حجاجية المنطوق في الخطاب المسرحي

إعداد الدكتور: إبراهيمي بوداود
المركز الجامعي
أحمد زبانة غليزان- الجزائر

الملخص

لما كان الفعل التواصلي (الفهم/الإفهام) في الخطاب المسرحي ينهض على ما تؤديه مسارات الفعل التأويلي للحوارات والخطابات، جاعلا من البعد التداولي والملمح الحجاجي قيمة لغوية تحصر المعنى بين تماهيات الاستعمال وتمثلات الأنساق الكلامية من النص إلى خشبة المسرح، وذلك عبر تعددية أقطاب عناصر الرسالة (كاتب/مخرج/ممثل/جمهور). فقد انبرت التداولية إلى دارسة الوظائف الإفهامية والتواصلية لأشكال القول والحوارات ضمن منجزها السياقي، وهاهنا، يتمثل الركح بوصفه فضاء حواريا يحاكي الحوار المنطوق في الواقع، حيث تتداخل القصديات وتنفتح التأويلات على كل الاحتملات، ولعل الذي يقدمه الطرح التداولي عبر أدواته الإجرائية سيطاول مكنة استنطاق المعنى في الحوار المسرحي ضمن جدلية الفعل الإنجازي للمنطوق وحقيقة المقصد.

الكلمات المفتاحية:

الحوار؛ الخطاب؛ المسرح؛ الحجاج؛ التداولية؛ الفعل الكلامي؛ النطق؛ المعنى.

Résumé

Du fait que l'acte communicationnel, au plan du discours théâtral, repose sur ce que peut accomplir l'acte interprétatif des dialogues et des discours, faisant de la dimension pragmatique et du profil argumentatif une valeur langagière restreignant le sens entre les identifications exécutoires et les représentations des systèmes paroliers lors du basculement du texte à la scène de théâtre, et ce sous l'emprise du pluralisme des pôles structurants les éléments du message (le dramaturge/le metteur en scène/le comédien/le public).La pragmatique ne peut que se confiner dans l'étude des fonctions conatives et communicatives relatives aux formes de la parole et des dialogues dans le continuum de son effectuation contextuelle, et de là la scène s'affirme en tant qu'espace de dialogue qui mime le dialogue orale factuel, où s'entremêlent les visées et s'ouvrent les interprétations sur toutes les possibilités, et ce que peut éventuellement proposer l'apport pragmatique à travers ses outils opératoires, qui lui donneront la latitude requise pour aborder le sens dans le dialogue

théâtral à travers la dialectique de l'acte exécutoire de l'oralité et de l'authenticité de la visée.

Mots clés
Dialogue, Discours, théâtre, Argumentation, pragmatique, l'acte locutoire, prononciation, le sens,

Abstract

the communicative act, in terms of the theatrical discourse, is based on what the nterpretative act of dialogues and discourses can accomplish, making the pragmatic limension and the argumentative profile. a linguistic value that restricts the differences ›etween the executable identifications and the representations of the lyric systems during rom the shift of the text to the theater scene, and this under the imprint of pluralism of tructuring poles the elements of the message (the playwright / the director / the comedian / he public). The pragmatist can only confine himself to the study Conative and ·ommunicative functions relating to the forms of speech and dialogues in the continuum of ts contextual realization, and hence the scene asserts itself as a space for dialogue that nimics the factual oral dialogue, where the aims and open interpretations on all the ›ossibilities, and what can possibly propose the contribution pragma through its operational ools, which will give it the latitude required to address meaning in the theatrical dialogue hrough the dialectic of the executory act off orality and the authenticity of the aim.

Keywords
Dialogue, Discours, theater, argumentation, pragmatic, the locutionary, act, pronunciation, meaning

تصدير:

لم يجانب الصواب رومان جاكبسون ذات أمسية بموسكو، حينما وقف وقفة تأمل مقابل البون الحاصل بين الأداءات التي ألحقها مُمثل من على ركح مسرح ستاستلفسكي، أثناء تلفظه بالمقطوعة الحوارية "**هذا المساء**" وبين المقصدية التي رامها كاتب النص المسرحي، حيث لُزَّ المخرج إلى تدوين تلك الصيغة على أربيعين قصاصة ورقية تتغير مؤدياتها الدلالية، بتغير صيغ التلفظ وتلوينات النطق فيها، سعيا منه إلى تثبيت صيغة معينة يتطابق فيها الإيحاء الدلالي بالبنية التطريزية للمنطوق، فالتفت جاكبسون إلى الخلل الذي طغى على الوظيفة الشعرية التي كان يتوخاها صاحب النص وكذا مخرجه من الفعل الأدائي للممثل.

