلك يذهب إلى أبعد من توصيف المادة الفنية لأنّه يعالج طابعها على ضوء التصنيفات الجمالية catégories esthétiques (المأساوي والمضحك والدرامي) ويتقصى كيفية تأثيرها على متلقيها (متعة أو تطهيرا) ويطرحها كجزء من التجربة الجمالية في الأعمال الفنية"[2]. وهذا بتقصي ظروف إنتاج النّص، وخصوصيته، وتقنياته، وعوالمه، وطريقة تلقيه.

3.الطابع الأسطوري للمسرحيّة:

يتجلى البعد الأسطوري في النّص من خلال استحضار عديد الرّموز الأسطورية

(1) - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ط5)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص64.

(2) - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنونه، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص316.

المستوحاة من الموروث الثّقافي والعقائدي وحتى التّاريخي، وهذا على مستوى هرميّة النّص، من خلال جوهره على اعتباره من العناصر الفنيّة المساهمة بشكل مباشر أو غير مباشر في الإيهام بالواقع، من البعد التداوليّ وبخاصة عنصر القصد، إذ نجد المؤلف يشيّد نصّه على أحداث قوامها العجيب والمقدس، فسلوكيات الشّخصيات وأفعالهم تتجاوز كلّ التّصورات البشريّة فهي فلسفيا قائمة على ما يسمى باللاواقعية و اللامعقوليّة، من حيث توارد الأحداث الخارقة لقوانين الحياة البشريّة.

إلاّ أن هذه الطريقة الذهنيّة في الطّرح تحلنا إلى قصد المؤلف، إذا أنّه يسعى من خلال نصّه إلى تقدم تصور للوجود القائم على الصّراع والمتناقضات، من شاكلة الصّراع بين الخير والشّر، الحياة والموت، الرغبة والقهر، الوجود والعدم ....فكانت حتميّة البقاء والصّراع من أجل الخلود، الفكرة النواة التي يقوم عليها النّص، فالنّص مبني على كثير من المواصفات التي امتازت بها الشّخصيات الأسطوريّة الأمازيغيّة، حيث استدعي بعض الشّخصيات من التّاريخ النوميدي القديم الحامل لدلالات ميتولوجية وأسطورية، فاستحضارها منح النّص بعدا من أبعاد التّجريب الجمالي في المسرح الجزائري، أبانت عن مرجعيات الكاتب الذي منح للمتلقي فسحة أكسبت النّص مسحة جماليّة وأخرى دلاليّة، تجعل منه مطلعا على فكر تغذى على البعد العقائدي في تعميق الجو الأسطوري للنّصوص المسرحيّة .

ثانيا: التأويل التداولي لأفعال الكلام في المسرحيّة :

1.الأفعال التّقريرية الوصفية:

يري مؤسس نظرية أفعال الكلام الإنجليزي ج ل أوستين أنّ الوظيفة الأساسية للّغة غير كامنة أساسا في إيصال المعلومات والتّعبير عن كوامن النّفس بقدر ما هي محولة دراسة كيفية إيصال أكثر مما يقال وهذا حينما تصدر في مقام يسمح لها بذلك [1]، أو ما يسمي في علم البلاغة بمراعاة الكلام لمقتضى الحال، فهو بهذا يجاري علم البلاغة العربيّ الذي يخضع القول إلى معيار الخطأ والصّواب عن طريق لغة التّعبير،

(1) - جورج يول، التداولية، ترجمة، الدكتور قصيّ العتابيّ، (ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون. الرباط، المغرب، 2010، ص19.

