الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

الإشاريات التداولية للحوار في النص المسرحي
" الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الدراسات الأدبية

تخصص: أدب جزائري

مقدمة من قبل:

مروة حملاوي

تاريخ المناقشة: 2019/07/06

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
نادية موات	محاضر – أ -	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
وردة حلاسي	محاضر – ب -	مشرفا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
حنان بن قيراط	مساعد – أ -	ممتحنا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

الشكر والعرفان

الشكر والحمد لله أولا رب العالمين، ثم إلى من أمد لي يد العون، وهذا مصداقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم :"من لم يشكر الناس لم يشكر الله."

الحمد لله الّذي منحني القدرة على انجاز هذا العمل، وبعد الحمد أتجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى أستاذتي الفاضلة:"حلاسي وردة" على مساعدتها لي في انجاز هذا العمل وعلى جميل صبرها وجهودها ونصائحها الصائبة في توجيهي

واسأل الله أن يجزيها عني خيرا، وأن يجعلها فخر لأهل العلم والمعرفة

كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها والى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

الإهـــــداء

الشكر و الحمد لله عز وجل الذي ثبتني على صراط العلم وأعانني على صراط العلم وأعانني على مواصلة الدرب.

اهدي هذا البحث المتواضع أولا إلى من قال فيهما الرحمان عز وجل: {واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا} سورة الإسراء الآية 24.

إلى اعز الحبايب أمي "هجيرة" التي هي نور حياتي و روح فؤادي والتي كانت شمعة أنارت لي دربي منذ أن ولدت إلى اليوم، إلى ينبوع الحنان والعطف الذي سقاني احلى وأروع حب إليك أنت أمي أطال الله في عمرك و أمدك بالصحة والعافية.

إلى أبي العزيز"حسان" الذي غمرني بحبه وحنانه وعطفه الذي كان سندي في هذه الدنيا فكان بذلك المعلم الذي انشأ الأجيال, وهو قدوتي ومرشدي.

مستمدا دائما لقول الرسول -صلى الله عليه وسلم- "اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد"

واهدي تحياتي الخالصة إلى أخواتي وخاصة "نرجس وياسمين" و الغالية "إيمان" و زوجها والى الكتكوت الصغير"وقاص."

وإلى العائلة جميعا كل باسمه وخاصة عائلتي " حملاوي"و "بعداش"إلى صديقاتي جميعا خاصة: ليلى و مريم و مروة و فطيمة و ياسمين و عائشة و وفاء و الغالية غنية ,والى كل من يعرفني و ساعدني من قريب او بعيد في طلب العلم.

مقدِّمة

تعد المقاربة التداولية نظرية نقدية تدرس الظواهر الأدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي و التركيز على الاشاريات خاصة في فن المسرح.

و للإشاريات التداولية دور أساسيا في حوار الأفراد، وبما أنّ المسرح وسيلة تواصلية، فإن لهذه الإشاريات دورا فاعلا في العملية التواصلية، و التي تظهر خاصة في حوار الشخصيات المسرحية، وعلى هذا الأساس أردت أن يكون موضوع بحثي يدور حول الاشاريات التداولية بمختلف أنواعها من خلال الحوار في مسرحية الفجاج الشائكة لعز الدين جلاوجي، بغية الكشف عن البعد التداولي للاشاريات الحوارية و دلالتها التواصلية.

و من الأسباب الموضوعية التي دعتني لاختيار هذا الموضوع:

- تميز التداولية بالبعد الإجرائي التطبيقي العملي و التأثر و التفاعل بحس بين المخاطبين لتحقيق الفائدة.
- التعمق أكثر في المنهج التداولي من خلال تطبيقه على المسرح الجزائري.
- الرغبة في إثراء المكتبة الجامعية ببحث يمكن أن يفتح آفاق البحث والدراسة لدى زملائي الطلبة.
- الرغبة في إبراز خصوصية المسرح العربي بعامة و المسرح الجزائري بخاصة.

- إن المسرح تشخيص لتجربة في الواقع بكل ما يحمله الواقع من تناقضات فالخطاب المسرحي هو تمثيل يجسد ما يقوله الإنسان عن نفسه و عن العالم.

أما عن الأسباب الذاتية نذكر منها:

- الرغبة في التعمق أكثر في المسرح الجزائري.
- الرغبة في الولوج عالم "عز الدين جلاوجي " المغري و اللافت للانتباه خاصة في مجال المسرح و المسرحية.

وبناء عليه جاءت إشكالية البحث كالتالي:

كيف تسهم الاشاريات الحوارية في المسرح بعامة و في المسرح الجزائري بخاصة؟

و عليه قسمت بحثي هذا إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة.

الفصل الأول: وعنونته بـ: "التداولية والحوار المسرحي" تناولت فيه التداولية في مفهومها اللغوي والاصطلاحي، ثم تطرقت إلى أقسام التداولية و أشكالها، وعلاقة التداولية بالعلوم بعدها تناولت مفهوم المسرح والمسرحية والفرق بينهما، ثم تحدثت عن استراتجيات الحوار ووظائفه.

– **الفصل الثاني** : وعنونته بـ:"الاشاريات التداولية في مسرحية الفجاج الشائكة" تناولت فيه الاشاريات التداولية للحوار في مفهومها العام وأنواعها المختلفة من اشاريات شخصية وزمانية ومكانية واجتماعية وتخاطبية، اضافة الى بعض الأساليب الإنشائية، التي كان لها دورا اشاريا بارزا في النص المسرحي، وفي

العناصر التواصلية للنص المسرحي، وككل بحث لا يخلو من الصعوبات، فقد واجهتني بعض الصعوبات التي أذكر منها:

- ضيق الوقت، عدم توفر المصادر و المراجع بكثرة

لكن بعون الله و بمساعدة الأستاذة المشرفة استطعنا أن نتجاوز هذه الصعوبات، وهذا بفضل توجيهاتها الصارمة، لا يسعنا في هذا المقام إلاّ أن نشكر الله تعالى على انجاز هذا البحث، كما نتوجه بشكرنا الخالص إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في تقديم يد العون .

و في الأخير نرجو من الله عز و جل أن يكون بحثنا هذا زادا آخر لمكتبتنا العربية خاصة في مجال النص المسرحي والتداولية، ونقطه مضيئة في طريق كل طالب أراد البحث في هذا المجال.

الـفـصــل الأول:

التداولية و المسرح

تمهيد:

تعد التداولية فرعًا من فروع اللغة الذي يبحث في كيفية اكتشاف السامع لمقاصد الكلام، فهي تمس كافة العلوم الإنسانية، وتعتبر همزة وصل بين الحقول المعرفية المختلفة التي لها علاقة باللغة، ونظرًا لهذا التداخل والتنوع الواسعين يصعب تقديم تعريف جامع مانع لها. ويعزى ذلك إلى كون التداولية الفرع العلمي المتكون من مجموعة العلوم اللغوية التي تختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام[1]، ورغم ذلك سأتوقف عند بعض التعريفات لتحديد مفهوم هذا العلم.

أولا- مفهوم التداولية: Pragmatics

أ- **لغة:** تتفق جميع المعاجم العربية على أنّ الجذر اللغوي لمصطلح التداولية هو الفعل الثلاثي (دول)، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: " تداولنا الأمر أخذناه بالدول، وقالوا دَوَالَيْكَ أي مُدَاوَلَة على الأمر... ودالت الأيام أي دارت والله يُداولها بين الناس. وتداولته الأيدي: أخذته هذه مرة وهذه مرة...وتداولنا العمل والأمر بيننا بمعنى تَعَاوَرْنَا: فعمل هذا مرّة وهذا مرّة [2].

و وردت في معجم أساس البلاغة للزمخشري: دَوَل: دالت له الدولة ودالت الأيام بكذا، وأدال الله بني فلان من عدوهم: جعل الكرّة عليهم، وعن الحجّاج: "إن الأرض ستُدال منا كما أدِلنا منها". وفي مثل "يُدال من البقاع كما يدال من الرجال" وأُديل المؤمنون على المشركين يوم بدر، وأديل المشركون على المسلمين يوم أُحُد. واستدلت من فلان لأدال منه واستبدل الأيام بين الناس مرة ولهم مرة عليهم والدهر دُوَلٌ وعَقَب ونُوب، وتداولوا الشيء بينهم. والماشي يداول بين قدميه: يراوح بينهما ونقول داوليك أي دالت لك دولة كرّة بعد كرّة[3].

([1]) – نعمان بوقرة، محاضرات في المدارس اللسانية، منشورات جامعة الجزائر، ع1، جانفي، 2006، ص 264، 265.

([2]) – ابن منظور، لسان العرب، مادة (دول) دار الصادر، بيروت، د.ط، 1994، مجلد 11، ص 252-253.

([3]) - الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون سود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص 303.

وجاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس على أصلين اثنين: "أحدهما يدّل على تحول شيء من مكان إلى مكان، والآخر يدّل على ضعف واسترخاء، أما الأول فقال أهل اللغة: أندال قوم، إذ تحوّلوا من مكان إلى مكان، ومن هذا الباب تداول القوم الشيء بينهم: إذ صار من بعضهم إلى بعض والدَولة والدُولة لغتان، ويقال بل الدُولة في المال، والدولة في الحرب وإنما سميا بذلك من قياس الباب لأنه أمر يتداولون، فيتحول من هذا الباب إلى ذلك ومن ذاك إلى هذا"[1].

ويرجع مصطلح تداولية (Pragmatique) في الدراسات الغربية إلى الكلمة اللاتينية Pragmaticus المبنية على الجذر (pragma) ويعني العمل أو الفعل (Action) [2].

ويتضح من الشواهد اللغوية السابقة أنّ اللفظ (دول) يفيد التناقل والتحول من حال إلى أخرى، وهو حال اللغة باعتبارها نوعًا من المساجلة بين طرفي العملية التواصلية أو نوعًا من الاشتراك في تحقيق الفعل، وفي هذا يقول طه عبد الرحمان:« إنّ الفعل (تداول) في قولنا: تداول الناس كذا (بينهم) ويفيد معنى تناقله الناس وأداروهُ بينهم» [3].

ب- اصطلاحا:

في البدء أشير إلى أنّ التداولية هي الترجمة العربية للمصطلحين الأجنبيين الانجليزي Pragmatics والفرنسي la pragmatique على التوالي وليس ترجمة للمصطلح الفرنسي (la pragmatisme)، لأن هذا الأخير يعني الفلسفة النفعية الذرائعية بينما يعني الأول الاتجاه التواصلي الجديد[4]، وعلى هذا يصعب تحديد أو إعطاء مفهوم شامل لهذا المصطلح –التداولية– وهذا راجع لأسباب عدة نذكر منها:

√حداثة هذا الحقل وتداخله بغيره من المباحث اللغوية لعلم الدلالة والأسلوبية.

([1]) – ابن فارس بن زكرياء (أبو الحسن أحمد بن فارس)، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، مادة (دول)، ص 351.

([2])– نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراءات، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، ص288.

([3]) – طه عبد الرحمان، تحديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، 1993، ص 243.

([4])– مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، دراسة تداولية الظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 15.

√نشأته غير القارة في مصدر معين من مصادر المعرفة الإنسانية، فهو ينتمي إلى علم اللغة، كما ينتمي إلى علم النفس وعلم الاجتماع، وهذا ما يفسر تباين المنطلقات الفكرية والفلسفية للباحثين في هذا المجال[1]، واختلاف منطلقاتهم في تعريف هذا المصطلح، فمثلا محمود أحمد نحلة يرى أنّها «دراسة كل جوانب المعنى التي تهملها النظريات الدلالية، فإن اقتصر علم الدلالة على دراسة الأقوال التي تنطبق عليها شروط الصدق Truth Condition فإنّ التداولية تعنى بما وراء ذلك مما لا تنطبق عليه هذه الشروط»[2].

وعدّت – التداولية– فرعا من فروع اللغة، يبحث في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم أو بعبارة أخرى دراسة معنى التكلم، مثلا إذ قال لك أحدهم هل هذه سيارتك؟ فليس بالضرورة أنّه ينتظر منك الإجابة بنعم أو لا، فقد يريد أن ينبهك لتبعد سيارتك من طريقه [3]، ولذلك قيل « التداولية محاولة للإجابة كالتالي: ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ لماذا نطلب من جارنا حول المائدة أن يمدنا بكذا، بينما يَظهر واضحا أن في إمكانه ذلك؟ فمن يتكلم إذن؟ من يتكلم ومع من؟ من يتكلم ولأجل من؟(...) كيف يمكننا قول شيء آخر غير ماكُنا نريد قوله؟»[4].

أما الدكتور "مسعود صحراوي" فيقر بأنّ التداولية ليست علمًا لغويًا محضا، ولكنّها: «علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره»[5].

ويؤكد هذا الاتجاه أيضا "الجيلالي دلاش" حيث يساوي بين اللسانيات التداولية ولسانيات الحوار معرفا إياها بقوله: «أنّه تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في

([1])– فون ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 15.

([2])– محمود احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2006، ص 42.

([3])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– مسعود صحراوي: مرجع سابق، ص16

(5)– المرجع نفسه، صفحة نفسها.

صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث» [1]، وتأويل الخطاب يعني الخروج عن المعنى الحرفي إلى المعنى المقصود أو معنى المتكلم كما سبق الذكر.

أما الباحث اللساني والتداولي "ليفينسون" ''livinson'' فيقترح وجهوها متعدّدة عرفت بها التداولية.

الوجه الأول: مستمد من تعريف تشارلز موريس في تقسيمه للسيميائية إذ عدت التداولية بذلك دراسة للاستعمال اللغوي langauge usage لمجموعة من الأشخاص تربطهم معارف خاصة ووضعية اجتماعية معينة.

أما التعريف الثاني: فقد ربطه بخاصية الإدراك أو القدرة على فهم بعض الجمل الغريبة أو عدم مقبوليتها أو لحنها، كما عدها من جهة أخرى دراسة للغة في إطارها الوظيفي وهذا يعني الاستعانة بالاستدلالات غير لغوية (non liguistico) لفهم وتفسير البيانات اللغوية،
وطابعها من جهة أخرى بما يسمى بأفعال الكلام (Peach Acts)، وأخيرا ربطها بالسياق على أساس أنّها دراسة لكفاية مستعملي اللغة في ربطهم اللغة بسياقاتها الخاصة [2]، وغير بعيد عن ذلك نجد (F.licanat) و(A.M.Diller) يعرفانها بقولهما: «إنّ التداولية تدرس استعمال اللغة من خلال عملية الكلام والسمات المميزة التي يتميز بها النظام اللغوي والتي تُظهر قدرتها (أهميتها) الحديثة»[3].

([1]) – الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 1.

(2)– ادريس مقبول: اسس الاستمولوجية و التداولية للنظر النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد، عمان، ط1، 2006، ص 263–264.

(3)– الطاهر لوصيف: االتداولية اللسانية، اللغة و الادب، مجلة الاكاديمية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، ع17، ص 08

ولعلّ التمعن في التعريفات السابقة يوصلنا لا محالة إلى أنّها تجمع كلها أنّ التداولية تعنى بدراسة اللغة في الاستعمال، وهذا يدل دلالة واضحة على عدم وجود المتكلم والمستمع وقناة تواصل، وهي مكونات سياق الكلام، إن لم نقل بعض مكوناته، ولذلك نجد جُلّ الباحثين قد أدركوا الأهمية الكبرى للسياق وأولوه الدور الأساسي في تعريف التداولية، فقيل: «التداولية هي دراسة جوانب السياق (Aspects context) ولعلّ أوجز تعريف لها انطلاقا من علاقتها بالسياق هو دراسة اللغة في الاستعمال (use) أو التواصل In Interaction» [1].