ولئن كان جاكبسون قد صب اهتمامه على ضبط محددات الوظيفة اللغوية المهيمنة "الشعرية" في رصد أبعاد التبليغ والتأثير والانفعال بين الممثل بوصفه مرسلا والجمهور بوصفه متلقيا، وذلك ضمن تصوره لحدود النظرية التواصلية، فإن ذلك لم يكن كافيا لسدِّ تلك الفجوة الحاصلة بين مرامي الكاتب التبليغية وتصورات

الجمهور الذهنية. ومن هنا، تتأتى لنا الممكنة التي قدمتها النظرية التداولية كأنموذج بديل قد يفك الكثير من الإشكالات، ويذلل من صعوبات تفلّت المقاصد التي يتغياها كتاب النصوص المسرحية، وذلك بارتهان النظرية التداولية إلى طروحات إقناعية تتملص من تلك الجبرية التي يُدفع لها المتلقي، حيث يذعن لها قصرا العارف ويستدرج لها الساذج من الجمهور. فالنظرية تتوثب إلى مقام إقناعي يرتقي بتصورات المتلقي إلى مراقي التبني والاختيار من خلال آليات حوارية حجاجية تُحمَّلُ بها النصوص والخطابات المسرحية وتمتاح من مقامات الاستعمال وهيئات الأسيقة الملازمة، وذلك بوصف الخطاب حجة في حد ذاته.

وضمن هذا الطرح، يقدم لنا المقترح التداولي جملة من التصورات والآليات لتقفي أثر تمثلات مظاهر الإقناع وقصديات التبليغ ضمن أنساق حوارية منطوقة تطاول مرامي القصديات المضمنة بثبوتية الفعل الكلامي، وذلك بالارتهان إلى أنساق خطابية تمتاح من العرف، على غرار الأمثلة الشعبية والمقولات المأثورة، بوصفها أنساقا تقريرية مُسلمٌ بصدقها سلفا ضمن عقد اجتماعي تنضده علاقات جمعية اعتباطية.

وضمن هذا المقترب من التصور، يتبوء الخطاب المسرحي صنافة الخطابات التي تحاكي في جوهرها التبليغي وفي أشكالها التعبيرية أصناف الخطابات التي يؤديها الواقع الاجتماعي، إذا كان الكاتب المسرحي كما صاحب صاحب العرض يروم من خلال منجزه الأدبي والفني إعادة صناعة هذا الخطاب عبر مشهدية درامية يتغيا منها نقل الرسالة إلى المتلقي واستقطابه طوعا إلى فهم حمولتها ومؤداها المضموني دون إكراه.

ولو سلمنا جدلا بأن مفاصل الخطاب المسرحي تنهض على سند استعمالي تداولي، ينبري فيه الكاتب المسرحي إلى توظيف آليات تداولية وحجاجية في إعداد نماذجه الحوارية سلفا، فهل تأتى للكاتب المسرحي مكنة ترويض مؤدياته الخطابية بشكل يرتضيه هو كما المتلقي، ضمن ما يقدمه المقترح التداولي من عدة إجرائية؟

الخطاب المسرحي وفعل التواصل

رغم الوثبات والتحولات التي شهدها فن المسرح عبر الأعصر، ومحايلته لتعاقب الحضارات والفكر الإنساني، بدءا باحتفالات ديونيسوسن الطقسية عند اليونان ونشأة فنون التراجيديا والكوميديا إلى ملحمية بريخت، إلا أن هذا الجنس الأدبي لم يحد عن التحرك ضمن نسقية الثنائية والتوافقات التقابلية التي تحكمه، في شكل (الملهاة/المأساة)، (النص/العرض)، (السيناريو/الإخراج)، (الجوقة/الجمهور)، (العقدة/الحل)، (الزمان/المكان)، (الإلقاء/التلقي)، (الأداء/التأثير)، وجلّها تقابلات تولّدت من رحم التعاضد الذي يعضد فن المسرحية، بوصفها

مراسا أدبيا ينهض على مزاوجة البناء الأدبي الدرامي للنص، بالعناصر الفنية للعرض. ومن ثمة، فإن الخصائص التي تسم لهذا الشكل الخطابي تتميز بتواشجها مع جملة من الترابطات الفنية والأدبية التي ترتهن إلى ثنائية الإبلاغ والإبداع.