التي تحيل إلى المعنى الّذي أراد أن ينتجه المرسل، بحيث يكون كلامه دليلا على قصده، والمعنى لا يستقى من بنيتها اللّغويّة وحدها بل من الجانب السيّاقي أيضا، ما جعل إنتاج الخطاب اللّغوي تتحكم فيه ثلاث معارف، معرفة لسانية [تقتضي معرفة الدلالات والمعاني] معرفة لغويّة [تقتضي امتلاك المتكلّم لقواعد اللّغة] ومعرفة خطابية [تقتضي أن يملك قواعد إنتاج الخطاب] وكلّ منها تقتضي الأخرى، فتحقق اللّغة بذلك التّفاعل بين طرفي الخطاب حسب مقتضيات السيّاق، فتتضح بذلك المقاصد، فحينما نقف عند نصّ طاسيليا فإنّنا نلمس فيها عديد المؤشرات ذات البعد التّداولي وبخاصة ما تعلق بالأفعال التّقريرية التي تفصح عن جوهر الخطاب ومن ذلك :

تقول طاسيليا: وأنت العاشقة الأولى...
يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق
يسكنها الأبطال الأبديون
وأنت العطر
أنا من يجعل هذه الدهشة نبض العطر.[1]

يقول غيلاس: أعيتك حرائق هذه الأرض

وأتعبك الآتون بلا معنى
الأرض هي المعنى
والماء بكاء الطير
وطاسيليا قربان الوطن العطشان.[2]

هذه المظاهرة التّقريرية نشأت إثرها العملية التّواصلية، التي كانت في شكل حوار بين الشخصيات، هي في جوهرها أفعال وصفيّة ناتجة عن علاقة مباشرة بين البنية والوظيفة، الشكل والمضمون، الجوهر والعرض، أوجدت فعل كلام مباشر direct speech act [3]، يحيلنا على موضع من مواضع لغة التعبيّر ببعدها الوظيفي والجمالي،

(1) - عز الدين مهوبي،، مسرحية طاسيليا، (ط1)، أبو ظبي، دار النهضة العربية، أبو ظبي، الإمارات العربية، 2007 ، ص 12.

(2) - المصدر نفسه، ص:24

(3) - جورج يول، التداولية، ص 92.

إلاّ أنّ هذا لم يبق قصرا على هذا النمط، بل نجد أساليب وبنى لغوية وغيرلغويّة أخرى ساهمت في تشكّل جوهر النصّ، ما زاد من درجات التقرير، ومن ذلك نذكر التوكيد الظاهر بصريح اللّفظ في قول في قول يونيسا:

وهناك وراء البرج السابع ماء
الماء، الماء، الماء،
الماء حديث الزهرة للعصفورة.[1]

فقد وظّف هذا القالب التعبيري - التوّكيد - قصد تقرير الحكم في ذهن السّامع، ما جعله يُكسب المواضع التي وظف فيها دورا دلاليا هاما قصد شدّ انتباه المتلقي وجعله يفكّر في دوره الأساسي، الذي ينبغي مراعاته في أي تأويل محتمل، وهذا ما يدخل في ضروب الأفعال التقريرية. تعدّ المقاصد أساس العمليّة التّواصليّة، لذا فقد اهتم الدّارسون سواء المهتمون بالدّراسات اللّغويّة أو بالشّريعة أو بمن هم يهتمون بالمسرح، كون المتكلّم أعطى لها حيّزا كبيرا من اهتمامه لكي يحقق مراده من العمليّة التّخاطبيّة القائمة على القصديّة إذ لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التّواصل الذي تعدّ فيه اللّغة بمستوياتها المختلفة عنصرا مهما، فامتلاكها وطريقة توظيفها يساعدان على إيصال المراد إلى المتلقّي، ليمارس انزياحه الإبداعيّ Déviation Créatrice ممّا يجعله أهلا لتأويلها بشكل يوافق قصد المرسل.

وإلى جانب التوكيد نجد المسرحيّة زاخرة بأساليب الإثبات والنّفي، مع غلبة النّفي بشكل واضح، ذلك لاعتماد أسلوب الحوار، أما الإثبات فنجده في المسرحيّة على نوعين، سواء تعلق الأمر بالإثبات في صورته الصريحة، أو في صورته المجازية.فنجد الإثبات في صورته الصريحة في قول أنزار:

طاسيليا...
تعرف أن الحب
حكايتنا الأولى. [2]

(1) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 2.
(2) - المصدر نفسه، ص: 80.