ومعنى هذا أنّ التداولية تهتم بدراسة المعنى الكامن في تداول الكلمات بين المتكلم والمتلقي في سياق محدّد، وليس المعنى الكامن في الكلمات وحدها أو المرتبط بأحد مكونات الرسالة اللغوية.

وبمعنى آخر فإنّ الدراسة التداولية لا تكتفي بالوصف أو التفسير عند حدود البنية اللغوية أو المستوى الشكلي لها، بل تتجاوز ذلك إلى مستويات أعمق، وأكثر استيعابا للظاهرة اللغوية بكل أبعادها التواصلية، ذلك أنّها تدرس اللغة وعلاقتها بمستعمليها والمؤولين لها من جهة، كما تهتم بالبحث عن شروط نجاح هذه العلامات اللغوية في سياقاتها المختلفة، مما يجعل منها نظرية استعمالية من جهة أخرى.

هذا باختصار مفهوم التداولية، لأنّ البحث المعمّق في الجهاز المفاهيمي لهذا المصطلح يتطلب أو يستغرق رسالة كاملة، ويؤدي بنا إلى الخروج عن الموضوع المطلوب والهدف المرجو من البحث.

([1]) – محمود أحمد نحلة: مرجع سابق، ص 12.

ثانيا- أقسام التداولية وأشكالها:

بات واضحا أن التداولية في مفهومها العام هو دراسة اللغة في الاستعمال أو التواصل، انطلاقا من جملة من الأسئلة ومن بينها: "ماذا نصنع حين نتكلم؟ وماذا نقول بضبط حين نتكلم إلى من نتكلم؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كانت الدافع الفعلي لدفع حركة المقاربات التداولية وتوسيع دائرتها لتصبح التداوليات التي ظهرت في مجموعة من التصورات أبرزها:"تصور فرنسواز أرميكو" وتصور" هانسون " وتصور "جان سيرفوني" [1].

1- تصور فرانسواز أرمنيكو : تجعل الباحثة فرانسواز أرمينكو التداولية في اتجاهين هما:[2]

أ- تداولية اللغات الشكلية وتداولية اللغات الطبيعية:

يعد الاتجاه الفلسفي الكانطي المحض الرئيسي لنشأة تداولية اللغات الشكلية، وظهرت ملامحه مع ظهور فلسفة اللغة العادية في أدب روادها "ستالنكر" (1972) و "هانسون" (1974) وغيرهما إلى وضع أسس هذا الاتجاه (تداولية اللغات الشكلية) كنظرية تقوم على مبادئ الفلسفة والمنطق في معالجة العلاقة بين التلفظ وملفوظه وبين الجمل وسياقاتها من خلال أعمال "فيتجنشتاين" وستراوس وغيرهما، وامتد مجال التداولية من دراسة شروط الحقيقية وقضايا الجمل إلى دراسة حدس المتخاطبين والاعتقادات المتقاسمة، أما تداولية اللغات الطبيعية فتمثلت في دراسة اللغة بوصفها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مشكلات الفلسفة والمجتمع.

ب- تداولية التلفظ: نميز فيها اتجاهين:[3]

- **تداولية صنيعة التلفظ:** وتمثلها فكرة ألعاب اللغة عند فتجنشتاين ومفهوم الأفعال عند "أوستين" و"سيرل".

([1]) - محمد بلخير، تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف في الجزائر، ط1، 2003، ص 12، 13.

([2])- فرانسواز أرمينكو: مقاربة التداولية، تر سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 11.

([3]) - المرجع نفسه : ص 43.

ج- تداولية صنيع الملفوظ: يهتم بشكل الملفوظ وعباراته فتدرس العلاقة بين هذا الملفوظ ومدى علاقاته بالدلالة المرتبطة بهذا الشكل أو هذه العبارة، وضبط خطوط السياق المناسب.

*** تصور هانسون:** حاول "هانسون" توحيد فروع التداولية المتشبعة وفق درجة تعقد السياق من جزء إلى آخر فميّز بين:

- تداولية الدرجة الأولى: يستحضر فيها جميع عناصر العملية التواصلية وما يحيطها من ملابسات خارجية (الزمان والمكان) لدراسة رموز التعبيرات المبهمة، ومثل هذه الدراسة "بيرس" و"راسل" التي اعتمدت الطابع الرمزي لها.

د- تداولية الدرجة الثانية: تهتم بدراسة العلاقة بين الموضوع المعبر عنه بملفوظه ورصد جميع دلالته من أجل الحكم عليه بالإخفاق أو النجاح، والسياق هذه التداولية أوسع من السياق تداولية الدرجة الأولى حيث يمتد من الموجودات (السياق الوجودي) إلى نفسية المتخاطبين وحدسهم والاعتقادات المشتركة بينهم، ويندرج ضمن هذه الدرجة من التداولية نظرية قواعد المحادثة عند "غرايس" وشروط النجاح عند راسل وقوانين الخطاب عند ديكرو.

هـ- تداولية الدرجة الثالثة: يتمثل في نظرية أفعال الكلام التي وضعها "أوستين" وطورها " سيرل" ولا يتحدد الفعل الكلامي إلا من خلال السياق الذي يتكفل بتحديد جدية التلفظ أو الدعاية أو انجاز فعل معين [1].

ثالثا- محاور التداولية:

رغم اتساع مجال التداولية وتعدّد بيئة نشأتها، إلاّ أنّها استطاعت فرض نفسها على بقية العلوم، وجعلت لمنافسيها مبادئ تستند عليها لدراسة اللغة، وعموما يمكن تحديد المرتكزات التي تقوم عليها في:

1- الإشاريات:

(1) - نظرية فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، مرجع سابق، ص 110.

إن كل لغات العالم تحتوي على الإشارات والإيماءات لتساهم في رفع اللبس عن الأشياء، التي نقوم بها أثناء الكلام، إذ يعرفها جورج يول بأنها: «فعل يستعمل فيه متكلم أو كاتب صيغا لغوية لتمكين المستمع أو القارئ تحديد شيء ما» [1].

والاشاريات ما هي إلا «علامات لغوية لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها ولذلك فقد كان النحويون سابقا يطلقون عليها اسم المبهمات، فإذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات استوجب من ذلك على الأقل معرفة هوية المتكلم والمتلقي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي» [2]. ويمكن تقسيم الاشاريات إلى ما يلي:

أ- **الإشاريات الشخصية:** وتتمثل في الضمائر الدالة على متكلم وحده، مثل أنا أو المتكلم ومعه غيره، مثل نحن وكذلك الضمائر الدالة على المخاطب، مفردا أو مثنى أو جمعًا مذكرًا أو مؤنثا.

ب- الإشاريات الزمانية: وهي الاشاريات التي تحيل إلى الزمن الذي تلفظ به المتكلم، مما يعني أن: «إذ لم يعرف الزمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ» [3].

فهي ملفوظات تدل على زمان يحدده السياق، وذلك بالقياس إلى زمان التلفظ الذي هو مركز الإشارة الزمانية في القول، وتكمن قيمة التداولية أنه بدون تحديد زمن يلتبس الأمر على المتلقي ويصعب عليه الفهم، ذلك أن المرجع في الزمان يختلف حسب الحامل الدلالي، فقد يشير إلى الزمان الكوني الذي يشمل السنين والأشهر والأيام أو يشير إلى زمن النحوي الذي يتحدد معناه من الكلمة في حالتها التركيبية [4].

([1])- جورج بول، التداولية، تر: قصي العتابي، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 39.

([2])- ج براون، ج بول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، د.ط، ص 199.

([3]) – محمود احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق ص 17.

([4]) – المرجع نفسه : ص17.

ج- الاشاريات الاجتماعية: هي الألفاظ، التي تدخل في إطار الأعراف الاجتماعية بين المتكلمين وتكون رسمية مثل: (فخامة الرئيس، جلالة الملك) وغير رسمية مثل (حرمة، الزوجة...) [1].

د- الإشاريات المكانية: وهي التي تحيل على أماكن يكون استعمالها وتفسيرها يعتمد على معرفة المتكلم وقت التلفظ أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو المتلقي، ولتحديده يلتزم معرفة العنصر الاشاري.

رابعا – علاقة التداولية بالعلوم الأخرى:

إن المحطة التاريخية التي مرت بها التداولية وتعدد بيئة نشأتها، جعلها تتداخل عن بعد أو قرب مع عدة علوم من بينها: اللسانيات البنيوية وعلم الدلالة واللسانيات النفسية واللسانيات الاجتماعية واللسانيات التعليمية.

1- علاقة التداولية باللسانيات البنيوية:

تهتم التداولية بدراسة اللغة بعلاقتها مع مفسريها، وبذلك تسلط الضوء على الكلام الذي كان مهملا عند البنيويين وهو الجانب الذي أقصاه (ديسوسير) في دراسته لثنائية (اللغة/الكلام)، حيث اعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية أما الكلام فهو التأدية الفردية لها، مما يعني أن "اللغة تختلف عن الكلام في أنها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة" [2].

وهذا ما يوحي إلى أنّ اللسانيات البنيوية تدرس اللغة في بنيتها المغلقة، على عكس التداولية التي اهتمت بمقاصد ونوايا المتكلم في إطار سياق تلفظه، لكن هذا لا يعني أن الكلام (التداولية) بعيدا كل البعد عن اللغة (البنيوية)، فاللغة لا تتحقق إلا في مستوى الكلام وتبقى حاملة لأهم

(1) – حمادي مصطفى، مجلة الأثر، تداولية الاشاريات في الخطاب القرآني، مرجع سابق، ص 66.

(2)– فرديناند ديسوسير: علم اللغة العام، تر: يؤئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، د.ط، 1985، ص 33.

خصائص من يؤديها...فالكلام إذا مظهر من مظاهر تحقق اللغة واقعا، ودراسته هي دراسة الواقع الفعلي للغة والتداخل الواضح بينهما، مما يفرض الحاجة إلى الدراسة المتكاملة [1].

2- علاقة التداولية باللسانيات النفسية:

تعد اللسانيات النفسية فرع من فروع علم اللغة التي تدرس العوامل النفسية والعقلية (الذكاء والانتباه)، وهذا ما يجعل اللسانيات التداولية تعتمد في دراستها على القدرات العقلية والنفسية للمتكلم والمستمع، فعلم اللغة النفسي «يشترك مع التداولية في الاهتمام بقدرات المشاركين، التي لها أثر كبير في أدائهم مثل الانتباه والذاكرة والشخصية» [2].

3- علاقة التداولية باللسانيات الاجتماعية:

سبق وأن ذكرنا أن التداولية تدرس اللغة في علاقتها مع مستعمليها، في حين أن اللسانيات الاجتماعية تدرس اللغة في علاقتها مع المجتمع، ومن خلال هذا «يبدو أن للتداولية تداخلا كبيرًا مع اللسانيات الاجتماعية، في بيان أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث على موضوعه، وبيان مراتبهم وأجناسهم وأثر السياق غير اللغوي في اختيار التنوعات اللغوية البارزة في كلامهم" [3].

4- علاقة التداولية بعلم الدلالة:

يعد علم الدلالة فرعًا من فروع اللسانيات الذي يدرس المعنى، وهذا ما تشترك معه التداولية، لكن الاختلاف بينهما يكمن في أن الأول يدرس المعنى بمعزل عن السياق أما الثاني فيدرس المعنى داخل السياق، كما أن العلماء صنفوا علم الدلالة ضمن الكفاءة، أما التداولية فصنفوها ضمن الأداء، مما يعني أن التداولية تقوم على التبعية لعلم الدلالة، وهذا الأخير يعرف شروط المعنى وحقيقتها، في حين تهتم التداولية بدراسة هذه الشروط حين تربط المعنى بالاستخدام، وهذه

([1])- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في درس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 123.

([2]) - محمود احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2002، ص 11.

([3])- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في درس العربي القديم، مرجع سابق، ص 113.

النقطة بالتحديد تختلف فيها التداولية عن علم الدلالة، لأن استخدام المعنى يختلف عن المعنى [1].

5- علاقة التداولية باللسانيات التعليمية:

لقد استفادت التعليمية من التداولية، وبالتحديد ما يخص عملية التعليم من حيث مناهجه وتطبيقاته، «حيث تأكد بأن التعليم لا يقوم على تعليم البنى اللغوية دون الممارسة الميدانية التي تسمح للمتعلم بالتعرف على قيم الأقوال وكميات الكلام، ودلالات العبارات في مجال استخدامها، إلى جانب أغراض المتكلم ومقاصده التي لا تتضح إلا في سياقات مشروطة» [2]، بمعنى أنّ التداولية أتاحت للتعليمية بأن لا تقتصر على تعليم التلاميذ القواعد النحوية فقط، وبهذا «تجاوز التعليم مهمة التلقين لتحصيل كفاءة إلى مهمة تحصيل الأداء بتوفير حاجات المتعلم والاقتصار على تعليمه ما يحتاج إليه والاستغناء عما لا يحتاج إليه من أساليب وشواهد تثقل ذهنه» [3].

عناصر إشارية لن مرجعها يعتمد اعتمادًا تاما على السياق الذي تستخدم فيه [4].

وقد صرح محمود أحمد نحلة، بالرغم من أن هذه الضمائر لها دلالة في ذاتها، إلا أنها يجب أن تسند إلى مرجع، ليحدد من هو المتكلم ومن هو المخاطب الذي يشير إليه الضمير أنا وأنت، في السياق نفسه يضيف إلى أن ضمائر الغائب يكون ضمن الاشاريات إذا كان حرًا، أي ليس له دراية بمرجعه في السياق اللغوي، أما إذا كان العكس فلا يعتبر من الاشاريات [5].

([1])-خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في درس العربي القديم، مرجع سابق، ص 129.

([2])- مرجع نفسه صفحة نفسها.

([3])- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في درس العربي القديم، ص 133.

([4])- حمادي مصطفى: مجلة الأثر، تداولية الاشاريات في الخطاب القرآني مقاربة تحليلية لكشف مقاصد وأبعاد، جامعة الجيلالي إلياس سيدي بلعباس، ع2، سبتمبر، 2016، الجزائر، ص 65.

([5])- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص 17.

(2)- وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر،(2004-2014)، بين النص و العرض دراسة سميائية في نماذج مختارة، رسالة دكتورا، قسم اللغة العربية و ادابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،2018، ص24

(3)- ابو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و التاليف، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 128.

خامسا- بين المسرح والمسرحية:

1-المسرح (le théâtre):

ماهو المسرح؟ سؤال يبدو سهلا بسيط للمسرحيين ولكن الإجابة عنه تبدو عسيرة، وبخاصة في وقتنا الحاضر، حيث تتغير المفاهيم وتتحدّد كل يوم، كما أن اختلاف بعض اتجاهات المسرح الفنية أدت إلى ظهور أكثر من اتجاه مسرحي حاض على التغيير، ذلك أنّ المسرح ليس أدبا خالصًا وليس فنًا خالصًا، وإنّما هو كل هذه الفنون مجتمعة، ولما كان الأمر كذلك لابدّ من ضرورة الخوض في تعريفات وتفاصيل نوضح من خلالها عبارة أو فكرة

"المسرح"وللإجابة عن هذا التساؤل: ماهو المسرح؟ سؤال أثير منذ عهد أرسطو حتى يومنا هذا[2]. للكشف عن أبعاده وغوامضه التي تتكون بألوان الحياة المختلفة «بوصفه إنجازًا إنسانيًّا بعيد المدى»[3].

أ- **المسرح لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "سَرَح": «السَّرْحُ بفتح الميم مرعى السَّرْح، وجمعُه المَسَارِحُ، وهو الموضِع الذي سَرَحَ إليه الماشية بالغُداة للرّعي[4].

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس: «البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة» [1].

وورد المصطلح في المعجم الأدبي لجبور عبد النور بمعنى «مكان تجري فيه أحداث المسرحية» [2] .

([4])- ابن منظور لسان العرب: تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت)، ص 128.

([1]) - مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984، ص 356.

([2]) – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 248.