إن الجدلية الترابطية التي تحكم الخطاب المسرحي بعناصر العرض الفنية، جعلت منه حقلا فسيفسائيا متحررا من قيد الأنساق اللغوية ونظاميتها، التي تبررها غاية الانصهار في القوالب الفنية التي يترجاها العرض. وذلك دون تملصٍ من أداء وتأكيد وظيفته الجوهرية في إحداث التواصل، الذي يتجاوز بدوره مؤدى التبليغ والإفهام كما في اللغة، ليتحول إلى عملية تفاعلية بين مجموعة من الأقطاب ضمن حلقة المسرح، حيث يستدعي ذلك "تحديد أشكال تجلي العملية التواصلية من حيث الإحالة على التصورات النظرية التي حاولت تحديد حجمها وعمقها ووظائفها من منطلقات إبتستمولوجية مختلفة"[1]. لتتقدم بذلك النظرية التداولية، بوصفها سندا يتوفر على مكنة استيعاب الفعل التواصلي ضمن تعددية العناصر الفاعلة ارتكازا على ضوابط الآلية الحجاجية.

إن الطبيعة الأدائية للخطاب المسرحي في مراوحتها بين النصوص الحوارية المعدّة سلفا، والتمثلات الإيقونية لعناصر العرض تفقده طابع الثبوتية، وتجعل منه نصا ديناميا، حيث تتحول النصوص المنطوقة إلى أنساق تواصلية ذات وظيفة تعبيرية حجاجية يؤديها الممثلون من على الركح، وتتحول فيه وسائل العرض السمعية والبصرية كالديكور والإضاءة والموسيقى إلى شفرات وكودات ببعدها العلاماتي تدفع إلى فك سننها. ومن ثمة، فإن فاعلية العملية التواصلية ضمن هذا التواشج تبقى رهينة بمدى تساوق هذه الأنساق (النصية/الفنية) بشكل تناغمي، لا يحدث تصدعا بين قصديات المؤلف والمخرج معا، وكذا قدرات المتلقى الذهنية وتطلعاته الفنية "فالنص الناجح أو المسرحية الناجحة هو ذلك النص الذي يتمكن فيه صاحبه من الاقتراب من النص الأصلي، من حيث الدلالات التي يرغب المؤلف في إيصالها إلى الجمهور من خلال إظهار أمثل للأبعاد التداولية لمختلف العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص، لأن الأهم في كل ذلك هو أن يفهم المتلقي الأبعاد المختلفة لخطاب المؤلف[2]". والمقصود بالبعد التداولي هنا، هي تلك الهيئات السياقية وكذا الفنية التي تُوظف ضمنها العمليات التبليغية والإلقائية، ويؤديها منجز الكلام وقوة المنطوق. حيث يرتهن النص المسرحي إلى تلك الموافقات العرفية والمنطقية التي يحدث فيها التقاطع والتلاقي. بين كل العناصر المشتركة في الخطاب المسرحي (الكاتب، المخرج، الممثل، الجمهور). ومن هنا، فإن المؤلف المسرحي أثناء رصفه لعناصر بنائه الدرامية، لن يجد أفضل من عنصر الحوار لشحنه بهذه المبادئ

الحجاجية، وذلك باعتباره عنصرا لتناقل منطوق المضامين النصية ومؤدياتها بين طرفين أو أكثر حول مبلغ تواصلي أو موضوع ما. ينضويان تحت إطار سياقي وخطية نسقية.

الحوار المسرحي بين المفهوم والوظيفة

يمثل عنصر الحوار في البناء الدرامي المسرحي دعامة رئيسة، بوصفه الناقل الأول والمباشر لجملة المخاطبات(**répliques**) المنطوقة التي يحملها النص وتؤديها شخوص مجسدة من على الخشبة، حيث تتفرع تلك المخاطبات إلى مقطوعات طويلة (**Tirades**) وأخرى قصيرة (**stichomythie**) **تُعنى** كل منها بوظيفة أدائية معينة، نجملها في الوظيفة التعبيرية والإخبارية والتصويرية. وهي وظائف يتوخى من خلالها الكاتب كما المخرج نقل مقاصدهما الأدبية والفنية وبلوغ القصيّة التواصلية المنشودة إلى الجمهور المتلقي. ومن هنا، فإن الحوار يقوم على تحقيق ثلاث غايات جوهرية وهي: تطوير الحبكة وذلك من خلال الانتقال المرحلي عبر محطات المنجز المسرحي من الاستهلال إلى العقدة إلى الحل، وكذا تقديم الشخصيات والتعريف بها من خلال جُملها الحوارية، وآخر هذه المهام هي تخلق الإمتاع في توليفاته الجمالية ضمن فعل الأداء والإلقاء. حيث تبرز عوامل ومقومات النطق الحسن المجهور الخالي من اللحن والعيّ التي قد تسهم في إشباع رغبة المتلقي الجمالية من خلال الإلقاء البليغ. فالحوار بهذا المعنى، "يشكل الظاهرة الفنية الثابتة التي لا يقوم نص مسرحي بدونها[3]" وذلك باعتباره مفصلا يعضد باقي عناصر البناء الفني للمسرح .