كما نجد الإثبات أيضا في قول الراهب:

عادت طاسيليا
رقصت نسوة نوميديا
وبكى أنزار.[1]

فهذين المقطعين جاءا في صورة إثبات صريح، لا يحمل المتلقيّ على التأويل، وهو في عرف التداوليين الخطاب المباشر، بلغة لا تحتاج إلى إعمال فكر لفهم مدلولاتها، فهو كلام خال من المجاز تتحقق فيه أقصى درجات الموضوعية، حيث لا يخرج الخطاب من سياقاته اللّغوية وغير اللّغوية التي قيل فيها .

وإذا كان عكس ذلك فإنّ الخطاب تتداخل فيه علاقات حوارية جديدة بكلمات محيطة به، تضفي عليها دلالات جديدة، تعرف عند التداوليين بالإثبات في صورة المجاز[2]، وهذا ما نجده في هذا المقطع:

وعلى شفتيه الشمس تسير
فأنا مطر العشاق وأنت الغيمة
والفرس الحمراء النار
أبصرت سماءك هاربة نحو نوميديا
نوميديا تبكي. [3]

فهذه قوالب تعبيريّة تحيلنا على صنوف عدّة من المجازات وهذا ما يسميه البلاغيون بالصور البيانية، وقد طغت على كلّ فصول المسرحيّة، وذلك راجع لشعرية خطاب المسرحيّة، من جهة، وتوجه المؤلف الفكري من جهة أخرى فهو ممن يؤثر التلميح عن التصريح، والإيجاز عن الإطناب، والمجاز عن المباشرة، وبهذا استطاع في كثير من أعماله وبخاصة هذا النّص تصور ما أرادت الشخصيات إيصاله، بأسلوب مجازي مثبت، جعل المتلقيّ يتفاعل مع النّص المسرحيّ .

(1) - المصدر نفسه، ص: 84.

(2) - فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، (ط1) المغرب، افريقيا الشرق 2000، ص293-294.

(3) - عز الدين مهوبي، طاسيليا، ص 87.

فالمتمعن لهذه الجمل المجازية يدرك أنّ الكاتب لم ينتج هذا الخطاب عرضا، بل هو يقصد من خلاله معان أخرى تتضح من خلال بنى النّص، فهي تحمل دلالات متنوعة بحسب السياقات التي ذكرت فيها وهذه الأفعال تتطلب تخصيصا لا في حال إيقاعها المتعلق بنتائج نموذجية (للعبارات) فحسب بل وأيضا ببنياتها الذهنية"[1]، خاصة وأنّ المعنى الذي تضمره هو الظاهر في السياق الحالي لتشكيل المسرحية.

كما نجد الكاتب وبفلسفة إبداعيّة سلك مسلك التثبت و الترتيب إذ نجده يعرض تنبأته وفق حدس أسطوري بمجيء أنزار البطل الرئيسي الذي يدفع بالأحداث في تسلسل تصاعدي إلى العقدة ويبدأ استسلامه وعدوله عن قراره في أخذ طاسيليا، ويظهر هذا في قول الراهب:

يطلع من شفة الأشياء
إله...
ومن البحر المنسي شفاه
ومن النسيان يعود الملح
وتكبر في اللّغة الأسوار
هل يأتي اليوم إله الماء
ويخرج من دمه أنزار.[2]

فطاسيليا هذه الشخصيّة ببعدها الأسطوري، وطابع تركيبها العجائبي هي فاتنة أقمار لافتة أبصار أسرت بحضورها المتوهج الوقاد ألباب كلّ من يراها، فهي مبعث الحب والحياة، منبع الجدّ والآهات هي هي الأوجاع هي الآمال والأحلام هي الحقيقة والحلم، المطر، القمر الشدّة والرخاء فهي المعشوقة والأمل، جعلت عاشقها آنزار ينهزم أمامها لتنتصر في الأخير القيم العليا للحب :

عادت طاسيليا
وبكى أنزار.[1]

(1) - فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص 261.
(2) - عز الدين مهوبي، طاسيليا، ص 5.

