مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد
https://jfpsu.journals.ekb.eg/

P-ISSN: 2356-6493 E-ISSN:2682-3551

الإشاريات في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله : دراسة تداولية

أ.م.د/ عبدالله عبدالله بن محمد بن علي الغفيض

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها

كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

abgfees@qu.edu.sa

مها بنت عبيد النومسي

طالبة دكتوراه الفلسفة في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها

كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

numsi@gmail.com

10.21608/jfpsu.2024.333517.1400

تاريخ الإرسال : ٢٠٢٤/١٠/٢٦م **تاريخ القبول :** ٢٠٢٤/١١/١٥م

تاريخ النشر : ٢٠٢٥/١/١١م

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

الإشاريات في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله : دراسة تداولية

مستخلص

يأتي هذا البحث في سياق الأبحاث التي تهتم بالمسرح السعودي، من خلال مدونة مسرحية لأديبة سعودية متمكنة من فنها، هي الأديبة والناقدة الدكتورة ملحة عبدالله، ويهدف البحث إلى دراسة الإشاريات التداولية في مسرحيات ملحة عبدالله، ومعرفة دورها في الإبانة عن المعاني السياقية التداولية وكيفية استثمارها باعتبارها آلية من آليات التحليل التداولي؛ للوقوف على مدى تأثيرها في الجمهور المتلقي لتلك المسرحيات.

وجاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ومطلبين وخاتمة، تناول المطلب الأول أنماط الخطابات الحاملة للإشاريات في مدونة البحث، ووقف المطلب الثاني على أنواع الإشاريات وكيفية توظيفها في المدونة، وسيخلص البحث إلى عدد من النتائج المتوقعه ومنها: جاءت أنماط الخطاب في مدونة البحث متنوعة متداخلة تتلاحم فيما بينها وتتفاعل متكاتفة جميعها لتحقق التواصل مع المتلقي بغرض إمتاعه وإفادته، وقد اختلفت درجة حضورها من مسرحية إلى أخرى، إلا أنها ظلت مهمة وضرورية لتكامل نصوص المدونة وفهمها وتصورها، كما اسهمت الإشاريات بأنواعها في تحديد الذوات ومواقعها الخطابية تبعًا لأدوارها الاجتماعية المسندة إليها، وعلاقاتها مع مخاطبيها؛ كي تصل رسائلها للمتلقي بكل وضوح واقتدار، وقد تحكمت في تلك المشيرات مجموعة من العوامل أهمها سلطة المتكلم ومكانته العلمية والاجتماعية، وعلاقة المخاطب بالمتكلم، ومكان التخاطب وزمانه.

الكلمات المفتاحية: الإشاريات، المسرح، ملحة عبدالله، التداولية، الأدب السعودي.

Deixis in Examples of Malha Abdullah's Plays
A Pragmatic Study

Abstract

This research comes in the context of research that is interested in Saudi theater, through a theatrical blog of a Saudi writer who is proficient in her art: the writer and critic Dr. Malha Abdullah. The research aims to study the deixis in Malha Abdullah's plays, and to know their role in revealing the pragmatic contextual meanings and how to invest them as a mechanism of pragmatic analysis. This is in order to to determine the extent of their impact on the audience receiving these plays.

This study consisted of an introduction, a preface, two requirements, and a conclusion. The first requirement dealt with the types of discourses that carry deixis in the research corpus, and the second requirement dealt with the types of signs and how to employ them in the corpus. The research concludes with a number of expected results, including the following: the patterns of discourse in the research corpus were diverse, intertwined, cohesive, and interacting together to achieve communication with the recipient for the purpose of entertaining and benefiting him. The degree of their presence varied from one play to another, but they remained important and necessary for the integration of the corpus texts, their understanding, and their perception. Deixis of all kinds also contributed to defining the selves and their rhetorical positions according to their assigned social roles and their relationships with their addressees, so that their messages would reach the recipient with complete clarity and competence. A group of factors controlled this deixis, the most important of which were the authority of the speaker and his scientific and social status, the relationship of the addressee to the speaker, and the place and time of communication.

Keywords: deixis, theatre, Malha Abdullah, pragmatics, Saudi literature.

المقدمة

تعد التداولية فرع من فروع اللسانيات، تطورت مع مطلع السبعينات من القرن العشرين الميلادي، واهتمت بدراسة اللغة في حيز الاستعمال المقامي لها، والإشاريات من أبرز مباحث التداولية؛ لأنها تهتم بالعلاقة بين تركيب اللغات والسياق الذي تستخدم فيه.