وضمن ذات الطرح، تجدر الإشارة إلى أن" الوسائل الفونولوجية التشكيلية ليست من بنية المنطوقات في الشفرة المكتوبة، وعندما ينص عليها الكاتب فإنه يدل بذلك على أهميتها ولزومها من حيث هي محددات صوتية سياقية مهمة في تفسير المعنى، ويكثر ذلك في لغة الحوار المسرحي المنطوق[4]. وهنا، نقف على حقيقة أن الحوار المسرحي المنطوق ينهض على أبعاد فلسفية وجمالية أخرى تؤديها فنية الأداء، وآليات بناء النصوص وعرفانية الفكر والإبداع لدى الكتاب والمخرجين، لتترابط بذلك وظيفته التواصلية بباقي وظائف الحبكة والبناء الدرامي، كما ترتهن تماهياته الفنية بباقي الجماليات التي تؤديها العناصر الأخرى، ليشكل بذلك الحوار ترنيما فنيا تتعاضد فيه مؤديات القول بالأساليب الفنية للعرض والأداء، وكلما جاءت الحوارات منَضَّدة سلفا في النص غير مبهمة مؤدية لوظيفة محددة، أو منتجة لفعل معين، كان العرض المسرحي بيّنا منسجما.

وركحا على ما سلف، فان مهمة الكاتب المسرحي في تأديته للخطاب لا تقف عند حدود الالتزام بهذه الوظائف والمهام. وإنما قد تتجاوزها إلى قراءات أخرى تخص طبيعة الشخصيات والممثلين، فليس للممثل أن

يتفلت من ذاتيته فوق الخشبة حتى وإن أدى دورا تغريبيا فإن شخصيته وكينونته الذاتية دائمة الحضور. ومن هنا، فان المؤلف لن يجد أمامه سوى "الخوض في نمذجة تلك الأشكال السردية التي تصنع الحوار وفق ما يحكم أسلوب التعبير الدرامي المتميز[5]". وهنا، يلتجئ الكاتب إلى تلك الآليات الحجاجية ضمن سياقاتها التداولية اعتمادا على اقتراح مفاهيم ومصطلحات جديدة من قبيل البرنامج الحجاجي والإستراتيجية الخطابية وتعالق الروابط الحجاجية التداولية والحجاج الإيقوني والانسجام الحجاجي التداولي، فليس مجال الحجاج هو القول أو الجملة، وإنما مجاله الحقيقي هو الخطاب والحوار حيث تتجلى طرق اشتغاله وتظهر وجوه استعماله"[6]، وذلك من خلال توظيف العُدد الإجرائية المتاحة بدءا بالمعجمية الاستعمالية وتراكيبها التي لا تنفر منها أذن السامع وتستحسنها لألفتها وتعودها عليها في الخطاب العادي " فكل مورفيم أو لفظة تؤدي معناها في الحوار تعتبر وحدة معنوية وخطابية في ترسيم معالم حوار محكم البناء وتام الحجة، كون " الحوار الدرامي من على الركح يخضع لطبيعة الجماهير، كما لطبيعة العمل الفني[7]".

فلئن كان الحوار بمفهومه التواصلي أو الاتصالي في هيئته المثالية كما يصوره لنا جاكبسون يحكمه طرفان (مرسل ومرسل إليه)، فإن الخطاب في الحوار المسرحي المنطوق يشتغل على ثلاث أقطاب مرسل إليها رئيسة المخرج والممثل فالمشاهد. وكلها أقطاب تمتلك سلطة التغيير والتأثير والتبني. وضمن هذه الثلاثية القطبية في اقل تقدير لها، يسلك الكاتب المسرحي مسلكه الصارم في ضبط تلك الحوارات وفق أدواته الإجرائية المتفتقة من قواعد المنطق وحدوده، ورحابة الاعتباط الجمعي، ففي اعتقاد "ستاسلافسكي" أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي أن يكون[8]".