والقارئ لهذه المسرحيّة يرى مدى تتابع الأحداث –من بدايتها إلى نهايتها- وتأزمها إلى أن تفك العقدة في آخر المسرحية.كان الفعل الدراميّ فيها محصلة أفعال الشخصيات، وتطور للأحداث شكل ديناميكية نتيجة انتقاله من وضع إلى آخر عبر مسار المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.[2]، ولعل ما يثير الانتباه في هذه المسرحيّة أنّ المجاز الوارد في الأفعال التقريرية الإخبارية لا يشكل عامل التعمية كما يراه القارئ العادي، أما القارئ المتذوق يدرك الدلالات التي تختفي وراء هذه المجازات وفق الدراسة الدلالية التداولية[3].فهذه المجازات بمختلف أنواعها نوعها سواء أكانت تشبيهية مثل:

كالتائه عن وطن العشاق -أنت الشمس -فأنا مطر العشاق وأنت الغيمة والفرس الحمراء النار العين حصان بري- ماء العشق، وهذان الأخيران هما : تشبه بليغ من باب حذف الأداة ووجه الشبه.

أو كانت استعارية مثل:

الزرقة تملاني وهي استعارة تصريحية حذف فيها المشبه(الضوء) وصرّح بالمشبه به(الزرقة) - واستل من القمر الحيران حروف الضوء وهي استعارة مزدوجة- الحب سليل الفرحة في العينين وهي استعارة مكنية حيث ذكر المشبه (الحب) وحذف المشبه به مع ترك لازم يدل عليه(سليل الفرحة).

أو كانت كنائية مثل: نوميديا تبكي [4]. هل في وطن الغربان أمان، وهي كناية عن الغدر – وأنا أضحك منها ومنك.وهي كناية عن السخرية.

فكلها قوالب تعبيرية تعبّر عما ترغب شخصيات المسرحيّة إيصاله، وذلك لعدم قدرة اللّغة الصريحة عن التّعبير ونقل التّفاصيل بشكل جيّد، أما الأفعال الإخبارية النّافية، هذا ما جعل المسرح شاهد ومشاهد ومشهد، يعيد صياغة الواقع ناطقا بلغات عدّة يعلن بها العودة إلى الطّبيعة، فينوع في جماليّاته وفي أشكاله الفنّيّة، فينتج المرسل

=

(1) - عز الدين مهوبي، طاسيليا، ص 87.

(2) - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 341.

(3) - نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء. (ط1)، مكتبة بيت الحكمة. الجزائر، 2009، ص 81.

(4) - عز الدين مهوبي، طاسيليا، ص 44، ص 87.

فيه خطابا بوعيّ استنادا على درايته بتقنيّات اللّعبة المسرحيّة Jeu Théâtralité، قاصدا بذلك سبر أغوار الدّلالات الّتي تحمل في ثناياها إشارات لمحتويات ثقافيّة وسياسيّة ونفسيّة وفلسفيّة واجتماعيّة وجماليّة، يرغب المؤلّف إيصالها للمتلقي وهذا ما يلزمه التّنويع في قوالبه الدّلالية ليحقق قصده؛ فيسعى جاهدا من خلال خطابه للسّيطرة على المرسل إليه وفق شروط مناسبة الأداء للحديث يصبو من خلاله إلى تغير العالم وفق ما يراه مناسبا لذلك؛ وعلى هذا الأساس فالخطاب هو النّشاط التّواصليّ الموجه لتحقيق الهدف، على اعتبار أنّه القوّة الدّافعة الّتي تقف خلف التّواصل الإنسانيّ، وبالتّالي فالهدف يؤثّر في إنتاج الملفوظات وفي تأويلها، مساعد على تحديد علاقة الأفعال الملفوظة فنّتلفظ بالتّعبيرات الّتي نعتقد أنّها ذات علاقة بالهدف الّذي نريده، فنتوجّه إلى اختيار الاستراتيجية الخطابيّة من حيث أدواتها اللّغويّة المناسبة الّتي تكفل له التّحقق.