ويعرفه قاموس أكسفورد بأنّه:«فن يؤدى أمام المشاهدين حيث تتخلله أحداث متتابعة، يتم ترجمتها من خلال الممثلين» [1].

وجاء تعريفه في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية أنّه: « المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية» [2].

وورد المصطلح في المعجم الشامل بمعنى «(مَسْرَحُ) المَسْرَحُ:بفتح الميم: مَرْعَى السَّرْحُ، والجمع: المَسَارِحُ، والمَسرحُ في عصرنا: خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم، والجمع المَسَارِحُ» [3].

يتضح من خلال التعريفات اللغوية أنّ المسرح هو المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية بعد تمثيلها أو ترجمتها، من خلال الممثلين أمام جمع من المشاهدين[6].

ب- المسرح اصطلاحا:

تعدّد مفهوم المسرحية وتباين تباينًا كبيرًا، بين آراء المنظرين له، ويعود ذلك للدلالات التي أخذتها الكلمة عبر التاريخ والتي تنوعت بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته، لذا نكتفي هنا بإيراد جملة من التعريفات الاصطلاحية لهذا المصطلح.

كما وردت بعض الكتاب والنقاد المسرحيين، ومن بينهم: **ماري إلياس وحنان قصاب** في معجمهما المسرحي:

- ✓ شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.
- ✓ شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدّي/الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى.

---

(1) OxFord: le grande dictionnaire encyclopédique, du xx siècle illustre en couleurs, AuZou,20101, Paris, p1107.

(2)- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، درا المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 216.

(3) – عبد المنعم سيد عبد العال: الشامل

(6)- وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر،(2004-2014)، بين النص و العرض دراسة سميائية في نماذج مختارة، ص24-25.

- ✓ فن من فنون العرض.
- ✓ المكان الذي يقدم فيه العرض.
- ✓ مكان الرؤية أو المشاهد.
- ✓ عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح "راسين" ومسرح "شكسبير".
- ✓ مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة وتوجّه ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي [1].

أما "**شكري عبد الوهاب**" فيرى أنّه: « الفن القائم على المشاهدة والرؤية، ولا أدلّ على ذلك من أصل كلمة مسرح في حدّ ذاتها، فكلمة théâtre (مسرح) مأخوذة من الكلمة اليونانية ''théâtron'' والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة»[2].

وعند أحمد ربيع «فن أدبي وعمل إبداعي يعالج موضوعا أو مشكلة من مشاكل الحياة البشرية وفق مجموعة من العناصر التي لا تقوم إلا بها كالحوار والصراع والحركة والعاطفة» [3].

وعند محمد زغلول سلام: «البناء المسرحي ذو الجدران الثلاثة، بما يشمل من مناظر و "ديكور" وسترة وإضاءة، وما إلى ذلك».[4] وفي موضع آخر «البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها».[5]

ويذهب "ادوارد كريج" (EDUARD CRAIG) في تعريفه للمسرح فيقول: «إنّ فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنّه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقصًا، إنّه توليفة من كل

([1]) - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 422، 423.

([2]) – شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001، ص 09.

([3]) – محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة بشر، (د ط)، (د ت)، ص124.

([4]) – محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 03.

([5]) – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 23.

هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل والكلمات والعبارات، التي تشكل قوام المسرحية، والسطور واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص».[1]

نلاحظ من جملة التعريفات، أنّه ليس هناك اختلاف بين الباحثين، فيما يخص مفاهيمهم للمسرح فقد ركز أحدهم على الفن والآخر على الفن والعناصر والأداء، والثالث على المكان، وما إلى ذلك.

وهذا ما يكشف على أنّ المفاهيم التي عرفها المسرح قد تطورت من مرحلة إلى أخرى ومن عصر إلى أخر، وهو ما يفسّر توسع دلالة اللفظ وتنوعها عبر التاريخ نظرًا لطبيعة الازدواجية كنص وعرض[4].

2- مفهوم المسرحية:

عرفت المسرحية على مدى التاريخ بتعريفات كثيرة ومختلفة ما بين قديمة وحديثة، وكلها راجع إلى تعريف رائد المسرح والدراما "**أرسطو**" (Aristote) للمأساة، وهي أسمى أنواع المسرحية، عرّفها بأنها محاكاة لفعل يجب أن يكون له مدى معلوم، أي بداية ووسط ونهاية وهذا ما أدى إلى نوع من الغموض في المسألة وإلى تساؤل العديد من الكتاب والدارسين والنقاد عن خصائص المسرحية في اللغة والاصطلاح لإزالة اللبس والفهم الخاطئ.

أ- المسرحية لغة:

ورد في المعجم الوسيط أنّ المسرحية «قصة معدّة للتمثيل على المسرح» [2].

([1]) – شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة مورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د ط)، 2007، ص 11.

(4)– وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر،(2004–2014)، بين النص و العرض دراسة سميائية في نماذج مختارة، ص28–29.

([2]) – مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004، ص 426.

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: « الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلا بأنّه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح» [1].

وورد في قاموس أكسفورد هذا التعريف للمسرحية: « الدراما إنشاء بالنثر أو الشعر معدٌّ للتمثيل على خشبة المسرح، تسرد القصة فيه بوساطة الحوار أو الفعل» [2].

ويتضح من خلال التعريفات اللغوية أنّ المسرحية عمل أدبي قصصي من الشعر أو النثر يروي أحداثا مستمدة من الحياة الواقعية بأسلوب فني، يتم عرضها أو ترجمتها على خشبة المسرح بوساطة الفعل والحوار والشخصيات، وأمام جمع من المشاهدين في قاعة العرض

ب- اصطلاحا:

عرفت المسرحية بتعريفات عديدة منها:

- ✓ شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقميص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدهم الجمهور في المنازل.[3]
- ✓ «نموذج أدبي وشكل فني، يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، اشتراك عدد من العناصر الأدبية من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة، الصراع الشخصيات، الحوار...مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى، والمسرحية عملية تعبير ديناميكية قوسية أو هرمية، تتميز بالتفاعل والحركة والصراع، الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة بسبب الصراع».[4]

([1]) - مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984، ص 360.

([2]) – رياض عصمت: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص 47.

([3]) - وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن –عمان، دائرة المكتبة الوطنية 2003ن ص 49.

([4]) - لينا نبيل ومصطفى فنيم هيلات: الدراما والمسرح، مرجع سابق، ص 49.

- ✓ «أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ، وإنما هي قصة تكتب لتمثل».[1]
- ✓ نص قصصي حواري، يصاحبه مناظر ومؤثرات فنية مختلفة، ويراعى في المسرحية جانبان: جانب النص المكتوب وجانب التمثيل، الذي ينقل النص إلى المشاهدين حيًّا.[2]

ومن خلال تعريفنا للمسرح والمسرحية، تتّضح لنا الرؤيا أن هذين المصطلحين لا يحملان المعنى نفسه، فالمسرحية ليست كالمسرح، فإذا كان تعريف المسرحية هو ما سبق فإنّ المسرح هو شكل من أشكال الفن، يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة الخاص بالعام أو بمعنى آخر: النص الأدبي المسرحي أحد موضوعات المسرح وليس العكس، وقد يكمن سر المسرحية في قدرتها على التصوير المنظم والواضح للتجربة البشرية.

كما أن المسرحية "فن أدبي وعمل إبداعي يعالج موضوعًا أو مشكلة من مشاكل الحياة البشرية على وقف مجموعة من العناصر التي لا يقوم إلا بها كالحوار والصراع والحركة والعاطفة وغيرها".[3]

سادسا– مفهوم الحوار:

جاء في المعجم المسرحي أن الحوار: «شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر» [4].

([1]) - محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، مرجع سابق، ص 11.

([2])- م. زيد طالب فالح: مجلة ميسان للدراسة الأكاديمية، مرجع سابق، ص 269.

([3])– محمد أمين ربيع، سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب الغربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع د.ط، 2003، ص 71.

([4]) – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي،مرجع سابق، ص 175.

وفي المعجم الفلسفي حاوره محاورة وحوار جادله، والمحاورة: المجاوبة أو مراجعة النطق والكلام في المخاطبة، لذلك كان لابد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب ولابد فيه كذلك تبادل الكلام ومراجعته [1].

ويعرفه "**ابن منظور**" على أنّه "أَحَارَ عليه جَوَابَهُ ردّه وأَحَرّتْ له جَوَابًا وما أَحَارَ بكَلِمَةٍ والاسمُ مِنَ المُحَاوَرَة الحوير، تقول، سَمِعتُ حَوِيرَها وحوارهُمَا، والمُحاورَة المجاوبة، والتحاور: التجاوب، وتقول كلّمته فما أَحَارَ إليَّ جَوَابًا، وما رجع إليَّ حَوِيرًا ولا حَوِيرة، ولاَ مَحّوَرَة ولا حوارًا أي ما ردّ جوَابًا وما استعاره أي استنطقه" [2].

ووردت لفظة حوار في القرآن الكريم في أكثر من موضع في سورة (الكهف) ورد فعل يحاور مرّتين لقوله تعالى:﴿وكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ، أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مالاً وأعَزُّ نَفَرًا﴾ (34)[3]، وقال أيضا: ﴿قَالَ لهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بالّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ منْ نُطْفَةٍ ثمَّ سَوَاكَ رَجُلاً﴾.(37)[4].

كما جاءت لفظة التحاور في سورة المجادلة في قوله تعالى: ﴿ قَدْ سَمِعَ اللهُ قَوْلَ الّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وتَشْتَكِي إِلَى اللهِ واللهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾ [5].

وفي معجم تاج العروس نجد مفهوم الحوار على أنّه:

«يُقَالُ كَلمْتُهُ فَمَا رجَع إليَّ حَوَارً وجَوَارً ومُحَاوَرَة وحَوِيرًا ومَحُورَة، أي جَوَابًا والاسم من المُحَاوَرَة، الحَوِيرُ، تقول: سَمِعْتُ حَوِيرَهُمَا وحِوَارَهُمَا، وفي حديث سطيح فلم يُحِر جوابًا، أي لَمْ يُرد، وما جاءتني عنه مَحُورَة بضم الحاء، أي ما رجع إلي عنه محورة بضم الحاء أي ما رجع إليّ عنه حَبَرٌ وإنّه لضعيف الحوار أي المحَاورة» [6].

([1]) – جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 501.

([2]) – ابن منظور: لسان العرب، ص 264.

([3])– سورة الكهف، الآية 34

([4])– سورة الكهف، الآية 37.

([5]) – سورة المجادلة الآية 01.

([6])– محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، مج6، ج 11، ص 57.

يتبين من التعاريف والمفاهيم المطروحة سابقا أن الحوار يكتسب أهمية بالغة، خاصة في الخطاب المسرحي، هذه الأهمية التي تتأتى في كونه أي الحوار وسيلة فعالة من وسائل التعبير.

ولا يختلف المعنى الاصطلاحي كثيرا عن معناه اللغوي:

فالحوار هو الحديث التي لا يتم إلا بوجود شخصين أو أكثر، تتبادل أطراف الحديث على خشبة المسرح، وهو لاشك الأداة التعبيرية الأساسية في المسرحية، فمن «الثابت أن لا مسرح بلا حوار جوهر المسرح، وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف» [1].

فالحوار هو"تبادل الحديث بين الشخصيات في القصة أو المسرحية" [2]، حيث يعد من العناصر المهمة التي تقوم عليها المسرحية.

ويعرفه "إبراهيم حمادة" بأنّه: «تكوين كلام فردي الروح يلقي أو يكتب وبهذا يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنبية أي المحادثة الداخلية لشخصية دراما الممثل الواحد المناجاة الفردية» [3].

كما يعرفه كذلك بالحديث السردي الفردي، ويمكن لشخص أساسي أو ثانوي أن يحاور نفسه، فيكشف عن مكنونات النفوس ويطور العمل المسرحي [4].

فالاختلاف بين الحوار المباشر والمونولوج في المسرحية يكمن في "طابع الحكي السائد في المونولوج" [5].

نخلص مما سبق: أن المونولوج في الخطاب المسرحي يشكل في النص الخطاب الدرامي أو المسرحي على حدّ سواء، فهو بمثابة مكنونات لا تود الشخصية البوح بها وبمفهوم أوضح

([1])– آن أوبرسفيلد: قراء المسرح، تر: مي التلمساني وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (د.ط)، ص 25.

([2]) –أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1996، ص 298.

([3]) –أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت)، ص 23.

([4])– عدنان بن رذيلة: فن كتابة المسرحية، دار منشورات، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1996، ص 74.

([5])– عمر بلخير: تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف في الجزائر، ط1، 2003، ص 61,

وأدق، هي تصوير فني للأزمة التي تعيشها الشخصية وتوضيح بعض الجوانب النفسية للشخصيات.

سابعا: وظائف وسمات الحوار المسرحي:

يمكن أن نجمل وظائف وسمات الحوار المسرحي في النقاط التالية:

– أن يشير الحوار إلى معنى المسرحية ويجسده.

– أن يساهم في إغناء الحدث وتطويره إذ «لا يقبل الحوار المسرحي ذلك النوع البارد الذي يعزل نفسه عن حرارة التجربة المسرحية»[1]. كما أن حقيقة فهم الحوار تنبع من صلته بالأحداث.

« وبتجسيد الأحداث أمام المشاهدين في صورة حية متحركة» [2].

وهذا يعني أن تعميق الحدث الخارجي هو من الوظائف الأساسية للحوار.

وقد أجمع النقاد والدارسون أن للحوار وظائف أساسية في المسرحية، حيث يقول: "جورج سافونا" (J.Safona): «إن الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل» [3].

ويقول كير إيلام (K.Ilam): «إن ما يسمح للحوار بأن يخلق جدلا متبادلا ضمن زمان الخطاب ومكانه هو الإشارة» [4].

وظائف أخرى للحوار ألا وهي : «رواية الفعل الضروري لتطوير الحبكة ولكن لا تتناسب مع التمثيل فوق خشبة المسرح، وقد يكون حوار سرد المسرحي، كما قد يكون حوار التمهيد متعبا أو مملا، وقد يكون في أحسن صورة مثيرا جدًا، أما في نماذج المشاجات الرخيصة حيث يكون الفعل المثير منبع التشويق الأساسي، فإننا كثيرا ما نجد وصفا لحوادث تتم بعيدا عن المسرح ولا تصلح

([1])– يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995، ص 33.

([2])– مرجع نفسه، ص 45.

([3])– ألين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مر: محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، (د.ط)، (د.ت)، ص8.

([4]) – المرجع نفسه، ص 8.

له، كما نشاهد استجابة المتفرجين على المسرح وهذا النوع من التوفيق بين الفعل الذي مثل فوق المسرح والفعل الذي يروى، ونتائجه كمعظم أعمال التوفيق الأخرى لا ترضي أحدا» [1].

وأجمع النقاد والدارسون على أن للحوار وظائف نفعية لعل أبرزها:

- تطوير العمل المسرحي.
- تطوير تصوير الشخصيات.
- الكشف عن عقدة الشخصيات [2].

كذلك للحوار وظائف عديدة متعلقة بالحدث الدرامي والشخصية، حيث أنّ «الحوار الدرامي الذي يعبر في نموه وتدفقه، ليس عن اندفاع الحدث فحسب، بل يمثل درجات وعي الشخصيات الذي يتبلور من خلال تضاعيف الحدث وهو يخترق الأزمات بعد توليدها، وهذا التعجيل في سريان الحدث وتغلغله يعني دفعا جديدا للشخصيات وأفكارها وبابا مشرعا لصراعاتها الدائرة في سياقات الحدث»[3].

ويحدد "روجرم بسفيلد" الابن في كتابه فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما وظائف الحوار كما يلي:

- السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.
- الكشف عن الشخصيات.
- مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها [4].