حجاجية الحوار المسرحي المنطوق:

ذكرنا سلفا أن التوجه الجديد للمبحث الحجاجي ينطلق من مسلمة أن كل خطاب حجة، لما يحتويه من مقصدية ضمنيا. وعليه، فإننا نسلم مبدئيا بأننا نقع على الأثر الحجاجي في كل أنماط الخطاب وأنواع النصوص، نجده في الخطب الدينية والقصائد الشعرية والمحاورة اليومية [...]والمسرحية الأدبية"[9]. إلاّ أن البحث الحجاجي وفق هذا المنحى لم يطاول ذلك المطلب في تقديم نماذج خطابية تنفتح على أفق جديد في توليد خطابات تلبي حاجة المخاطب في توجيه غاياته الدلالية، وإنما بقي حبيس بوتقة النقد وتحليل المضامين كما في السيميائية وبحوث التأويل. ومن هنا، فإننا نفضل أنه من الأرجح أن نستثمر في تلك الوظائف والقيم الحجاجية التي تحكم أنماط الخطابات بتنوعها. ومن ثمة، السعي إلى وضع آليات معيارية تسهم في إعداد الخطابات سلفا، بخاصة إذا

ما تعلق الأمر بالخطابات المباشرة (**discours directes**) كما في المسرح، وقد التفتت إلى ذلك آن أوبرسفيلد "**Anne Ubersfeld**" في قراءتها التداولية للخطاب المسرحي، حيث اقترحت ثلاث عتبات في بناء الحوار المسرحي تُجمَل في ضبط المقامات الخطابية للمتكلمين، وتعرية الأنساق الكلامية من المضرات التاريخية والإيديولوجية والسياقية، وكذا الكشف عن الافتراضات التي تتحكم في الحوار سلفا[10]، وهي محددّات تعمد فيها "أوبرسفيلد" إلى التأكيد على ضرورة إبراز الملامح السياقية (الفلسفية، الإيديولوجية، الاجتماعية) للفعل الكلامي الذي يتحرك ضمنه الحوار المسرحي. كما أنها تحيل إلى مبدأ الكشف عن الافتراضات المسبقة، بمعنى الخلفيات الفكرية التي ينهض عليها موضوع المسرحية، لتنتقل بعدها إلى عتبة تضمين الأنساق الحوارية بقرائن لفظية في إطارها الاستعمالي حيث تكون سببا مباشرا في توجيه تأويلات الجمهور المتلقي إلى تصورات ذهنية محددة، ومؤدى ما ذهبت إليه الباحثة هنا، هو الدعوة إلى ضرورة تكشف تلك الأنساق الحجاجية التي تنضد للبنية الحوارية في الخطاب المسرحي، حيث يمكن الحديث عن وظيفية حجاجية عامة للخطاب برمته من خلال ربطه بالمتكلم والمخاطب وملابسات وظروف السياق التخاطبي والاجتماعي العام، والخطاب أياً كان نوعه تكون له وظائف محايدة ومتنوعة، وظيفية إخبارية وإعلامية ووظيفة جمالية ووظيفة تفاعلية، ووظيفة حجاجية إقناعية ووظيفية إيديولوجية"[11].

إن الطرح الذي قدمته "أوبرسفيلد" لم يخرج عن الإطار التحليلي الذي يسعى إلى سبر تجليات الملمح التداولي للحوار المسرحي، باعتباره أنموذجا لسانيا صرفا، حيث نتلمس تركيزها على الفعل الكلامي من منظور المواقف اللغوية، انطلاقا من قناعتها أن أهمية التحليل التداولي للمسرح هو أن نبين كيف أن جزءا من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده[12] "، إلاّ أن هذه الصورة المحاكية للظاهرة الكلامية لن تتحقق إلاّ من خلال الجمع بين أقطاب الدارة التواصلية الثلاث في فضاء مسرحي مشترك وجامع يحاكي الواقع وأسيقته. باعتبار "المسرح صورة مصغرة للعالم وللحياة حيث توزع الأدوار على كل شخص، وبالتالي فإن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع".[13]

وانطلاقا مما سبق، فإن الكاتب مقيد سلفا بضرورة استحضار تلك الأنماط الخطابية المألوفة وفق أسيقتها لدى شخوص المسرحية وكذا لدى الجمهور. فهو بذلك، يضيِّق من الفسحة الحوارية التي يعمد لها الممثلون بفعل الروح الإبداعية تحت تأثير المنعطفات الأدائية التي تحكم البنى الفنية لعناصر العرض المسرحي، ومن جانب آخر فهو يهيئ المتلقي إلى ولوج تلك الأنساق الحوارية الموظفة في الخطاب متوخياً منه تحقيق الاستجابة. وههنا، يكون

المؤلف ملزَما بأن "لا يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة"[14] القابلة لإعادة الترتيب والتهذيب الإجرائي في إطار إقناعي أو تداولي يلبي غاية إحداث التواصل المرجو بينه وبين الأقطاب التواصلية الأخرى أو الحدود (**Constraint**) كما يسميها "**باتريس بافيس**" (**Patrice pavis**).