2. الأفعال الإنجازية:

وهي التي يقترن فيها المضمون بالأداء، وإذا كانت الأفعال الوصفية ترتبط بضبط العلاقة بين المتكلم، وبين دلالة الخطاب، فإنّ الأفعال الإنجازية تعمل على إقامة العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وفق مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال إلى أفعال، وإذا كان سيرل يقر تقسيما لأفعال اللّغة أو الكلام، إلى أفعال تقريرية، وأخرى إنجازيه، فإنّه في الوقت نفسه، يرى أنّ كلّ قسم من قسمي الأفعال، قد تقترن فيه دلالة العبارة الظاهرة بدلالة أخرى خفية، معتبرا النوع الأول أفعالا لغوية مباشرة، لوجود علاقة مباشرة بين البنية والوظيفة، في حين يمثل النوع الثاني بالنسبة إليه أفعالا لغوية غير مباشرة وهذا نتيجة وجود علاقة غير مباشرة بين البنية والوظيفة[1]، لذا يكون استعمال البنية الإنجازية لتكوين طلب فعل غير مباشر، وقد وردت في المسرحية على النّحو التالي:

الاستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها: الهمزة وهل، ما، متى، أيّان، كيف، أين، كم، أي[2]؛ وقد تكررت صيغ الأفعال

(1) - جورج يول، التداولية، ص 92.

(2) - علي الجارم ومصطفى أمين :البلاغة الواضحة، البلاغة الواضحة، (دط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، .ص:163/162.

الاستفهامية في المسرحيّة بكثرة، فنجد منها:

هل تسمع صوتي؟ وغرضه التنبيه.

وهل في أهل نوميديا من ليس له رمح؟ غرضه النفي.

هل في وطن الغربان...أمان؟ غرضه النفي.

هل يوجد مثلي في عرشك يا أنزار؟ المفاخرة والتباهي بقوته.

لماذا تهرب يا أنزار من التابوت؟ غرضه التعجب.

كم حربا خضت لأجل نوميديا؟ وغرضه النفي .

فأي دروب الحب إذن تسلك؟ وغرضه الحيرة.[1]

وقد وردت الصيغ الاستفهامية بكثرة في هذه المسرحيّة، وذلك بسبب أسلوب الحوار الذي يعتبر عمدة العناصر الفنية للعمل المسرحي، كما أنته شكل من أشكال الخطاب في المسرح وظيفته إبلا غية تقوم بتوصيل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشخصيات[2]، والملاحظ على النّص أنّ الاستفهام فيه ورد بأدوات عدة لكن الغالب عليها هو أداة الاستفهام هل؟وفي هذا ارتباط بحالة الشخصية التي صدرت عنا، ويمكن اعتبار هذه الأفعال الإنجازية مباشرة إن كان القصد منها طلب معرفة الحقيقة من المتكلم، مما يجعل المتلقي يعطي الجواب حقيقة أو تقدير للمتكلم، لذا فإن صيغة الاستفهام تخفي دلالات لا يصرح عنها، بل يلمح إليها فقط[3].

كما يمكن أن لا تخرج هذه الأفعال الإنجازية إلى أفعال إخبارية؛ أي بأن تخرج على مقتضى الظاهر، إلى مجال آخر، لا تقوله العبارة، وإنّما نقف عليه في أحد وجود التأويل، "والذي هو في المسرح تفسير النص أو العرض والبحث عن المعنى فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار وضع الخطاب في النّص أو العرض"[4]، إنّه انتقال للدلالة من طلب الفهم إلى النفي، الذي يتضمن حكم لا بثبوت نسبة معينة، بل بانتفائها، خاصة إذا راعينا ما

(1) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 6 إلى ص 51.

(2) - ماري إلياس وحنان، المعجم المسرحي، ص 175.

(3)- نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ص 90

(4) - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 117.

قد يحيط بالصيغ من قرائن خطابية داخلية وخارجية، وبالضبط في ظل ضبابية الموقف الخطابي، أو السياق الخارجي[1]

ومثال ذلك: "ما سر الحكمة يا أنزار؟ وهذا العرش بقايا الغيم"[2]

فطاسيليا تنفي فائدة حكمة أنزار لأنّه أخطأ في حرمان نوميديا من الماء.