كما يرى عادل النادي في كتابه "مدخل إلى فن كتابة الدراما" أن للحوار أربعة وظائف، تتمثل في:

([1]) فريديريك ميلت وجيرالديس: ترجمة صديقي حطاب، فن المسرحية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص 486.

([2])- فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، مرجع سابق، ص 55.

([3])- منصور نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص 80.

([4])- روجرم بسفيلد الابن: فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والسينما، تر: دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 230.

- التعريف بالشخصيات.
- التعبير عن الأفكار.
- تطوير الأحداث.
- مساعدة الحوار على إخراج المسرحية [1].

ويذهب "رولان بارت" إلى القول: بأنّ الكلام يمارس سلطة توجيهية على المتلقي، ويسمي بارث هذه الوظيفة ترسيخا [2].

وهذا يعني أن الحوار باعتباره كلاما يحمل دلالات كثيرة ومعاني متعددة في جميع الخطابات، ومنها الخطاب الدرامي أو المسرحي، فهو إذن يؤدي وظيفة توجيهية، تتمثل في التأثير على المتلقي قارئا ومشاهدًا.

وانطلاقا مما سبق يمكن تحديد وظائف الحوار فيما يلي:

1/ وظيفة تحديد الفعل: باعتباره محصلة أفعال الشخصيات وهو الذي يعمل على تطوير الأحداث وتقدمها.

2/ وظيفة الكشف عن الشخصية: فالحوار يجب أن يكشف للمتلقي قارئا/ مشاهدا عن الشخصيات ومراحل تطورها، ويعرفه بها في أبعادها الثلاثة: المادية والنفسية والاجتماعية "وتلك سمة من سمات الحوار التمثيلي الذي يهتم بالكشف أولا بشيء عن الشخصية" [3].

3/ وظيفة اشارية أو تأشيرية: وتتمثل في الإحالة والدلالة على الزمان والمكان الجغرافي الذي تجري فيه أحداث المسرحية.

4/ وظيفة تأثيرية: من خلال التأثير في حس المتفرج ووجدانه، بغض النظر عن مكونات الحكاية، عن طريق نبرة الخطابية التوجيهية.

5/ وظيفة جمالية:

([1]) – عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1993، ص 30.

([2]) – محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 29.

([3]) – عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 34.

أ/ من خلال اللّغة.

ب/ من خلال مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها [1].

والواقع أن دلالة الحوار ووظيفته في النص الدرامي ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على طريقة التوظيف الذي يورده بها المؤلف.

- تحسين صورة المرسل إلى المرسل إليه.

- تيسير طرق التفاهم والتعلم.

ثامنا- استراتيجيات الحوار:

1- الإستراتيجية التوجيهية: تعد الإستراتيجية التوجيهية من الإستراتيجية المباشرة، التي يستعملها المحاور في حواره «ويذهب المتكلم إلى استعمال الإستراتيجية التوجيهية في خطابه مهتما فيها بتبليغ قصده، وتحقيق هدفه الخطابي، كما يود باستعمالها أن يفرض قيدا على المرسل إليه بشكل أو بآخر، وإن كان القيد بسيطا أو يمارس بها فضولا خطابيا على السامع، بتوجيهه لمصلحته بما يعود إليه بمنفعة أو يبعد عنه ضرر» [2].

وتتجسد الإستراتيجية التوجيهية بأفعال كلامية، حيث يرغب المتكلم بها تقديم توجيهات ونصائح وأوامر، فالتوجيه يعد فعلا لغويا من جهة ووظيفة من وظائف اللغة، حيث أن اللغة تعبر عن سلوك المرسل وتأثيره في توجيهات المرسل إليه وسلوكه [3].

2- **الإستراتيجية التلميحية:**

([1])- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، (د.ط)، ص 63-64.

([2]) - بن ظافر الشهري عبد الهادي: استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 222.

([3]) - المرجع نفسه، ص 324.

تعرف الإستراتيجية التلميحية بأنها الإستراتيجية التي يعبر فيها المرسل من غير التصريح المباشر، والدلالة الظاهرة بل يختار أن ينتقل قصده عبر طريق دلالية غير مباشرة.

ولجوء المتكلم إلى إستراتيجية يلتزم من إعمال آليات الاستدلال للوصول إلى القصد الأصلي، فهي إستراتيجية يحتاج فهمها إلى الانتقال من المعنى الحر في الخطاب إلى المعنى المضمر الذي يدل عليه عادة السياق بمعناه العام [1].

3- الإستراتيجية الحجاجية:

الإستراتيجية الحجاجية هي :"فن توزيع مختلف الوسائل الحجاجية، أي توزيع الحجج بأنواعها واستخدامها لغرض تحقيق الإقناع عبر مراحل متدرجة زمنيا ومنطقيا[2]، ويلجأ المتكلم إلى الاستراتيجية في عدة حالات منها: [3]

- تأثيرها التداولي في السامع.
- نتائجها أثبتت.
- غايتها الإقناع.

تاسعا- أشكال الحوار:

تارة ما يكتب الحوار بالنثر وتارة ما يكتب بالشعر، والشعر أقوى تبليغا من النثر في التعبير عن العواطف والانفعالات، كما أن النثر لغة التبليغ الإخباري [4].

ولعل ابرز المشاكل والصعوبات التي تقف عائقا أمام الحوار اللغة بين العامية والفصحى، حيث يمكن أن نقسم الحوار المسرحي إلى نوعين هامين:

([1]) -إدريس مقبول: الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، مجلة كلية العلوم الاسلامية مكناس المغرب مج ع 15 2014ص 551

([2]) - أبو الزهراء: دروس الحجاج الفلسفي، مجلة الشبكة التربوية الشاملة، 2013، ص 12.

([3]) -عبد الله بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق ص 445.

([4]) -عبد الله شقرونن الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 121.

أ-**الحوار المباشر (الديالوج):** وهو تبادل لفظي مباشر بين الشخصيات، باعتبار أنّ:«الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز» [1]، ويمكن اعتباره عملية سردية، تتدفق لتمدنا بالحدث ووجهات نظر الشخصيات فيه، كما هو الحال في مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي [2].

- الأب: سرق اللصوص أرضنا.

تتدفع الأم من مكانها وقد ازدادت حيرة.

- ماذا نقول؟

- عائشة: ماذا تقصد أبت؟

تتدفع الأم غاضبة لا تكلمني بالألغاز، أفصح ماذا وقع؟

- الأب: هذه الحقيقة المرة يا إمرأة.

نلاحظ من خلال هذا المقطع قوة الحوار الدرامي في تحديد تحركات الشخصيات وانفعالاتها في النص المسرحي، فكان بذلك عبارة عن خلفية من الصور التي تنعكس على مخيلتنا وترشدنا إلى طريقة التحدث والتمثيل على المسرح.

ب- الحوار غير مباشر: (المونولوج):

في فن المسرح يختلف الديالوج (الحوار) عن المونولوج، مع أن هذا الأخير شكل حواري ضمنيا، يقدم أمام المتفرج في قاعة العرض، فهو إذن يتفق نسبيا مع الحوار في كونه صيغة على شكل حوار ويتعارض معه من حيث هو مناجاة للنفس [3].

يعرفه إبراهيم حمادة بأنه: «تكوين كلام فردي الروح يلقي أو يكتب وبهذا يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنبية أي المحادثة الداخلية لشخصية دراما الممثل الواحد المناجاة

---

(1)- Michel Prumer: l'analyse du texte théâtre Ed Nathan, Paris, 2001, p20.

(2) عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق ص 16.

(3) Christine Marcandier corlard : l'analyse littéraire Armand colin, France, p136.

الفردية» [1]. وفي المسرح يختلف الديالوج (الحوار) عن المونولوج، مع أنّ هذا الاخير شكل حواري ضمني، يقدم أمام المتفرج في قاعة العرض، فهو يتفق نسبيا مع الحوار في كونه صيغة على شكل حوار، ويتعارض معه من حيث هو مناجاة للنفس [2]، كما يعرفه كذلك بالحديث السردي الفردي، ويمكن لشخص أساسي أو ثانوي أن يحاور نفسه فيكشف عن مكنونات النفوس ويطور العمل المسرحي [3].

ويأخذ الحوار أشكالا متعددة في الفصل المسرحي، فهو يمكن أن ياتي على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة (Réplique) أو طويلة (Tirades)، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين (Stichomythie)، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع [4]، والحوار يمكن أن يكون تواصُلاً فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه، وقد يصل الانسجام في الرأي إلى حدّ يبدو معه الحوار وكأنّه اقتسام شخصيتين لمونولوج طويل واحد، والمثال الأوضح على ذلك هو حوار "رودريغ وشيمين" في مشهد الوداع في مسرحية السيد "ليبير كوني" ''P.coneille'' ، لكن هناك حالة أخرى لا يتم فيها التواصل بين المتحاورين فيتحول الحوار إلى نوع من المونولوغات المستقلة [5].

([1]) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت)، ص 23.

([2]) Christine Marcandier corlard : l'analyse littéraire Armand colin, France, p136.

([3]) عدنان بن رذيلة، فن كتابة المسرحية، دار منشورات، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1996، ص 74.

([4]) - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 176.

([5]) – مرجع نفسه، صفحة نفسها.

وهناك أيضا نوع من الحوار المصطنع، لأن دور المُحاور فيه لا يتجاوز الرد والمُوافقة والسؤال لتحريض الكلام، أي أنّ الحوار في هذه الحالة لا يهدف إلى التواصل الفعلي بين شخصيتين، وإنّما يكون مُجرد حُجّة لإبلاغ المتفرج بمكنونات الشخصية [1]، وهذا ما يلغي أحد شروط الحوار وهي التبادل بين الطرفين (أنا وأنت)، وفي هذه الحالة يمكن استبداله بالمونولوج أو الاستغناء عن الطرف المخاطب نهائيا فيه، حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المتفرج بعناصر الحدث الضرورية، وفي المقاطع التي يفضي فيها البطل بمكنونات الصديق أو كاتم أسرار [2].

وقد تناولت الدراسات الحديثة وأهمها البراغماتية (Pragmatique) الحوار كشكل من أشكال التواصل، فطرحته كتبادل يعقد صلة بين المتحاورين لكل منهما موقفه المحدد، وبينت أن معنى الحوار يتضح من خلال الظرف الذي يتم فيه الكلام، وهو يتحدد بعلاقات القوى بين الأطراف، وبالسياق الذي يتم فيه وبالدوافع الضمنية للمتحاورين [3].

وهذا المبدأ يكتسب كل فعالياته في المسرح، حيث يعتبر الحوار أكثر من مجرد تبادل للكلام، لأنّ كل جزء فيه يبني عقد ما بين الشخصيات، فيحافظ على موازين القوى الموجودة أو يعدلها أو يلغيها [4].

كما طرحت بعض الدراسات المطبقة على المسرح (آن أوبر سفيلد) A.Ubersfeld و(كاترين أوريكيوني)C.Orecchioni فرضية أساسية وهي أنّ الكلام ليس فقط قول يعطي معلومات، وإنّما هو أيضا فعل له تأثيره على الآخرين وهذا هو الهدف منه.

([1])- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، المرجع سابق، ص 176.

([2])- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 176.

([3]) – المرجع نفسه، ص 177.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويمكن أن نعتبر العرض المسرحي، هو تجسيد لظروف الكلام بشكل ملموس من خلال عناصر تتعلق بالعرض [1].

حيث توافقت نشأة التداولية تقريبا مع نشأة العلوم المعرفية، فقد تحدث "أوستن" عن نشأة التداولية بقوله:«لقد تحدثنا عن التداولية وينبغي عدم خلطها بالنفعية، ذلك التيار الفلسفي الأمريكي الذي يمثله أساسا الأمريكي "وليام جيمس" و"جون ديوي" و"ريتشارد روني" قبل أن تظهر بمدة طويلة دراسات في هذا المجال، ففي سنة 1938 ميّز الفيلسوف الأمريكي "تشارلز موريس" في مقال كتبه في موسوعة علمية في مختلف الاختصاصات التي تعالج اللغة وهي: علم التركيب (وبالإجمال النحو الذي يقتصر على دراسة العلاقات بين العلامات)، وعلم الدلالة، وأخيرا التداولية التي تعنى في رأي' موريس" التي تعنى بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها، والذي استقر في ذهنه، أنّ التداولية تقتصر على دراسة ضمائر المتكلم والمخاطب وظرفي الزمان والمكان (الآن، هنا) والتعابير التي تستقي دلالتها من المعطيات [2].

(1) – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 179.

(2) – أوروبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 27–29.

الفصل الثاني:
الإشاريات التداولية في مسرحية
" الفجاج الشائكة "

تمهيد:

شغلت النصوص المسرحية في الجزائر حيزًا كبيرًا من المعالجات على مختلف الأصعدة، وخاصة على الصعيد الفني، فكان لها حضورها المتميز في ذلك الشكل والمضمون، وكان اهتمام التداولية موجه في اتجاهين متداخلين يكمل أحدهما الآخر، فهي لم تُعنى بالنص بوصفه بناءً لغويا تجتمع فيه الأواصر النصية، التي تربط الكلمات والجمل فحسب، وإنّما انشغل الدرس التداولي كذلك بالنص على اعتبار أنّه نتاج متكلم معين، يتجه في كلامه نحو متلقي محدد، في زمن ومكان مقيدين [1]، ضمن علاقة الاشاريات بعلاقة الدلالة والإحالة المرجعية على مقامات التواصل والسياق، بحيث لا يمكن عزل هذه الاشاريات عنه باستفسارها أو إنتاجها، إذ يعتمد تفسيرها وبيانها على السياق المادي الذي قيلت فيه [2]، بمعنى آخر أنّ الاشاريات تتصف بكونها عاجزة عن الدلالة إلاّ إذا كانت على صلة بموضوع خاص، تمثله واقعيا كان أو خياليا، بحيث تصبح دالة على شيء أي موضوع ما.

وأمام ما تقدم يتضح أنّ الاشاريات تتوخى التحديد على صعيد الأشخاص والأحداث والأنشطة.

وبهذا تعد الاشاريات من أهم الآليات اللغوية في الدراسة وتنسب إلى حقل التداوليات، لأنّها تهتم مباشرة بالعلاقة بين ترتيب اللغات والسياق الذي تستخدم فيه [3].

فهي عناصر لغوية يقتضي الإلمام بمعناها معرفةً العناصر السياقية المحيطة بعملية التلفظ، لأنّها لا ترتبط بمدلول ثابت، ولذلك تسمى المبهمات، ويمكن إيهامها في كونها لا تدل على

(1) – محروس محمد إبراهيم: تداوليات الخطاب وضوابط الرواية والتلقي، مجلة علوم اللغة، مج10، ع1، 2007، ص164، 165.

(2) – محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص 16-17.

(3) – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 82.

الغائب عن الذاكرة، أو عن النظر الحسي، فالتلفظ بها يجب أن يكون في سياق يحضر فيه أطراف الخطاب حضورا عيني أو حضورًا ذهنيا من أجل إدراك مرجعها [1].

ويرى أغلب الباحثين أنّ الاشاريات خمسة أنواع:

الاشاريات الشخصية، الاشاريات المكانية، الاشاريات الاجتماعية، الاشاريات الخطابية أو النصية [2]، و قبل التطرق الى هذه الأخيرة (الاشاريات) بالدراسة التطبيقية، أقدم ملخصا للمسرحية حتى يتسنى للقارئ الإطلاع عليها و الإحاطة بحواراتها التي تلعب دورا تواصليا بين شخصيات المسرحية.

أولا: ملخص المسرحية:

تصور المسرحية أسرة مكونة من خمسة أفراد هم: الأب والأم والأبناء صادق وأحمد وعائشة، حيث جاءت على امتداد خمسة لوحات:

اللوحة 01:

تصور المسرحية الأسرة مكونة من خمسة أفراد الأب والأم والأبناء أحمد وصادق وعائشة.