وتساوقا مع ذات التوجه، عكفت "**تيتيكا أورشيوني**" على إبراز جملة المعوقات الإجرائية التي تفصل الحوار المسرحي عن الخطاب العادي، بدءا بالطبيعة الإجناسية للنص المسرحي، الذي تجليه السمات والخصائص التي تحكم النص الأدبي في بعده البلاغي والتخييلي ولغته الشعرية وانسجامه البنائي، حيث تقر بأن الحوار المسرحي، هو بمثابة "الموضوع الأدبي، يلتزم بمعيارية الكتابة والأساليب التعبيرية والتخييل الأدبي، أي أنه أكثر انسجاما من الحوار العادي"[15] ومن ثمة، فقد أكدت على ضرورة تناول موضوع الخطاب المسرحي من زاوية النظر الإخبارية أي بوصفه فعلا كلاميا، ارتكازا على خصوصية التلفظية **dispositif- enonciatif**. وعليه، فإن استيعاب الكلام وفهمه يؤدي إلى الكشف عن مضامينه الإخبارية وتحديد مؤداه التداولي، أي قيمته الإنجازية[16]" ، وضمن هذا التداخل، فضلت "**أرشيوني**" وفق رؤية موضوعية، أن تتبنى طرح ازدواجية الحوار المسرحي ضمن الدارة التواصلية، حوار بوصفه نصا تخييليا غير مباشر يربط المؤلف بالجمهور، وحوار مباشر يؤدى ويُستوعب في سياق استعمالي يجمع الشخوص بالممثلين.

وفي ذات الطرح، يذهب "**مانغونو**" "**maingueneux dominique**" إلى أن الحوار المسرحي في ضوء هذه الازدواجية التواصلية التي تؤثر على فك كودات التضمين اللفظي "**déchiffrement de l'implicite**" فإن جمهور المسرح لا يتوفر، قبليا، على دعامات لتفكيك المتضمنات[17]". وعليه، يجب على المتلقي فك السنن داخل السياق التلفظي، دون توجيه أو شرح أو تعليق مضمَّن، حيث يرتهن المتلقي إلى مكتسباته القبلية وقدراته الذهنية الآنية للوصول إلى المعنى المتوخى من الحوار المسرحي.

ارتكازا على ما سلف، يمكن لنا حصر تدافع الرؤى الذي أفرزه مسعى ضبط وتحديد مفاصل تجلي البعد التواصلي الحجاجي للحوار المسرحي المنطوق، ضمن تصورين متباينين، يعتد الرأي الأول بالطبيعة الأدبية للنص المسرحي، كما يركن الرأي الثاني إلى تعدد أقطاب التواصل في الفضاء المسرحي. ومن ثمة، فإن الإيغال في مباشرة الكشف عن هذه المفاصل يستلزم بالضرورة الالتفات إلى كل المتغيرات التي تنهض عليها خصوصية الخطاب المسرحي، وكذا المتغيرات التي تميز تعددية عناصره التواصلية.

وههنا، يذكر **برلمان** (**perlman**) في مبحثه البلاغي، "أنه من أجل الإعداد لخطاب حجاجي، لا ضير من إقحام عناصر وخطاطات خطابية يتم من خلالها لفت انتباه المتلقي وتوجيهه بشكل يحقق الاحتواء، وذلك من خلال استبدال القرائن التأويلية بأخرى دالة تضبط سمت المنحى الدلالي".[18] ونلتمس في طرح "**برلمان**" تلك البينية التي قد تلبي غاية تتبع مسالك الأبعاد الحجاجية من خلال تضمين الخطاب بجملة من القرائن اللغوية التي تقيد التشكلات الدلالية وتقلص من فجوة الاستغراقات التأويلية، بمراعاة مكنة المتلقي في احتواء تلك المؤديات المعنوية، التي لا تخرج عن مفرزات مخياله الجمعي وعن مدركه العرفي، وذلك انطلاقا من معطى أن "الجمهور السامع لا يحيد عن الإذعان للقيم والمثل المحسوسة والملموسة، وكذا الأفعال التي ينتجها المقام –lieu– أو السياق العرفي، حيث يؤسس هذا القبول الضمني لأنساق حجاجية قوية مبدئيا[19]

حجاجية الحوار المسرحي:

لما تأتّى لمبحث الحجاج اللغوي أن عُني بتشكلات الخطاب في إطار شمولي دون تخصيص لنماذج خطابية بعينها، إلا أن جملة الرؤى الواعية التي حُمِّلت بها هذه الدراسات، انبرت إلى تقديم مقترحات مهمة يمكن أن ترقى إلى مراتب العُدد الإجرائية الجادة في بناء نماذج خطابية حجاجية تُراعَى فيها خصوصية النسق اللغوي وإطاره السياقي التواصلي، وهو الطرح الذي عمدنا إلى تطبيقه على نماذج خطابية مسرحية لعميد المسرح الجزائري "**عبد القادر علولة**"، وغايتنا في ذلك لا تقف عند حدود تحليل حوارات هذه النصوص أو استنطاق تجليات أبعادها الحجاجية، وإنما تتعدها إلى القفز إلى إعادة بنائها اعتمادا على نمطية خطابية تجنح إلى إحداث توافق وانسجام بين التشكل النسقي وتجليات الملمح السياقي.