الأمر: لقد جعل بعض العلماء المتقدمين الأمر قسما مستقلا من أقسام الكلام، كما صنفه كثير من المحدثين على أنّه جزء من الأفعال التوجيهية ؛ وتفاوتت تعريفات الأمر بالنظر إلى أكثر من عنصر من دلالة بعض أدواته، أو اعتبار القرائن الأخرى بما فيها رتبة المرسل، وتناولوا كيف يعدوا الخطاب أمرا، وكيف يخرج عن ذلك إلى مقاصد أخرى، وشروط إجرائه على أصله، وشروط خروج دلالته عن ذلك الأصل.

ويعود سبب ذلك الاختلاف والتعدد إلى تعدد الخلفيات الثقافية، التي تقف وراء كل من يتناول الأمر بالتعريف أو بالتحديد، ومن تعريفاته، ما قاله السكاكي، "من أن الأمر في لغة العرب، عبارة عن استعمالها وهي اللام الجازمة وصيغ مخصوصة، وعدة أسماء، أعني استعمال نحو: **لينزل**، انزل، ونزال، صه على سبيل الاستعلاء".[3]

فالأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء، وله أربع صيغ هي: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[4]

ومن أمثلته في المسرحية:

يونيسا: ارحل يا غيلاس...

ارحل...فأنا أعرف أنك نبته نوميديا المسكونة.

وجاءت هذه العبارات بصيغة الأمر الصريح وهي تحمل في ثناياها دلالة التحذير.

غيلاس: لن أرحل يا يونيسا.

---

(1) - نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ص 91.

(2) - عز الدين مهوبي، طاسيليا، ص 55.

(3) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، (ط1)، بنغازي، دار الكتب الوطنية. 2004 ص 340، 341.

(4)- علي الجارم ومصطفى الأمين، البلاغة الواضحة:، ص 150.

ولتقرأ كفك ما شاءت [1]

وجاء الأمر هنا بصيغ المضارع المقرون بلام الأمر (ولتقرأ)، وغرضه العناد والإصرار على موقفه.

فكوني لي البدء.

كوني لعاشقك المنتهي. [2]

جاء الأمر هنا بغرض الالتماس. هذا وقد ورد الأمر لأغراض مختلفة وهو منوط بنية المرسل التواصلية في إنشاء الكلام.[3].

الراهب: كن آلهة في الليل.

وعند الصبح تصير طيورا من الحناء...

كن أنزار إذا شئت...

وكن ماء الحكمة.[4]

وهو أمر غرضه النصح والإرشاد والتوجيه والملاحظ في مثل هذه الأمثلة أنّ الأمر خرج عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى تفهم من سياق الكلام الذي استلزمها..

النهي: تجدر الإشارة هنا إلى أنّه لابد أن تصدر أفعال الطلب من صاحب المرتبة الأعلى إلى من هو في مرتبة دونه، ولا يختلف النهي في ذلك عن الأمر، وهذا ما يشهد به أكثر من عالم، ومنهم المبرّد بقوله: " وأعلم أن الطلب من النهي بمنزلته من الأمر، يجري على لفظه كما جرى على لفظ الأمر"، وللنهي حرف واحد وهو لام الجازمة في قولك: لا تفعل والنهي محذو به حذو الأمر في أنّ أصل استعمال: لا تفعل، أن يكون على سبيل الاستعلاء، بالشرط المذكور فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، وإلا أفاد طلب الترك

(1)- عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 8.

(2) - المصدر نفسه، ص9

(3) - جورج يول، التداولية، ص 82.