تدور الأحداث داخل بيت قروي بسيط المتواجد في أعالي الجبال حيث تعيش الأسرة تحت وطأة الاستعمار، حالها تزداد سوء بعد سوء، تستهل الأحداث بتجمع الأسرة داخل المنزل ماعدا الأب، حيث يدور بينهم نقاش حاد حول القضية الوطنية ومدى رغبتهم في تحرير الأرض من أيدي العدو الغاشم، يدخل الأب وملامح الغضب بادية على محياه كأنما يحمل أخبارا سيئة تصمت عائشة للحظات ثم تتقدم نحوه سائلة مالك والدي؟ فينفجر الأب غاضبا وهو يضرب بعصاه الأرض سرق اللصوص أرضنا، فيرد عليها: لقد أصدر الحاكم

(1) – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 79.

(2) – مرجع نفسه، ص 82.

الفرنسي أمرا ينزع كل أراضي من أهل القرية، فتندفع عائشة بحماس: فلنقاتلهم أبت، إيمانا منها أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة فيوافقها أحمد الرأي فيضيف قائلا:

يا أمي هذا الشعب يجب أن يثور.... ينتفض...أن ينفجر فأحمد يحرض على الثورة ويسعى للتغيير، لكن الأم تعارض موقفه هذا بشدة خوفا على فلذات أكبادها من المستعمر الغاشم محاولة بذلك تهدئته قائلة: لا تفجعني فيك كما فجعت في خالك منذ ثلاثين سنة، لكن أحمد لا يأبه بحديث أمه ويبقى مصرا على رأيه رغم محاولات الأم المتكررة معه، إلا أن كل محاولاتها باءت بالفشل، فالوحيد الذي يدعم رأيه ويسانده أباه فيوجه له الكلام قائلا: صدقت بني...فلننفجر بدل النشيج نشيدا.

اللوحة 02:

كل الأسرة في البيت ماعدا صادق، قلق شديد يخيم على الجميع، الصمت سيد الموقف، يمد الأب يده إلى الطعام فيما لا يبدي أحمد حراك، كأنما يشغل باله شيء ما، فتحاول الأم معرفة ما يجري معه فتسأله قائلة: أراك قطعت الطعام منذ أيام؟ لا أراك إلا تائها مشغول البال كثيرا، فيفاجئ أحمد والديه بقرار تخليه عن فكرة الزواج تلبية لنداء الوطن فيقول: اسمعوا... اسمعوا...

ذي أرضنا الطاهرة تنادينا.

اسمعوا صوتها الحلو الحزين.

يصيح ملئ الكون فينا.

تهلع الأم فتقوم من مكانها مخاطبة إياه:

لا تفجعني فيك كما فجعت من خالك منذ ثلاثين سنة مضت، فيحاول أحمد أن يطمئنها ويهدئ من روعها فيقول لها: لا تبكي أمها لقد قررت ولا رجوع.

غدا أمها تكفكف هذه الدموع.

غدا نوقد في أرضنا من عظامنا شموع.

ترتجف الأم في مكانها متلعثمة وقد كادت تخونها الكلمات: امـ...ض يا كبدي.

قد أنذرتك للوطن، يحضنها احمد مع أخته وأبيه، يدخل صادق فجأة، أحمد لقد وصل الإخوان أسرع...

تودع الأم فلذات أكبادها ولا تكاد الدموع تفارقها داعية من المولى عز وجل أنة يحفظهم ويرعاهم وأن يعودوا إليها سالمين معافين.

اللوحة 03:

التحق كل من أحمد وخطيبته عائشة وأخوه صادق والكثير من أبناء وبنات الوطن وكلهم إصرار وعزيمة لتحقيق النصر، موحدين ملتحمين كأنهم جسد واحد، عين أحمد قائدا على المجموعة بينما تكفلت فاطمة بمداواة الجرحى وإحضار الطعام وصنع المتفجرات.

خاض المجاهدين بقيادة احمد العديد من المعارك ضد الجيوش الفرنسية وكلهم إصرار وعزيمة على إذلال فرنسا والحط من قيمتها، وضعت الحرب أوزارها فعاد المجاهدين ومعهم أحمد وكان النصر حليفهم،مرت خمس سنوات على ذلك عملوا على تحقيق انتصار تلو الآخر فلم تزدهم الأيام إلا قوة ولم تزدهم المحن إلا إصرارا وعزيمة، ملقنين فرنسا درسا لا ينسى بأن إرادة الشعوب لا تقهر وأن الحق مهما عتا الدهر لن يقبر.

يتلقى خبر فقدان أربعة من خيرة رجال الوطن فيخيم الحزن أوساط المجاهدين، يصمت أحمد قليلا ثم يندفع متحمسا كالخطيب: – الشهداء يرتفعون

– الشهداء يتعالون

– تفتح لهم السموات أبوابها

– تفرح بمقدمهم الملائكة

– طوبى لهم...طوبي لهم.

يخلل الوجوه صمت حزين رغم حماسة أحمد يُسمع صوت مرتلاً كأنه مندفعا من الأعماق " ولا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ" فيتمتم

الجميع صدق الله العظيم، دون أن تتغير ملامح الحزن فيحس أحمد بذلك فيواصل خطبته فيقول:

" اعلموا أيها الإخوان أن ثورتنا اليوم تكاد تحقق أهدافها الكبرى، وأن فرنسا طاغية بعد الخسائر التي منيت بها قد بدأت تدرك الحقيقة."

اللوحة 04:

تتوالى الأحداث بتزوج أحمد من فاطمة وتتكلل ثمرة حبهما ببشير، في حين يمر عام على اختفاء صادق ومدى تأثير هذا على أمه حيث تعيش في حالة من الحرق والقلق خوفا على فلذة كبدها من أن يتم اعتقاله أو قتله من قبل الجيوش الفرنسية، فيحاول الأب تهدئتها والتخفيف عنها مطمئنا إياها قائلا "لو أرادت فرنسا أن تقتله لفعلت في وضح النهار : إذ بهم يتجاذبون أطراف الحديث حتى يفاجئهم أحمد بالدخول ومعه أربعة من المجاهدين من بينهم جريح، فيهتف الأب فرحا: لقد جاء الشبل، والله جاء الشبل، تندفع الأم إليه فرحة: "أحمد فلذة كبدي...وا فرحتي...وا فرحتي" تمر لحظات حتى يأتيهم خبر قدوم الجيوش الفرنسية فيقف المجاهدون بهدوء فيما يعم الاضطراب أفراد الأسرة، فيخرج الجميع فيما يتخلف أحمد يطلب من أمه العناية بذلك الجريح ثم يلوذ أحمد بالفرار ما هي إلا لحظات قليلة حتى يدلف عساكر الاستعمار مشهرين أسلحتهم يتراجع أفراد الأسرة في حين يتقدم الضابط وهو يسير بعنجهية فينفجر غاضبا أين قطاع الطرق؟ أين أحمد؟ فيصمت الجميع، فيأمر الضابط أحد جنوده بإخراج الأب وجميع سكان القرية وكل مؤوناتهم ثم يلتفت موجها كلامه للأم: سنقتل أحمد، ونقتل صادق، ونقتل كل قطاع الطرق، فتقف الأم متحدية، اطمئن لن ترى أعينكم هناءً أبدا، تقتلون بالمئات بل بالآلاف، بل بالملايين، ستكون غصة في حلوقكم، فلا يأبه بما قالت ثم يقول: أخبري أحمد وصادق وكل اللصوص أننا وراءهم كالقدر المحتوم، ثم ينصرف في حين تظم الأم حفيدها إلى صدرها.

اللوحة 05:

أصوات الرياح الباردة تعصف بقوة، نار ضئيلة تلتهب وتخبو في زاوية البيت، خمسة أيام كاملة ولم تنته المعركة بعد، مازالت طائرات العدو تغدو وتروح ومازال أبناء القرية لم يعودوا بعد قلق شديد يخيم على الجميع، فجأة يعود الأب من المعركة وملامح التعب تبدو على محياه فتستقبله زوجته وابنته عائشة حامدين الله على عودته في حين يبقى أحمد مفقود بينما تم إلقاء القبض على صادق، بعد مرور أيام يتلقى أفراد الأسرة خبر استشهاد أحمد من قبل أحد المجاهدين فتضعف الأم ولا تكاد تصدق الخبر في حين يحاول أحد المجاهدين أن يهدئ من روعها قائلا: الشهداء لا يمتون يا أسرة الشهيد، الشهداء أحياء عند الله... الشهداء لا يسقطون الشهداء يرتقون في فردوس الخلود، تجهش الأم وعائشة بالبكاء في حين عمل الأب على تعليق العلم الوطني، بعد لحظات تقتحم الجيوش الفرنسية المنزل، حيث يقوم ضابط بالاعتداء على رمز من رموز السيادة الوطنية لكن يتصدى له الجميع، فيزداد غضب الضابط فيأمر أحد جنوده بجر الأب خارج المنزل وإعدامه في حين يأتي أحد الجنود بصادق وهو مكبل ثم يأمر الضابط بإطلاق النار عليه فترتمي أمامه عائشة فيقتلونها ويقتلون صادق معها ترتمي الأم فوقهما محاولة إيقاظهما لكن دون جدوى، يخرج الجنود تاركين الأم غارقة في دماء فلذات أكبادها حزينة تحدث نفسها: أفقرت الدار يا رب

انطفأت كل نجومها.

يبست كل أزهارها.

ثانيا : عناصر التواصل في المسرحية :

يمكن اعتبار المسرح مساحة مكثفة من عملية التواصل، فهو بمثابة فضاء تتجلى فيه أهم أقطاب العملية التواصلية والتي يمكن توضيحها في مسرحية الفجاج الشائكة، كما يلي:

1- المرسل: وهو لب العملية التواصلية وقوامها لأنه صاحب الرسالة، فإذا كانت المسرحية نصا مقروءًا فالمرسل يكون المؤلف وهو عز الدين الجلاوجي، وإذا كانت المسرحية عرضا

ممثلا على خشبة المسرح فالمرسل هو: الممثلون والمخرج المسرحي وأشخاص آخرون كالتقنيين والمهندسين، وبما أن المسرحية التي بين أيدينا نصا مقروءًا فالمرسل هو عز الدين الجلاوجي، حيث نجده يتكلم على لسان الشخصيات وهي:

- الأم
- الأب
- أحمد: الابن الأكبر
- عائشة: الأخت الصغرى
- فاطمة: زوجة أحمد

وظيفة المرسل: وظيفة انفعالية تعبيرية، فالمرسل في المسرحية له حرية طرح أفكاره والتعبير عنها من دون أي قيد، فهو يختار العلامات اللغوية الملائمة بما يضمن تحقق منفعة ذاتية.

وغياب المرسل في العملية التواصلية يؤدي إلى إلغاء فاعلية اللغة، ولضمان نجاحها وتحقيق فاعليتها يرجى أن تؤدى على خشبة المسرح.

فوظيفة المرسل في النص المسرحي فتتمثل في حوار الشخصيات والإيماءات الزمانية والمكانية التي يشير إليها المؤلف في نصه، أما المخرج المسرحي يعتمد في التعبير عن هذه الوظيفة على مجموعة من العناصر كالديكور والإضاءة والموسيقى، فالارسال في المسرح المتعدد.

2- المرسل إليه: وهو الذي يستقبل الرسالة ويبدي رد فعل إزاءها، فإذا كانت المسرحية نصا فقط (مقروء) فالمرسل إليه يكون القارئ، وإذا كانت المسرحية (ممثلة) على خشبة المسرح فالمرسل إليه يكون المشاهد أو الجمهور.

وظيفة المرسل إليه (المتلقي): تأثيرية: فهو يتأثر بما يقرأ وبما يشاهد، إذا كانت المسرحية ممثلة على خشبة المسرح، فتصدر عنه ردات فعل متنوعة إما الضحك أو البكاء أو التصفيق، فالمتلقي يختلف عن المتلقي القارئ الى المتفرج.

3- الرسالة: وهو الموضوع المتبادل بين المرسل والمرسل إليه، أي موضوع المسرحية.

الاشاريات: Deictics: توجد في كل اللغات والكلمات والتعبيرات لا يتحدد مدلولها، ولا يمكن تفسيرها بمعزل الحوار الذي وردت فيه، فالمرجع الذي تحيل إليه وتسمى بالاشاريات Deictics وتشمل الضمائر وأسماء الإشارة وزمان الفعل، وبعض ظروف الزمان والمكان (أنا، أنت، هو، هي، هناك، الآن، أمس، غدًا).

هذه الاشاريات «من العلامات اللغوية التي لا تحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، فبرغم من ارتباطها بمرجع إلا أنه مرجع غير ثابت" [1].

إن الإشارة Deixis في أبسط تعريف لها: «مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام، من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان حيث ينجز الملفوظ الذي يرتبط به معناه ومن ذلك: الآن، هنا، هناك، أنا، أنت، هذا، هذه...وهذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه...»

هي المسافة الفاصلة بين المتكلم أو المخاطب من جهة وبين المشار إليه من جهة أخرى، وهي الموقع المشار إليه من المركز، كأن يكون إلى الوراء أو القدام أو فوق أو يمين أو شمال، وينحصر دور هذه العناصر في تعيين المرجع الذي تشير إليه، لأنه هو الذي يتلفظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة وهذا ما ظهر في المثال التالي "حالتنا تزداد

(1) –عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 80.

سوء بعد سوء، مثال آخر متمثل في حديث الأم مع الأب قائلة: وأنت.... لما أنت صامت أبكم؟ يرد الأب بصوت خافت حزين: ما عساني أقول يا أم البنين؟[1] ففي هذا المقطع تخاطب الأم زوجها مستعملة في ذلك ضمير 'أنت' وهي تدل على أن الكلام موجه له دون غيره وهي عبارة صريحة، تدعوا فيها زوجها بأن يتدخل لتهدئة ابنه أحمد.

أما في مقطع آخر ورد العنصر الإشاري "هم"، من خلال الحوار الذي دار بين قائد المجموعة مع احمد والمتمثل في:

قائد المجموعة: لقد حققنا أيها الإخوان كل أهداف المعركة والحمد لله، بصوت خافت وحزين وفقدنا أربعة من إخواننا سقطوا في ميدان المعركة، يقاطعه أحمد بحماي "الشهداء يا إخواني لا يسقطون.....

الشهداء يرتقون.....

الشهداء يتعالون.....

تفتح لهم السموات أبوابها [2].

لقد جاء العنصر الإشاري "هم" للدلالة على الجمع وعلى شهداء الوطن الذين ضحوا بالنفس والنفيس،فداء لهذا الوطن، فأحمد من خلال حديثه يريد أن يطمئن القائد، بأن الشهداء مصيرهم الجنة إن شاء الله.

1- الاشاريات الشخصية:

تمثل بشكل عام الاشاريات الدالة على المتكلم أو المخاطب الغائب وهي أوضح العناصر الاشارية الدالة على شخص Person هي ضمائر الحاضر والمقصود بها ضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده مثل بها ضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده مثل

(1) – عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 23.

(2) – المصدر نفسه : ص53.

'أنا' أو المتكلم معه وغيره مثل 'نحن' ضمائر دالة على المخاطب مفردًا أو مثنى أو جمعا مذكرًا مؤنثا وضمائر الحاضر هي دائما عناصر اشارية لأن مرجعها يعتمد اعتمادًا تاما على السياق الذي تستخدم فيه [1]، ويتضح من هذا الاشاريات دالة على المتكلم أو المخاطب أو الغائب، فالذات المتكلمة تدل على (المرسل) في السياق، وهي تمثل محور الخطاب التداولي لأنّ الأنا تحيل على المتلفظ: الإنسان، المعلم... الأب وهكذا[2]، ومن هنا نذكر بعض ما ورد في مسرحية 'الفجاج الشائكة' لعز الدين جلاوجي قول الأم لابنتها عائشة: يسهر هو لأنام أنا، وأسهر أنا لينام هو[3] ، حيث تتكلم الأم عن نفسها مستعملة العنصر الاشاري 'أنا' و'هو'، حيث يتضح لنا مدى تعلق الأم بزوجها والكم الكبير الذي تحمله له من حب وود واحترام لأجل تحقيق الترابط الأسري الذي هو قوام الأسرة وأساسها.