1- الإجراء النسقي: (الروابط الحجاجية)

على الرغم من أن بواكير الظاهرة المسرحية في المنطقة المغاربية كانت عربية التأسيس إثر الجولات التي قادت رواد هذا الفن من المشرق العربي مع "**مارون النقاش**" و"**جورج الأبيض**"، فإن الخطاب الموظف في نصوصه بقي رهين اللهجات المحلية وما درج على ألسن العامة، لأن المجال الاستعمالي للغة العربية كان ضيقا جدا بفعل عوامل الحركات الاستعمارية المتعاقبة في المنطقة. كما أن طبيعة الموضوعات المقدمة في العروض لم تخرج عن إطار الاستلهام من الموروث الشعبي. ومن هنا، فإن التحليل البنوي لهذه الأنساق التلفظية لن يرتهن إلى صرامة النظام اللساني وإلى سلطة تحليل المنطق الصوري الذي نجده في اللغات الطبيعة الأخرى.

وذلك ضمن أنموذج التداولية المدمجة لأوزفالت ديكرو (**Oswald Ducrot**)، على نحو الروابط الحجاجية التي يشار إليها: (**Connecteurs argumentatifs**, **mots du discours**, **particules Pragmatiques**, **connecteurs pragmatiques**.) حيث أن دراسة هذه الروابط تمت في إطار النظريات التداولية، وخاصة منها نظرية الأفعال اللغوية، ونظرية الحجاج ونظرية الحوار.[20] وهي روابط تحكم أنساق الكلم وسلاسل القول كما تساهم في حضور الوظيفة الحجاجية من خلال إحداث التسلسل والخلوص إلى النتائج على نحو " لكن، بل، إذن، حتى، لاسيما، إذ، لأن، بما أن، مع ذلك، ربما، تقريباً إنما، ما.."[21] فحينما نتأمل في الأمثال الشعبية الذي استعان بها علولة في جمله الحوارية من مسرحية "الأجواد" أو مسرحية "أرلوكان خادم السيدين":

(إذا فاتك الطعام قول كليت)[22]:

(خوك خوك لا يغرك صاحبك)[239]

حيث تتقدم الأداة الشرطية "**إذا**" لتؤدي علاقة **شرطية استلزامية**، وهي علاقة حجاجية محضة، تفيد تضمين النتيجة المضمرة (عدم التحصر عن فعل شيء فات أوانه). كما أن الأداة "لا" النافية في المثل الثاني تؤدي وظيفة حجاجية من خلال علاقة **إثباتية تبريرية** أو **تفسيرية** بنفي المحمول الثاني (حضور الصاحب) وتؤكد على المبدأ المصرح "خوك خوك"،"أولوية رابط الأخوة وتقديمه عن رابط الصداقة" يؤيده في ذلك النسق التكراري الذي يأتي محل ضمير الغائب "هو" وهي جملة أسمية تفيد التقرير (أخوك هو أخوك)

2- الإجراء السياقي (الحجة الجاهزة)

لعل تركيزنا على عنصر المثل الشعبي في التعليل لهيئات الأنساق الحوارية للخطاب المسرحي المغاربي، تبررها طبيعة النصوص المقدمة التي تنهل من مكتنزات الموروث الشعبي بوصفه مصدرية عرفية متجايلة، تُحاكَى فيها جملة الأسيقة المستمدة من الواقع، وتُؤدى فيها السرود الملفوظة عن طريق شخوص ألفها الجمهور (الحكواتي، الراوي، المداح، القوال)، وهي نماذج تستثمر مادتها المنطوقة من المرجعيات التراثية (الأمثال، المقامات، الشعر، الغناء) باعتبارها مدركات تصورية يختزنها المتلقي العربي في ذاكرته جاعلا منها معيارا ثابتا يستلهم منه القيم والضوابط التي تؤطر لسلوكه الحياتي حين تتطابق السياقات والمواقف. ومن هنا، فإن هذه الأنساق التراثية، ببناها التطريزية المميزة، وحمولتها الدلالية، تمثل عُددا ووسائط خطابية يعتمدها كتاب النص المسرحي من أجل الدفع بالمتلقي إلى استحضار السياقات المناسبة للمشاهد التمثيلية، ووضعه أمام محمولات حجية جاهزة تذلل له عناء تبني الرأي واستيعابه.