(4) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 31

فحسب، والأمر والنهي حقهما الفوز.[1] فالنهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وصيغته هي المضارع المقرون بلا الناهية.[2]

فقد ورد النهي في النّص، سواء كان لغرضه الأصلي، أو لأغراض أخرى تفهم من السياق، وكل هذا يعود لطبيعة لغة المسرحيّة واعتمادها أسلوب الحوار، فهذا الأخير هو الذي أدى إلى ظهور هذه الصيغ الإنجازية – بما فيهما الأمر – في معظم المسرحية، ونظرا لأنّ دراستنا تداولية، فإننا انتقينا بعض صيغ النهي الموجودة في النّص على أساس بعدها التداولي، وتعدد دلالاتها، ومن هذه الصيغ نذكر ما يلي:

يونيسا: لا تنتظري غيلاس فإن له في آخر هذه الأرض حروبا ومآتم.

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء.[3]

وغرض النهي هنا هو التحذير.

يونيسا: مجنون أنت... أيا غيلاس.
لا تسأل قمرا عن عاشق في السر.
إن العطر يموت.
لا تقطف وردتك البيضاء بتلك المدينة...
إن العطر يموت.
لا ترقص وحدك إنّ الشمس تغار.
لا ترسم وشم الطفلة في شفتيك فإن حديث الطير صموت.
لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج...
لا تسأل يونيسا وارحل.
أنزار سيأتي.[4]

فمن خلال هذا المشهد .نقف عند عديد أساليب النهي، وظف فيه الكاتب مبدأ

(1) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ص 349.
(2) - علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص157.
(3) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص .15
(4) - المصدر نفسه، ص7.

التكرار مع التنويع، ومبدأ التقابل والمعارضة في تشكيل مشاهده، فخلق للنّص منطقه التشكيلي المنتظم وإيقاعه الجمالي المتسق، فألفينا المعنى يتبلور من خلال التشكيل الصوتي والبصري[1] إلى جانب الكلمة التي اكسبها الخطاب بصيغة النهي أبعاد دلالية عميقة تنم عن قوة البناء وجمال الصورة.

وفي مشهد آخر نجد نفس الصيغة وبلغة أقل كثافة من المشهد الأول، حيث يقول أنزار:

"لا تفتح بابك للغرباء وللغربان".[2] والغرض منه التحذير.

وكذلك قول غيلاس لأنزار:

"لا تقرب هذه القرية يا أنزار".[3] والغرض منه التحذير.

"لا ألمح غير الماء يحاصرني"

"لا ألمح شيئا غير ضياء البحر".[4] والغرض من هاتين العبارتين النفي.

النداء: يعد النداء توجيها، لأنّه يحفز المرسل إليه لردة فعل تجاه المرسل، وللنداء أدوات كثيرة، ومن أبرزها حرف الياء.[5] وقد وظف بشكل لافت، وذلك يرجع إلى طابع، ومن أمثلته نذكر ما يلي:

"يا قمري السهران".[6]

فغيلاس هنا استخدم أسلوب النداء للفت انتباه معشوقته، وهو تعبير مجازي، إذ أن القمر لا يسمع، إلاّ أنّ غيلاس توهمه على أنّه إنسان يسمع ما يقوله فيشكي له عن حاله –غيلاس-

"يا ناي الحب".[7]

(1) - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض.(ط1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999، ص150.

(2) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 79.

(3) - المصدر نفسه، ص 23.

(4) - المصدر نفسه، ص 49.

(5) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 360.

(6) - عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 6.

(7) - المصدر نفسه، ص 8.

وهنا أيضا غيلاس ينادي نايه ويخاطبه، ويشكو له همومه وآلامه.

"يا أنزار... يا أنزار... يا أنزار..."

"يا هذا العاشق".[1]

لقد كان النداء هنا لشخص كما هي عادة النداء بأن يستخدم لمناداة الأشخاص في الحقيقة.والملاحظ على هذه الأمثلة اشتملت على أداة النداء سواء أكان النداء لشخص أو لشيء، ولقد استعملت الياء للنداء القريب، وقد ورد هذا بكثرة في معظم مقاطع المسرحيّة.

كما نجد في هذه المسرحية أيضا النداء الذي حذفت أداته، ولكنه بنسبة قليلة ومن أمثلته:

طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي....[2]

وحذف الأداة كان في المطلع حيث أنّه في الأصل يا طاسيليا، فحذفت أداة النداء، وأتبعه بنداء قريب.