وفي موضع آخر استخدم العنصر الاشاري 'هي' من خلال قول الكاتب "كنحلة كانت عائشة تفيض حيوية وفتوة "[4] ، حيث شخص شخصية المرأة المتمثلة في كائن حي آخر، مستخدما في ذلك ضمير الغائب 'هي' ، حيث لا يمكن تصور الحوار خال من الضمائر، فالأنا يرد في كل الخطابات لكون يدل على المرسل، الذي يعتبر الذات محورية في إنتاج الحوار.

حيث يتجلى لنا ذلك من خلال المقاطع الحوارية الآتية:

– تلتفت الأم فجأة للأب تطلب تدخله لتهدئة ابنه أحمد:

– الأم: وأنت...لما أنت صامت أبكم؟

---

(1) – محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: دار المعرفة الجامعية، كلية الآداب جامعة السكندرية، د.ط، 2002، ص 17.

(2)– مرجع نفسه: ص 82.

(3) – عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 12.

(4) مصدر نفسه: ص 11.

– يرد الأب بصوت خافت حزين: ما عساني أقول يا أم البنين؟

– الأم: أخبره أنّ غول الاستعمار لا يرحم

– يصمت الأب للحظات، يقف يخطو من أحمد

– صدقت بني.

– الأم: ماذا؟ صدق؟ جنّ الشيخ والله [1].

في هذا المقطع الحواري استعمل الكاتب الضمير (أنت) للدلالة على صمت الأب، حيث تخاطبه الأم محاولة معرفة سبب صمته، فالعنصر الاشاري (أنت) في السياق الأول جاء للدلالة على لفت الانتباه، أما (أنت) في الموضع الثاني أعيد ذكرها بغرض التوكيد (توكيد لفظي) وهذا الضمير (أنت)، له غرض تداولي، وهو المشاركة بين أطراف الخطاب.

وفي الحوار الذي دار بين الأب وابنه أحمد، نجد الكاتب يستخدم الضمير(أنت) المخاطب للدلالة على التذكير، وعلى الحضور أيضا، فحسب "**تمام حسن**" يجعل الضمير قسم مستقل بذاته من أقسام الكلم، ويرى أنّ الضمائر لا تخلو في ذاتها من إبهام وغموض في دلالتها، لأنّ معنى الضمير الوظيفي هو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما، فلا يدل دلالة معجمية إلاّ بواسطة هذا المرجع ، وتقدم هذا المرجع لفظا ضروري للوصول لهذه الدلالة [2].

(1) – عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 23.

(2) – تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1994 ، ص110.

ومن ذلك قول الأب: أما أنت ولدي مازلت في ريعان الشباب وسيقطفك الأوغاد كالزهرة...كالثمرة الناضجة... ثم تدوسك أقدامهم اللعينة...ولاشيء بعد ذلك.

– أحمد: ونطأطئ الرؤوس؟

– الأب: بل نرفعها عاليًا.

– أحمد: كيف؟ وماذا تريد أن تفعل؟

– الأب: سيدفع الكلب اللعين ثمن سطوه على أرضنا، سأقتله بيدي هاتين [1].

- وفي هذا مخاطبة الأب لابنه أحمد، حيث نلاحظ أن الكاتب استخدم الضمير المخاطب (أنت) للدلالة على التذكير، وعلى الحضور أيضا، ذلك أنّ الضمائر قد تشير إلى الحضور أو الغياب، فالكلام الذي ورد في الحوار الموجه لأحمد دون غيره، وهي عبارة صريحة نابعة من قلب أب حنون، تحمل في طياتها الخوف من بطش العدو الغاشم، غرضه من ذلك النصح والتوجيه.

أما في المقطع الحواري التالي، فقد زاوج فيه الكاتب بين ضمائر الحضور والغياب:

–الأم تحذر أبنائها محدثةً إياهم فتقول: أنتم تلعبون بالنار.

–أحمد: والنار جسر الحرية المقدس يا أماه.

–الأم: وفاطمة تعلم؟

–أحمد: أجل اماه.

(1)– عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 23.

-الأم: أراضية هي؟

-أحمد: في الحقيقة لا يهمني رضاها أو غضبها، بل لا يهمني رضا أي كان.

-الأم: سر على هواك إذن.

-أحمد: بل إرادة وطني فوق كل الإرادات جميعا.

- الأم: ستحزن فاطمة كثيرا [1].

جاء في هذا المقطع الحواري كلام الأم مع فلذات أكبادها، مخاطبةً إياهم مستعملة في ذلك الضمير (أنتم)، محذرة أبناءها من وحشية المستعمر وغدره بأبناء الوطن، والغرض من ذلك التحذير، غير أنّ أحمد لم يأبه لحديث أمه، وبدا عازما ومصرا على موقفه هذا غير مكترث لرأي أحد منهم، بما في ذلك خطيبته "فاطمة"، فوردت (هي) كعنصر إشاري للدلالة على فاطمة، فالضمير (هي) يدل على "الغياب" و"التأنيث" وهذا الضمير لا يشترط حضور صاحبه وقت الكلام.

أما في المقطع الحواري التالي فقد استخدم الكاتب الضمير "نحن":

يبدو القلق على أحمد فيوجه سؤاله إلى فاطمة:

- لماذا تأخروا؟ ذهبنا معا كل إلى هدفه...عدنا ونحن مكللين بالنصر، ولم يعودوا حتى الآن...أما قلبي فمطمئن تماما...خمس سنوات مضت حتى الآن...ونحن لا نخرج من انتصار إلا إلى انتصار .

(1) – عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 37.

– تغير حديثها لتخفف عنه: وابننا هل نسيته؟

– أحمد: بشير صار رجلا لا طفلا صغيرا.

– فاطمة: بشير رجل، وهو ابن البارحة؟

– أحمد: هو في البيت ينعم بدف الأهل، لكن فكري في الرجال الأسود الذين ذهبوا يواجهون الرصاص...[1]

تجلى في هذا المقطع الحواري الضمير (نحن)، حيث يقصد بذلك نفسه ورفقائه في السلاح (المجاهدين)، غرضه من ذلك الحيرة والقلق نتيجة تأخر عودته، كما وردت لفظة (نحن) في السياق نفسه لغرض الفخر والاعتزاز بالانتصارات المحققة في الميدان، وفي نفس السياق استعمل لفظ (هو) كعنصر اشاري لغرض المؤازرة والتخفيف، فالضمير (نحن) في هذا الحوار، كان من الاشاريات الشخصية الدالة على المتكلم الحاضر، لأنّ صاحبه كان حاضرا وقت النطق به، وقد أفاد من حيث الدلالة على الجمع وتعظيم المفرد، أما الضمير الغائب (هو)، فرغم دلالته على الغياب فصاحبه داخل الحوار معروف، وهو بشير ابن أحمد، الذي دل عليه سياق الكلام.

2– الاشاريات المكانية: Spatial deictics:

هي التي تحيل على أماكن يكون استعمالها في تفسيرها، يعتمد على معرفة المتكلم وقت التلفظ أو على مكان آخر معروفا للمخاطب أو المتلقي، ولتحديده يستلزم معرفة

(1) – عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 50.

العنصر الاشاري من حملة القرب أو الوجهة ثم الوقوف على ما يشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة للمكان، أي السياق المادي الذي قيلت فيه [1].

وتختص العناصر الاشارية المكانية بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في مسرحية "الفجاج الشائكة"، من خلال الحوار الذي دار بين الأب والأم في حديثهم عن ابنهم صادق، فهي تساعد في فهم النص وإعطائه التأويل المقصود، وهذا ما يتضح في الأمثلة الحوارية الآتية:

– الأم: هو في الجبل إذن

– الأب: وما عساه يفعل في الجبل؟

تنظر إليه بسخرية

– ماذا يفعل في الجبل؟ يقتل الخنازير

– يرتفع صوتها قليلا في نغمة حزن تكاد تتحول إلى بكاء

– وماذا يفعل في الجبل يا رجل إلا الالتحاق بالمجاهدين؟

أنا على يقين انه فعلها كما فعلها أخوه [2].

فالشخصية تذكر في هذا الحوار مكان الحدث المتمثل في (الجبل)، الذي شكل عنصر اشاري أحال على مكان وقوع الحادثة، وهو الجهاد ضد العدو في سبيل تحرير الأرض.

(1)حمادي مصطفى، مجلة الأثر التداولية الاشاريات في الخطاب القرآني مقاربة تحليلية لكشف المقاصد والأبعاد، جامعة سيدي بلعباس، ع2، سبتمبر 2016، الجزائر، ص67.

(2) عز الدين جلاوجي،الفجاج الشائكة،مصدر سابق، ص 59.

غير أن القارئ لا يكتفي بمعرفة الاسم الاشاري لتحديد المرجعية المكانية، إذ لابد من الاستعانة بالسياق المقامي لمعرفة ما إذا كان الملفوظ يحيل على مكان الأحداث، وذلك ما ورد في الحوار التالي:

في الجبل تحت ضل أشجار وارفة مغارة كبيرة شقت بعناية بين الصخور....أعلاها يرفرف علم كبير....عند فوهتها يظهر العشرات من المجاهدين، تختلف ألبستهم وأسلحتهم [1].

ومن الملاحظ على الإشارة المكانية أنّها لم تظهر لو لم يقل المتكلم في فوهاتها يظهر عشرات من المجاهدين، الملفوظ أحال على المكان، فهذه الإشارة من قبل المتكلم، فنجد الأحداث، رغم ورود كلمات الجبل، الصخور، وعليه فإن للساق اللغوي دورًا فعالا في تأويل الخطاب وتحديد مرجع الملفوظ.

وقد لا يذكر المتكلم مكان وقوع الأحداث، إلا أن القارئ يعرف ذلك من خلال السياق، وهذا ما ورد في الحوار التالي:

– الأم: امضوا ابني إنني بك فخور.....امضوا كان الله في عونكم [2].

وفي هذا المثال المتكلم لم يصرح بمكان وقوع الأحداث لأنه عالم بأن القارئ يستنتج ذلك من خلال النص، وقد دل عليه بكلمة امض كما يساعد العنصر الاشاري المكاني على إعطاء صورة مسبقة على نوعية الحوار الذي سيجرى في هذا الوضع، فالحوار حدث داخل البيت القروي الذي دار عامة حول قضية الوطن.

3– الاشاريات الزمانية:

وهي الملفوظات التي تدل على ما يحدده السياق، وذلك بالقياس إلى زمان التلفظ الذي هو مركز الإشارة الزمنية الزمانية في القول، وتكمن قيمة التداولية، أنّه بدون تحديد زمن

(1)عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق ، ص47 .

(2)مصدر نفسه، ص40.

التكلم يلتبس الأمر على المتلقي ويصعب عليه الفهم، ذلك أن المرجع في الزمان يختلف حسب الحامل الدلالي، فقد يشير إلى الزمان الكوني الذي يشمل السنين والأشهر والأيام أو يشير زمن نحوي، الذي يتحدد معناه من الكلمة في حالتها التركيبية [1]، وهذا ما يظهر لنا في الأمثلة الحوارية التالية:

– أحمد: أما قلبي فمطمئن تماما....خمس سنوات مضت حتى الآن.....ونحن لا نخرج من انتصار إلا إلى انتصار....لا تزيدنا الأيام إلا قوة....[2].

فمن خلال المثال تحدد لنا بعض العناصر الاشارية، فينحصر الزمان المذكور إلى زمان مقصود وعليه فإن الاشاريات الزمانية هي عناصر سياقية تساعد على تحديد مراجعها، سياق التلفظ والمعرفة المشتركة بين طرفي الحوار ويمثل الزمان في هذا الحوار مركز الإشارة لأنه زمن معدوم وغير غامض بالنسبة للمتلقي وبعد معرفة زمن التلفظ يتحدد الزمن وهو خمس سنوات مضت، فهذه الكلمات تمثل اشارات زمانية يتحدد على أساسها الزمن انطلاقا من زمن التلفظ، وهذا يتضح أنّ الإحالة على الزمن لها علاقة وثيقة بالسياق الذي ترد فيه وهذه الكلمات دالة على زمن الماضي.

4– الاشاريات الخطابية: Discoures deictics:

تعد من خواص الخطاب وتتمثل في العبارات التي تذكر في النص، مشيرة إلى موقف خاص بالمتكلم فقد يتحير في ترجيح رأي على رأي أو الوصول إلى مقطع اليقين في مناقشة

(1) حمادي مصطفى، مجلة الأثر التداولية الاشاريات في الخطاب القرآني مقاربة تحليلية لكشف المقاصد والأبعاد، مصدر سابق، ص 66.

(2) عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص50.

أمر فيقول: ومهما يكن من أمر، وقد يحتاج أن يستدرك على كلام سابق أو يضرب عنه فيستخدم لكن أو بل، وقد يعن له أن يضيف إلى ما قال شيئا آخر فيقول فضلا عن ذلك [1].

ومن بين نماذج الاشاريات الخطابية في المسرحية نجد:

-عائشة: مالك أماه؟ كأني أرى وجهك حزينا.

- تجيب الأم كأنما غلبتها الدموع دون أن تنظر إلى ابنها، تتقدم عائشة حد الملامسة [2].

فنلاحظ من خلال هذا المقطع أن الأم بين أمرين أن تظهر دموعها أو تخفيها لابنتها، فهي في حيرة من أمرها، فالدموع دائمة الظهور لكف لكن الأم تحاول جاهدة لإخفائها من أجل ابنتها، حتى لا تعكس تلك الدموع على نفسية عائشة ولا تتأثر بحالها.

-عائشة: عهدي لك أكبر من كل الهموم....

تضيق بنا الدنيا فنهرع إليك، منك نتعلم العزة والصبر والكبرياء.

الأم: لكني هذه المرة ضعفت فعلا [3].

استعملت هنا الإشارة الخطابية (لكن) وهي للاستدراك، فالأم من خلال حديثها مع ابنتها يتبين لنا أنها لا تستطيع تحمل المزيد، فحالتها النفسية سيئة للغاية، لكن عائشة تحاول أن تبث في روح أمها الأمل والتفاؤل.

5- الاشاريات الاجتماعية: وهي ألفاظ وتراكيب تشير إلى العلاقات الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسمية Formel أو علاقة ألفة ومودة Untimacy، والعلاقة الرسمية يدخل فيها صيغ التسجيل في المخاطبة من هم أكبر سنا

(1) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، مصدر سابق ص 24.

(2)- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 12- 13.

(3)- مصدر نفسه: ص14.

(3)- محمود احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مصدر سابق، ص 25.

(4)- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 25.

ومقاما من المتكلم، وهي تشمل فخامة الرئيس، جلالة الملك،....ويدخل فيها أيضا حضرتك وسيادتك، وسعادتك وجنابتك [3].

وتظهر هذه الاشاريات الاجتماعية في الحوار الذي دار بين الأم وعائشة:

عائشة: ماذا تخفين غاليتي.

الأم: حالتنا تزداد سوء بعد سوء.

السماء شحت.

والأرض أجدبت.

وقطعاننا ماتت.

تحس عائشة بألم أمها، تواجهها محاولة رسم سمة على ملامحها.

– عائشة: لا تخافي أماه مازال في أرضنا الخير الوفير [1].