هوامش الدراسة:

1. ينظر: **سعيد بن كراد**، مجلة علامات، عدد 21.
2. **عمر بلخير**: تحليل الخطاب المسرحي، منشورات الاختلاف، الجزائر،2003، ص42.
3. **أبو الحسن سلام**: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح، آداب الإسكندرية، ط1993، ص145.
4. محمد العيد، النص والخطاب والاتصال، الأكادمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005، ص 311
5. **بلبل فرحان**: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003،ص 101.
6. **أبو بكر العزاوي**، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010. ص 125
7. ينظر: أ.**عادل النادي**: مدخل إلى فن كتابة الدراما، دار النشر والتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1987،1، ص28.
8. **شفيق مجلي**: الحوار المسرحي، مجلة المسرح القاهرة مصر، العدد 01، يناير 1964، ص 25.
9. **أبو بكر العزاوي**: الخطاب والحجاج، ص 11

10. *Voir **Anne Ubersfeld**, Lire le théâtre, Editions sociales, 1981, p. 267.*

11. **أبو بكر العزاوي**: الخطاب والحجاج، ص19

12. *Anne Ubersfeld ,lire le théâtre ;édition sociales PAR 2 EDITIONS ,1981 ;P294 .*

13. **عمر بلخير**: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط2 ،2003،ص10 عن مداخلة للدكتورة **خولة طالب الإبراهيمي**، بمعهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1998.
14. **عمر بلخير** :تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط2 ،2003،ص10.

15. *- Karbrat- Orecchioni , Catherine, pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale, ;N41 mars 1984 , P 55*

16. *-Orecchioni, C. K : Enonciation de la subjectivité dans le langage.- Paris, Armand Colin, 1980.-p. 185.*

17. *Main gueneaux , Dominique ; pragmatique pour le discours littéraire , bordas ; 1990 ; P 148 .*

18. *- Chaim Perlman et lucie olbrechts- Traité de l'argumentation –la nouvelle rhétorique-Edition de l'université de Bruxelles- p191.*

19. *Chaim Perlmanm, Rhétorique - Edition de l'université de Bruxelles, p225.*

20. -**أبو بكر العزاوي**: اللغة والمنطق، مدخل نظري-، مكتبة الأدب المغربي-طوب بريس الرباط، 2014، ص 50

21. -**أبو بكر العزاوي**: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.ص 26

22. – **عبد القادر علولة**: ديوان أعماله الكاملة. ج 3. أرلوكان خادم السيدين. ص 244

23. – **عبد القادر علولة**: ديوان أعماله الكاملة. الجزء الأول. ص 14

المرجع والمصادر

1- **أبو بكر العزاوي**: الخطاب والحجاج: مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،2010.

2- **أبو بكر العزاوي**، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.

3- **أبو بكر العزاوي**: اللغة والمنطق- مدخل نظري-، مكتبة الأدب المغربي-طوب بريس الرباط، 2014.

4- **أبو الحسن سلام**: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح، آداب الإسكندرية، ط1993

5- -**ابو سنة ابراهيم**. فلسفة المثل الشعبي. المكتبة الثقافية، ع 193، مطابع الدار، فرع الصحافة، القاهرة 1968.

6- **بلبل فرحان** : النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

7- **سعيد بن كراد**، مجلة علامات، عدد 21.

8- **شفيق مجلي**: الحوار المسرحي، مجلة المسرح القاهرة مصر، العدد 01، يناير 1964.

9- **-عادل النادي**: مدخل إلى فن كتابة الدراما، دار النشر والتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1 1987، ص28.

10- **عبد القادر علولة**: ديوان أعماله الكاملة. ج 3. أرلوكان خادم السيدين.

11- -**عبد القادر علولة**: ديوان أعماله الكاملة. الجزء الأول.

12- **عمر بلخير** :تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

13- **محمد العبد**، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط 1، 2005.

24. *Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions sociales, 1981.*

25. *Chaim Perlmanm, Rhétorique - Edition de l'université de Bruxelles.*

26. *Chaim Perlman et lucie olbrechts- Traité de l'argumentation –la nouvelle rhétorique-*

27. *Edition de l'université de Bruxelles.*

28. *Karbrat- Orecchioni , Catherine, pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale, ;N41 mars 1984 .*

29. *-Orecchioni, C. K : Enonciation de la subjectivité dans le langage.- Paris, Armand Colin, 1980.*

30. *Main gueneaux , Dominique ; pragmatique pour le discours littéraire , bordas ; 1990 .*