ومثاله أيضا في قول طاسيليا:

نوميديا...

نوميديا...

نوميديا...[3]

وهو نداء أتبعه تكرار، فطاسيليا هنا لا تنادي نوميديا في حد ذاتها، وإنما هي تنادي أهل نوميديا ليفكوا أسرها الذي وضعه فيها أنزار.

خاتمة:

ومن كلّ ما سبق نستنتج أنّ الرّموز والصور والتراكيب والإشارات، ما هي إلاّ وسائل

(1) - المصدر نفسه، ص 21.

(2)- المصدر نفسه، ص 15.

(3) - المصدر نفسه، ص59.

يستخدمها المرسل لربط التّواصل بينه وبين المرسل إليه، هذا الأخير الّذي يقوم بتأويل ما يقرأه انطلاقا من ربط العبارات بالسيّاقات المحيطة بالمرسل ومن ثمّ تحدث عمليّة التّواصل، ويصبح القارئ كأنّه منتج آخر للنّص، وذلك بفك شفراته وتأويلها، فعمليّة الاستقبال في المسرح تعنى بالعمل التّفسيريّ الّذي يقوم به المتلقّي، فذوقه وتكوينه المعرفي، ومدى اعتياده على الرّوامز المسرحيّة، كلّها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعيّة التلقّي، هذا ما سعت إليه التّداولية من خلال أنماطها المذكورة آنفا، ألاّ وهي: أفعال الكلام، طرق الحجاج، إضافة إلى القصديّة، سعيا منها لتوضيح مقاصد المتكلّم، وإيصالها للقارئ.

وعلى هذا الأساس فقد كانت أهم المتغيّرات الحضاريّة في الفكر الإنسانيّ الاهتمام بتحقيق الكلمة الجوهريّة، ووظيفتها في مجال الإبداع بأشكاله الفنيّة المتعدّدة، نتيجة الاهتمام الشّديد بالعناصر الفاعلة في النّص شكلا ومضمونا، قصدا وجوهرا، ومتعة، وبرغم إمكانيّة حصر هذه العناصر في النّص الفنيّ والمبدع والجمهور، فإنّ النّظريات النّقديّة بمختلف تمظهراتها شدّت هذه النّص إليها وبقي النّص بجوانبه المختلفة، والمتلقي بمختلف شرائحه المدخل الأساسيّ للمعالجة.

وامتداد تصورنا لما يجب أن يكون عليه المسرح المعاصر يعيدنا بالضّرورة إلى تفكيك الظّاهرة المسرحيّة وإعادة تركيبها، وبالتّالي إلى دراسة جوهرها المتمثّل في علاقة المرسل بالمتلقي عبر النّص فتكون بذلك الدّراما هي المساحة المشتركة بين النّص والعرض والمؤلّف والمخرج والمؤدّون والمتفرّجون، وتتمثّل ديناميكيّة الدّراما في قدرتها على الإظهار والإخفاء في تجسيد الخفايا الكامنة، المتجلّية بكثافة في مظاهر متعدّدة ومتنوّعة، يستشفّها المتلقّي من خلال ما يقرأه أو يشاهده في مساحات اللّعب المسرحيّ.

المراجع:

- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (ط5)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنونه،

ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.
- جورج يول، التداولية، ترجمة، الدكتور قصيّ العتابيّ، (ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، 2010.
- عز الدين مهوبي، مسرحية طاسيليا، (ط1)، أبو ظبي، دار النهضة العربية، أبو ظبي، الإمارات العربية، 2007.
- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، (ط1) المغرب، افريقيا الشرق، 2000.
- نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء. (ط1)، مكتبة بيت الحكمة. الجزائر، 2009.
- علي الجارم ومصطفى أمين :البلاغة الواضحة، البلاغة الواضحة، (دط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، (ط1)، بنغازي، دار الكتب الوطنية، 2004.
- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض.(ط1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999.