يتبن لنا من خلال الحوار الذي دار بين عائشة وأمها أن عائشة تربطها علاقة ودّ وثقة حميمية بأمها وما يحيلنا العنصر الاشاري الاجتماعي هنا هي لفظة غاليتي، فعائشة تكن لأمها الكثير من الحب والعطف والحنان، حيث نجدها تطمئنها وتكفكف عن دموعها، وأن كل الأمور ستكون على مايرام. ويظهر لنا العنصر الاشاري الاجتماعي، في الحوار الذي دار بين الأب وابنه أحمد

الأب: كل يا ولدي

أحمد: لا يجيب

فتتدخل الأم: لا تشغل بالك ولدي أحمد، أتممنا كل المراسيم وسنزفها

– يبدو الابتهاج على وجه الأب

(1)– عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 13.

(2)– مصر نفسه: ص 33.

– الأب: كم أكون سعيدا إذ تم ذلك، أنتم الأمل ولدي، فلتنعموا بالحياة[2].

في هذا الحوار الذي دار بين الأب وابنه أحمد، نلاحظ مدى حرص الأب والأم على جعل ابنيهما سعيدا، حيث يتضح لنا ذلك من خلال استعمال إشارة (يا ولدي)، دلالة على مدى الحب الذي يكنه الأب لابنه أحمد، وما يلاحظ على هذا العنصر الاشاري، أنّه لم يوظف بكثرة داخل الحوارات المسرحية، في نص "الفجاج الشائكة".

يتضح مما سبق أنّ الاشاريات التداولية للحوار في مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي، قد اقتصر على الاشاريات الشخصية والزمنية والمكانية والاجتماعية، فقد لعبت هذه الاشاريات المختلفة دورا مهما في إبراز البعد التداولي للحوار في المسرحية الى جانب هذه الاشاريات العامة هناك بعض العناصر التداولية التي لعبت دورا اشاريا هاما في حوار الشخصيات و التي تمثلت في الأساليب الآتية: النداء والاستفهام والتمني والأمر، وقد أدت وظيفة توجيهية، جعلت المستمع يتصرف بطريقة تجعل تصرفه ملائما مع المحتوى الخبري للتوجيه، وتتوفر النماذج على التوجيهات في الأوامر والنواهي والطلبات واتجاه الملائمة هو دائما من العالم إلى الكلمة وشرط الصدق النفسي المعبر عنه دائما الرغبة [1]، ومن بين الأساليب التي تدل على ذلك في الحوارات المسرحية نذكر:

أ– **النداء:** هو نوع من من أنواع الخطاب، ويتضح أسلوب النداء من خلال الحوارية في المقاطع المسرحية التالية:

أحمد يخاطب أمه فيقول لها: يا أمي هذا الشعب يجب أن يثور، أن ينتفض، أن ينفجر. ماذا أبقى لنا هؤلاء اللصوص.

(1) جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع والفلسفة في العالم الواقعي، تر: سعيد الغانمي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 218.

الأم: ولدي لا تفجعني فيك كما فجعت في خالك منذ ثلاثين سنة مضت[1].

جاء النداء في هذا الحوار بغرض لفت الانتباه، والإشارة إلى غضب أحمد الواضح، حول ما فعله اللصوص بأرضهم، فقد سرقوا منهم كل شيء، الأرض والعزة بل وحتى الأرواح، وفي المقطع الحواري التالي:

قلق الأم فتندفع قائلة: شرف كبير...تريد أن تضحي بولديك وتبقى وحدك؟ يسعدك أن تبقى وحدك، يقترب منها مهدئا:

يا امرأة...يا امرأة كم قلت لك الصادق يستحيل أن يلتحق بالثورة... هو ابني وأنا أعرفه...الصادق رجل مسالم[2].

ففي هذا المقطع ورد أسلوب النداء من خلال مناداة الزوج لزوجته يا امرأة يا امرأة محاولا في ذلك أن يلفت انتباهها من جهة، وأن يهدئ من روعها من جهة أخرى.

أما الحوار الذي دار بين أحمد، نجد أحمد يخاطب المجاهدين بقوله:

- الشهداء يا إخواني لا يسقطون.
- الشهداء يرتفعون.
- الشهداء يتعالون.

تفتح لهم السموات أبوابها.

- الشهداء يا إخواني عند الله [3].

وظف أسلوب النداء لبيان المكانة الرفيعة والعظيمة التي يحتلها الشهداء في الآخرة وهو ما ورد في حديث فاطمة مع أحمد:

---

(1) عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 20.

(2)- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق ، ص 59.

(3)- مصدر نفسه: ص 53.

– إنك تزرع الأمل في القلوب مهما كانت قاحلة.

– أحمد: وهذه أكبر جبهة للقتال يا فاطمة، نحن نعيش بالأمل ولابد أن ننتصر به، إلى العمل يا فاطمة، ليس لنا وقت لنضيعه [1].

جاء النداء بصيغة التذكير، في الحوار الذي دار بين فاطمة و الحمد حيث يحاول أن يذكر خطيبته انه ليس هناك وقت ليضيعاه في الأمور التي لا جدوى منها ، بل هناك هدف لابد من تحقيقه و بلوغه، و المتمثل في الحرية و تخليص الأرض من أيدي العدو الغاشم.

- في الحوار دار بين الأب و إلام و ابنيهما احمد حول سبب تراجع احمد عن فكرة الزواج فتحدثه آمه قائلة:
- الأم: و كم أكون سعيدة و انأ انتظر أحفادي يا احمد.
- احمد: و هذا الأمر لا يعنيني يا أماه.
- الأب: ماذا تقول؟ كيف لا يعنيك؟ و التزامن مع الرجال، هل الزواج لعبة؟
- احمد: تغيرت الأمور يا أبت.
- الأب: ماذا تقصد؟
- احمد: صار عندي التزام اكبر.
- الأب: التزام اكبر !
- احمد: التزامي مع ارضي و مع وطني.
- الأب: ماذا تعني؟
- احمد: و كيف بالله عليك نفرح و نسعد..... و أرضنا تبكي و تنادينا [1].

(1) – عز الدين جلا وجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق ، ص 53

جاء النداء بصيغة التذكير، فالأم تحدثه فرحة مسرورة، متلهفة لرؤية أحفادها بشوق، غير أنّ أحمد لم يأبه لقول أمه، كما ذكره والده بالتزامه مع الرجال، إلا أنّ احمد بقي مصرا على موقفه هذا، فالتنبيه هنا غرضه التذكير.

أما في المقطع الحواري التالي نجد احمد يطمئن أباه فيكلمه قائلا: وما هي إلا أشهر يا أبت العزيز، حتى ترى الجزائر دولة مستقلة عظيمة، لها جيشها العظيم...إنّه قريب يا أماه، قريب، قريب.

- الأب: ذلك الحلم نتظره بفارغ الصبر يا ولدي، وكلنا للجزائر فداء.

- الأم: وأين بشير ولدي الصغير يا أماه؟

- الأم: بشير في الجامع للدراسة كما أوصيت [2].

ب- الاستفهام: هو أسلوب يؤتى به لصياغة طلب عند معرفة الشيء، أو حالة[3] أو نوعه أو عدده او صفته فهو خبر يجيء بمعنى يقتضيه حال المستفهم السائل وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل بأدوات خاصة[4]. حيث يتجلى لنا الاستفهام من خلال المقاطع الحوارية التالية:

-الجدال الذي دار بين الأب وابنه حول فكرة تخليه عن الزواج، فيسأله قائلا:

-ماذا تقول؟ كيف لا يعنيك؟ والتزامنا مع الرجال؟ هل الزواج لعبة؟

---

(1)- مصدر نفسه: ص 34 - 35

(2) - عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 63.

(3)- صالح بلعيد: منافحات في اللغة العربية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص 198.

(4)- بسيوني عبد الفتاح: علم المعاني، دراسة البلاغة نقدية كسائل المعاني، ج3، مكتبة الوهيبة القاهرة، 110.

الابن: تغيرت الأمور يا أبت؟

الأب: ماذا تقصد؟[1]

وهو استفهام غرضه الوصول إلى الحقيقة، فالأب يتساءل عن سبب تراجع ابنه عن فكرة الزواج المفاجئ وهو ينتظر ردًا ايجابيا عن ابنه ليتراجع عن قراره، لرغبته الملحة في زواجه وشوقه لرؤية أحفاده، رغم كل ذلك إلا أن الابن أصّر على موقفه للالتحاق بصفوف الجنود ومحاربة العدو.

في حوار دار بين أحمد وأمه:

أحمد: صار عندي التزام اكبر و.....تدخل الأم

التزام أكبر.....!

تعصف الحيرة بالأب فيسأله:

مع من تزوجت دون أن تعلم؟

أحمد: التزامي مع أرضي ووطني

الأم: ماذا تعني؟

يتقدم أحمد كيف بالله عليك نفرح ونسعد وترتفع أغانينا وزغاريدنا؟

الأب: ما عسانا نفعل؟[2]

استفهام غرضه تحري الحقيقة

يسأل الأب ابنه في حيرة شديدة متلهفا بمعرفة مع من تزوج، وظنا منه أنه قد غير امرأة بامرأة أخرى، لكن يفاجئه ابنه بأنه تخلى عن حلمه الذي انتظره طويلا فداءً لهذا الوطن.

---

(1)- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص34-35.

(2)عز الدين جلاوجي، الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص 35.

حيرة الأم وقلقها على فلذة كبدها صادق، حيث يحاول الأب أن يهدئ من روعها قائلا:

يا امرأة كم قلت لك أن صادق لن يلتحق بالثورة

الأم: ولكن قلبي يحدثني أنه فعلها أنسيت اقتراحه علينا بالرحيل عن القرية

الأب: يمد أصابعه ليحك عينيه وقد يئس من إقناعها المطلوب مني؟[1]

في هذا المقطع (المطلوب مني) هي جملة اسمية استفهامية، حيث تجسد الفعل الحر المتمثل في الاستفهام ومعناه استفسار ألام عن أحوال فلذة كبدها، حيث رحل ليتركهما في حيرة من أمره ويأس الأب في إقناع الزوجة وما عاد عنده جواب لأي سؤال منها، فجاء سؤاله (ما لمطلوب مني)، سؤال مفتوح يتطلب عدة إجابات.

أما في المقطع الحواري المسرحي التالي الأم تحاور زوجها تتساءل عن مكان فلذة كبدها صادق، فتقول: غياب الولد هكذا فجأة دون أن يعلمنا يثير الشكل والقلق.

– الأب: لا تخش شيئا، الصادق ليس طفلا صغيرا، لعله عند خالته في العاصمة.

– الأم: ولماذا ذهب إلى العاصمة؟

– الأب: ليعمل هناك...سبل الرزق ضاقت هنا...ولابد أن يعمل.

– الأم: الأرض كلها من الحدود إلى الحدود تشتعل نارا...

– الأب: وأين تتصورينه يذهب؟

– الأم: أين؟ لعل كلاب فرنسا افترسته في مكان ما [2].

(1)– عز الدين الجلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق ، ص 59.

(2) – مصدر نفسه: ص 58.

ورد الاستفهام في هذه الجزئية من خلال تساؤل الأم عن سبب ذهاب صادق إلى العاصمة، فيجيبها الأب مستفهما حائرا، غرضه القلق والحيرة من المصير المجهول لابنهما. أما في المقطع الحواري المسرحي الأخير، نجد الأب ينفجر غاضبا وهو يضرب الأرض بعصاه موجها كلامه إلى زوجته: سرق اللصوص أرضنا.

- الأم: ماذا تقول؟
- عائشة: ماذا تقصد أبت؟
- الأب: سرقت أرضنا.
- الأم: لا تكلمني بالألغاز، أفصح ماذا وقع؟
- الأب: هذه هي الحقيقة المرة يا امرأة.
- الأم: أية حقيقة؟
- الأب: سرق اللصوص أرضنا [1].

يبرز لنا من خلال هذا المشهد الحوار الاستنكاري بين الأب والأم، حول قضية الأرض المختصبة من قبل العدو المستبد، غرضه القلق والحيرة واستنكار لعمل العدو، غير أنّ الفعل هنا (سرق) دال على تحقق اغتصاب الأرض.

ج- التمني: هو طلب أمر يصعب أو يمتنع حدوثه في الواقع، وأدواته الأساسية (ليت)، ويخرج التمني إلى أغراض بلاغية، لكنها لا تبتعد كثيرا عن مفهومه الأصلي، وتستخدم الأغراض أدوات بالإضافة إلى أداته الأصلية [2]. حيث يتجلى لنا أسلوب النداء من خلال المقاطع الحوارية التالية:

(1)- عز الدين الجلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص16

(2)- محمود براني محمود: القواعد الاساسية في البلاغة العربية، دار قباء، د.ط ، 2004، ص61.

(3)- عز الدين الجلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص82.

تجهش الأم وعائشة بالبكاء في حين يعمل الأب على تعليق العلم في البيت تنتبه عائشة لما يفعل.

– عائشة: أبت أخفه؟ ألا تخشى أن يداهمنا جنود الاستعمار؟ تندفع الأم متحدية صارخة.

– ما عساهم يفعلون؟ لقد حققوا حلمهم في قتل الرجال الكبار...يقتلوننا نحن؟ فليقتلوا... موتنا خير من حياتنا[1].

- ترى الأم من خلال هذا المقطع أن الاستعمار الفرنسي تمكن من نيل مراده وتحقيق مبتغاه والوصول إلى ما تمنى من خلال استقواءه على الضعفاء وقتله للرجال العظماء فلم تعد تبالي بما سيحل بهم حتى لو كلفهم ذلك أنفسهم.

أما في المقطع الحواري المسرحي التالي، نجد الأب يوجه كلام للضابط قائلا:

– لن تعبروا إلى على جثتنا.

– يتراجع الضابط منكسرا.

– الضابط: اطمئن لن أمسه لأننا سنغادر هذه الأرض المعطاء، هذه الأرض الثرية... هذه

الأرض التي حلمنا بها على مر الأجيال... ضحينا من أجلها بالمال والرجال[2].

يتجلى لنا من خلال هذا المقطع الحواري تمني ورغبة المستعمر في امتلاك الأراضي والسيطرة عليها من خلال بسط نفوذه عليها واستغلال ثرواتها لكنه فشل في تحقيق مراده، فغرض هذا التمني هو التأمل.

(1)– عز الدين الجلاوجي: الفجاج الشائكة، مصدر سابق، ص82.

(2)– مصدر نفسه، ص84.

(3)– جون سيرل، العقل و اللغة و المجتمع، مرجع سابق، ص218

د- الأمر: وهو تعهد من المتكلم لمباشرة مساق الفعل الممثل في المحتوى الخبري وتتوفر على أساليب الأمر، المتمثلة في المواعيد والنذور والرهون والعقود والضمانات، والتهديد الإلزامي[3] أيضا وهو يتضمن مايلي:

في حوار دار بين الضابط والأب في محاولة الاعتداء على رمز من رموز السيادة الوطنية.

- عائشة: هاهم أقبلوا مسعورين كالكلاب.
- يواصل الأب تعليق العلم دون مبالاة.
- يدخل جنود الاستعمار يندفع الضابط للأب.
- ومازلتم تعاندون أيها الجياع.
- جياع ولكننا كرماء...يا حضرة الضابط.
- الضباط: مزق هذه الخرقة فورا.
- هذا رمز أسيادك أيها الوغد [1].

نرى من خلال هذا المقطع أن الضابط الفرنسي يأمر الأب بتمزيق العلم الوطني لكن الأب يأبى الرضوخ والانصياع لأوامره، فالغرض من هذا الأمر الإذلال والانحطاط والحط من قيمة الشعب الجزائري من خلال الاعتداء على رمز من رموز السيادة الوطنية.

أما في المقطع الحواري المسرحي الثاني، فنجد أحمد يحاول طمأنة والدته، يقول لها:

- أحمد: اطمئني يا أماه نعرف كيف نخرجه بسهولة.

(1)- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 83.

– الأم: أسرعوا...انصرفوا... أسرعوا...انصرفوا...[1]

فالأم من خلال هذا المشهد تأمر ابنها والمجاهدين بالانصراف خوفا من أن تلقي عليهم فرنسا القبض فيكون مصيرهم القتال أو أن يزج بهم في السجن، فالأمر هنا يحمل دلالة التحذير. أما في المقطع الحواري المسرحي التالي، نجد الضابط يأمر جنوده بإعدام والد أحمد، فيقول لهم:

– الضابط: أخرجوا الشيخ إلى ساحة قريبة ليلقي جزاءه... أخرجوا كل سكان القريــة...كل مؤانتهم... اجمعوها... وأشعلوا فيها النار... أحرقوها كي لا يأكلـها اللصوص وقطاع الطـرق [2].

يصور لنا هذا المشهد مدى وحشية الاستعمال الفرنسي، حيث يصدر الضابط مجموعة من الأوامر ويطلب من جندوه تنفيذها فورًا، المتمثلة في إخلاء القرية من جميع السكان ولكنه لن يكتف بهذا بل أمر بجمع جميع المؤن وحرقها بغية تجويع المجاهدين وتضييق الخناق عليهم.

أما في المقطع الحواري المسرحي الثالث، نجد الضابط الفرنسي يوجه كلامه للأم ويأمرها بالتحدث قائلا:

– الضابط: انطقي...لمن تنسجين هذه الجلابية؟.

(1)– مصدر نفسه: ص65

(2)–عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص67

الأم لا ترد عليه.

الضابط: لا تريدين الحديث...سأمزقها...هل تسمحين بذلك أو لا... مزقيها أنت...أفضل أن تفعلين أنت [1].

يأمر الضابط الفرنسي الأم بالتحدث للتعرف عن صاحب الجلابية لكنها تأبى أن تخبره، ثم يطلب منها أن تمزقها لكنها ترفض الانصياع لأوامره، فهنا الأمر يحمل دلالة التحذير.

أما في المقطع الحواري المسرحي الآخر، يحاول الضابط استفزاز أم أحمد فيكلمها قائلا:

– الضابط: وهذا الطفل قاطع الطريق صغير، هو ابن أحمد أليس كذلك؟

– الأم: دعه لا شأن لك بالأطفال شأنك مع الرجال إن كنت رجلا [2].

– فمن خلال هذا المقطع يحاول الضابط الفرنسي استفزاز الأم من خلال محاولة إلحاق الضرر بحفيدها، لكن الأم تأمره بأن يدعه وشأنه وتطلب منه أن يقوم بمواجهة الرجال إذا كان يحمل ذرة من الرجولة.

أما في المقطع الحواري المسرحي الأخير، نجد أحمد يخاطب العدو في نفسه قائلا:

مزق شراييني إن شئت.

– أرهق دمي.

– اذبحني من الوتين إلى الوتين.

– أحرقني.

---

(1)– عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق ، ص 68.

(2)– مصدر نفسه، صفحة نفسها.

– فحمني [1].

ورد في هذا المقطع العديد من أفعال الأمر المتمثلة في الفعل (مزق)، (أرهق) (أذبح)، (أحرق)، (فحم)، حيث نجد أن أحمد يتحدث بينه وبين نفسه، موجها خطابه هذا للمستعمر فهو لا يبالي ولا يأبه لما سيحل له لو قطعوا جسمه إربا إربا، فهو يسعى جاهدا للوصول إلى مبتغاه و أن يتنفس الحرية.

يتضح من أفعال الأمر الواردة (مزق، أرهق، أذبح، أحرق، فحم، أنّها أدت بعدا تداوليا تمثل في الإشارة إلى عدم الرضوخ والاستسلام للعدو مهما كانت المصاعب، وهذا ما أشارت إليه حوارات الشخصيات السابقة.

(1) عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة مصدر سابق، ص 27.

خاتمة

من خلال رحلة البحث عن الإشاريات التداولية للحوار بمختلف أنواعها في مسرحية "الفجاج الشائكة"، لعز الدين جلاوجي توصلنا إلى:

– ساهمت الإشاريات التداولية في إبراز طبيعة البناء الأسلوبي للنص المسرحي "الفجاج الشائكة" القائم على الحجاج بين شخصيات مسرحياته.

– لعبت الإشاريات الشخصية والزمانية والمكانية دورا بارزا في فهم العلاقة بين النص ومرسله.

–اهتمت التداولية بالنص عامة والمسرح خاصة، على اعتبار أنه نتاج متكلم، موجه نحو متلق متعدد الزمان والمكان.

– اختلفت الاشاريات الشخصية في نص "الفجاج الشائكة" بحسب طبيعة السياق الذي وردت فيه، وقد وردت بشكل ملفت للنظر على غرار الإشاريات الأخرى الزمانية والمكانية... إلخ.

– كشفت الإشاريات بمختلف أنواعها أهميتها في عملية التواصل اللغوي بين الشخصيات المسرحية.

– شكلت الإشاريات في مسرحية "الفجاج الشائكة" حلقة وصل في تأسيس العلاقة الاجتماعية بين طرفي العملية التخاطبية، حيث تجسدت التضامنية في الحوار . – ساهمت الإشاريات في مسرحية "الفجاج الشائكة" في تأسيس العلاقة الاجتماعية بين طرفي العملية التخاطبية، حيث تجسدت في التضامنية في الحوار . و بعد البحث لا يسعني إلا أن أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات وأشكره على انتهاء هذا البحث الذي كان هدفي من خلاله تسليط الضوء على الحوار المسرحي ودراسته دراسة تداولية.

ملحق

عز الدين جلاوجي: من مواليد 24 فبراير 1962 مدينة سطيف بالجزائر أديب وأكاديمي صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية و النقدية، و قدمت من أعماله عشرات البحوث و الرسائل الجامعية، داخل الوطن و خارجه و يعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب حاول أن يؤسس اتجاه جديد في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح مسردية من أهم أعماله:

الرواية:

1.سرادق الحلم والفجيعة

2.الفراشات والغيلان

3.راس المحنه

4.الرماد الذي غسل الماء

5.حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

6.العشق المقدنس

7.حائط المبكى

القصة:

8.لمن تهتف الحناجر؟

9.خيوط الذاكرة

10.صهيل الحيرة

11.رحلة البنات إلى النار

المسردية /المسرحية:

12.النخلة وسلطان المدينة

13.رحلة فداء

14.غنائية الحب والدم

15.البحث عن الشمس

16.ملح وفرات

17.حب بين الصخور

18.الفجاج الشائكة

19.هستيريا الدم

20.التاعس والناعس

21.الأقنعة المثقوبة

22.أحلام الغول الكبير

أدب الأطفال:

23.أربعون مسرحية للأطفال

24.خمس قصص للأطفال

الدراسة النقدية:

25.النص المسرحي في الأدب الجزائري

26.شطحات في عرس عازف الناي

27.الأمثال الشعبية الجزائرية

28.المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر

29.تجليات العنف في المسرحية الشعرية المغاربية

30.محاضرات في الأدب الجزائري

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، دار ابن الهيثم، القاهرة، (دط)، (دت).

المصادر:

المراجع

1- بالعربية:

- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د،ط)، 2007.

-أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1996.

-أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت).

- الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

- بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني، دراسة البلاغة نقدية كسائل المعاني، ج3، مكتبة الوهيبة القاهرة.

- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، المغرب.

- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

- حمادي مصطفى: مجلة الأثر، تداولية الاشاريات في الخطاب القرآني مقاربة تحليلية لكشف مقاصد وأبعاد، جامعة الجيلالي إلياس سيدي بلعباس، ع2، سبتمبر، 2016، الجزائر.

– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في درس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط1، 2009.

– شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة مورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د ط)، 2007.

– شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001.

– رياض عصمت: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003،

– صالح بلعيد، منافحات في اللغة العربية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

– طه عبد الرحمان، تحديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، 1993.

عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.

–عبد الله شقرون، الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

– عدنان بن رذيلة، فن كتابة المسرحية، دار منشورات، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1996.

– عمر بلخير، تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف في الجزائر، ط1، 2003

– محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة بشر، (د ط).

_ محمد أمين ربيع، سالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب الغربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع د.ط، 2003.

- محمد بلخير، تحليل الخطاب السردي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف في الجزائر، ط1، 2003

- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت).

- محروس محمد إبراهيم: تداوليات الخطاب وضوابط الرواية والتلقي، مجلة علوم اللغة، مج10، ع1، 2007.

- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، مج6، ج 11.

- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2002.

- محمود براني محمود، القواعد الأساسية في البلاغة العربية، دار قباء، 2004.

- مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، دراسة تداولية الظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- منصور نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.

- نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراءات، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1.

- نعمان بوقرة، محاضرات في المدارس اللسانية، منشورات جامعة الجزائر، ع1، جانفي، 2006.

- يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995.

2- المترجمة:

- ألين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مر: محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، (د.ط)، (د.ت).

- آن أوبرسفيلد: قراء المسرح، تر: مي التلمساني وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (د.ط).

- أوروبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003،

- ج براون، ج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، (د.ط).

- جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع والفلسفة في العالم الواقعي، تر: سعيد الغانمي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

- جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

- روجرم بسفيلد الابن: فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والسينما، تر: دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- فرديناند ديسوسير: علم اللغة العام، تر: يؤئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، د.ط، 1985.

- فرانسواز أرمينكو: مقاربة التداولية، تر سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

- فون ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، القاهرة، مصر، ط1.

المعاجم والقواميس والموسوعات:

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، درا المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).

- ابن منظور لسان العرب: تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت).

- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، د.ط، 1994، مادة (دول)، مجلد 11.

- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، مادة (دول).

- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون سود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1.

- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984.

- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004.

وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن –عمان، دائرة المكتبة الوطنية 2003.

المجلات:

- الطاهر لوصيف: التداولية اللسانية، اللغة والأدب، مجلة الأكاديمية، يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ع17، 2006.

بالفرنسية:

(1)-OxFord: le grande dictionnaire encyclopédique, du xx siècle illustre en couleurs, AuZou,20101, Paris, p1107.
(2) -Michel Prumer: l'analyse du texte théâtre Ed Nathan, Paris, 2001, p20.
(3) -Christine Marcandier corlard : l'analyse littéraire Armand colin, France, p136.
(4) -Christine Marcandier corlard : l'analyse littéraire Armand colin, France, p136.

المجلات:

- أبو الزهراء، دروس الحجاج الفلسفي، مجلة الشبكة التربوية الشاملة، 2013.
- حمادي مصطفى، مجلة الأثر التداولية الإشاريات في الخطاب القرآني مقاربة تحليلية لكشف المقاصد والأبعاد، جامعة سيدي بلعباس، ع2، سبتمبر 2016، الجزائر.
ترجمة صديقي خطاب، فن المسرحية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط).
- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.
- إدريس مقبول: الاستراتيجيات التخاطبية في السنة النبوية، مجلة كلية العلوم الإسلامية مكناس المغرب، مج، ع 15، 2014.

فهرس الموضوعات

الشكر و العرفان.

الإهداء.

المقدمة..... (أ.ب. ج)

الفصل الأول:التداولية و المسرح:

أولا: مفهوم التداولية. ..... (04)

أ. لغة. ..... (04)

ب . اصطلاحا. ..... (05)

ثانيا: أقسام التداولية و أشكالها . ..... (08)

ثالثا: محاور التداولية: ..... (10)

ا–الاشاريات الشخصية. ..... (11)

ب–الاشاريات الزمنية. ..... (11)

ج–الاشاريات الاجتماعية. ..... (11)

د–الاشاريات المكانية..... (12)

رابعا: علاقة التداولية بالعلوم الأخرى. ..... (12)

ا–علاقتها باللسانيات البنوية. ..... (12)

ب–علاقتها باللسانيات النفسية. ..... (13)

ج–علاقتها باللسانيات الاجتماعية. ..... (13)

د– علاقتها بعلم الدلالة. ..... (13)

هـ–علاقتها باللسانيات التعليمية. ..... (14)

خامسا: بين المسرح والمسرحية. ..... (14)

1–مفهوم المسرح. ..... (15)

ا–المسرح لغة. ..... (15)

ب–المسرح اصطلاحا. ..... (16)

2-**مفهوم المسرحية.** ..... (17)
ا-لغة. ..... (18)
ب-اصطلاحا. ..... (19)
سادسا: مفهوم الحوار. ..... (20)
ا-لغة. ..... (21)
ب-اصطلاحا. ..... (22)
سابعا: وظائف و سمات الحوار المسرحي. ..... (23)
ا-وظيفة تحديد الفعل. ..... (25)
ب-وظيفة الكشف عن الشخصية. ..... (25)
ج-وظيفة اشارية أو تاشيرية. ..... (25)
د- وظيفة تأثيرية. ..... (26)
و- وظيفة جمالية. ..... (26)
ثامنا:استراتجيات الحوار: ..... (26)
ا-الإستراتجية التوجيهية. ..... (27)
ب-الإستراتجية التلميحية. ..... (27)
ج-الإستراتجية الحجاجية. ..... (27)
تاسعا:إشكال الحوار: ..... (27)
أ-الحوار المباشر (الديالوجِ). ..... (28)
ب-الحوار الغير مباشر (المونولوج). ..... (28)
الفصل الثاني: الاشاريات التداولية في مسرحية"الفجاج الشائكة"
أولا:عناصر التواصل في المسرحية: ..... (38)
ا-المرسل..... (38)
ب-المرسل إليه..... (39)

ج–الرسالة..... (40)
ثانيا :الاشاريات. ..... (40)
- الاشاريات الشخصية..... (41)
- الاشاريات المكانية..... (45)
- الاشاريات الزمانية..... (47)
- الاشاريات الخطابية..... (48)
- الاشاريات الاجتماعية..... (49)
- النداء..... (51)
- الاستفهام..... (54)
- التمني..... (57)
- الأمر..... (58)

خاتمة..... (66)
قائمة المصادر والمراجع..... (68)
فهرس الموضوعات..... (75)
الملخص

الملخص:

اللسانيات علم من العلوم التي تضمنت مواضيع متعددة، اهتمت بدراسة اللغة على مستوى الشكل و المعنى، إذا كانت البنوية اهتمت بالمستوى الأول منها، فإن المستوى الثاني وجد مبحث أخر حاول أن يدرسه و يربطه بالاستعمال تعرف اليوم بالتداولية دون غيره من النصوص، فعالجت قضايا اجتماعية وفق مشاهد متعددة.

إن هذه المسرحية بما زخرت به من حوارات متنوعة أجراها المؤلف على ألسنة شخصياتها كانت ميدانا خصبا لتطبيق أدوات المنهج التداولي فخصصنا بالذكر أنواع الإشاريات (الشخصية، الزمانية، المكانية، الاجتماعية)، فالإشاريات الشخصية تشتمل على الضمائر الدالة على المتكلم و المخاطب و زمان و مكان الخطاب، و كذلك الإشاريات السياقية (ظرفي: الزمان و المكان)، و عليه فقد تناولت دراستنا هذه فصلين:

*المسرح و التداولية.

* استخلاص الإشاريات التداولية في هذه المسرحية.

La linguistique et une science qui englobait de nombreuses matières et s'intéressait à l'étude de la langue au niveau de la forme et du sens. Si la structure concernait le premier niveau, le deuxième niveau retrouvait un autre sujet qu'il essayait d'étudier et de relier avec l'utilisation, c'est ce qu'on appelle aujourd'hui délibération sans autre texte. Plusieurs scènes. Les jeux personnels incluent les pronoms qui représentent le locuteur, l'adresse, l'heure et le lieu du discours, ainsi que la signification du texte. Ainsi que des références contextuelles (circonstancielle: heure et lieu), notre étude a donc traité de ces deux chapitres:

* Théâtre et délibération.
* Dessiner des références délibératives dans cette pièce.