وبما أن الخطاب المسرحي بشكل عام والسعودي بشكل خاص نموذج تلفظي تداولي بالأساس، لذا فهو الأنسب لدراسة الإشاريات فيه، فعنصر الشخصية المسرحية توازيه الإشاريات الشخصية، وعنصر الزمان توازيه الإشاريات الزمانية، وعنصر المكان توازيه الإشاريات المكانية.

وتختص الدراسة بالنتاج المسرحي للكاتبة السعودية (ملحة عبدالله) ليكون مادة للبحث؛ لتميزه فنيًا ولوفرته وتنوعه، وحداثة موضوعاته وقضاياه التي تهتم بالمجتمع السعودي، ولمكانة الكاتبة وقدرتها الإبداعية والنقدية، حيث كتبت أكثر من ستين نصًا مسرحيًا، بداية من عام ١٩٩٢ إلى عام ٢٠٢١، وهي مدة زمنية طويلة تسمح برصد الأبعاد التداولية للإشاريات في مسرحياتها.

وبمراجعة هذه المسرحيات انتقت الدراسة منها عشرين مسرحية، وكان الاختيار لهذه النصوص عائدًا إلى لغة النصوص المسرحية للكاتبة والتي تنوعت بين اللغة الفصحى، واللهجة السعودية، واللهجة المصرية، فجاء الاختيار بناءً على هذا التنوع، وكذلك الحرص –قدر الإمكان– أن يكون عدد النصوص المختارة موزّعا على طول المدة الزمنية الممتدة من عام ١٩٩٢م حيث بدأت نتاجها المسرحي، إلى عام ٢٠٢١م وهو العام الذي لم يصدر بعده أي عمل مسرحي لها على حد علمي، وكذلك ما تتميز به هذه النصوص المختارة من تعدد لأنماط الخطابات وتداخلها، الأمر الذي يوحي بتواصلية وفاعلية شخوصها في تجسيدهم للواقع الاجتماعي ومحاولة كشف مشكلاته وتحدياته، وما تحظى به من حوارات تتفاوت في توظيفها للإشاريات التي تتنوع تبعًا لتنوع السياقات، وظروف إنتاج الخطاب وتفاوت مواقع المتخاطبين، الأمر الذي جعل المنهج التداولي الأنسب لهذه المقاربة.

ثانيا: مشكلة البحث وتساؤلاته:

يسعى البحث إلى دراسة (الإشاريات في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله: دراسة تداولية). والتداولية وهي تخوض مغامرة هذه المقاربة فإنها تحاول الإجابة عن إشكالية أساسية هي: ما مدى حضور الإشاريات في نماذج من مسرحيات ملحة عبد الله، وإلى أي مدى ساهمت أنماط الخطاب في حمل هذه الإشاريات وتحقيق المقاصد في تجسيد ما ورد في تلك المسرحيات على خشبة المسرح؛ لتنوير الجمهور وتوعيته خدمة لمجتمعه وسعيًا لتطويره.

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الآتية:

١-كيف يمكن للتداولية قراءة أنماط الخطاب المسرحي في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله؟

٢-كيف يمكن استثمار الإشاريات باعتبارها آلية من آليات التحليل التداولي في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله؛ لتحقيق القيمة الفنية للمسرح السعودي؟

٣- كيف كشفت الإشاريات عن المعاني السياقية التداولية بين مكونات وشخوص المسرحية والمتلقين من الجمهور لتحقيق المآلات الفنية والاجتماعية من تلك المسرحيات؟

ثالثا: أهمية البحث وقيمته:

١-قلة ومحدودية الدراسات التطبيقية التداولية في مجال المسرح السعودي، مع أهميته الفنية والاجتماعية والحضارية.

٢-الكشف عن مدى إمكانية تحليل الخطاب المسرحي السعودي بآليات تداولية.

٣-الكشف عن غنى الخطاب المسرحي السعودي وقيمته، وإمكانية قراءته من خلال المناهج النقدية الحديثة.

رابعًا: أهـداف البـــحث:

١-إمكانية قراءة التداولية لأنماط الخطاب المسرحي في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله.

٢-إمكانية استثمار الإشاريات باعتبارها آلية من آليات التحليل التداولي في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله.

٣- أمكانية أن تكشف الإشاريات عن المعاني السياقية التداولية؛ لتحقيق المآلات الفنية والاجتماعية من تلك المسرحيات.

خامسًا: الدراسات السابقة:

لقد تعددت الدراسات السابقة التي تناولت الإشاريات التداولية في مجال المسرح، كدراسة علي عزيز صالح (الإشاريات التداولية في مسرحية جواد سليم يرتقي برج بابل،٢٠١٧م) وهو بحث علمي تناول تحليل الإشاريات إلى شخصية وزمانية ومكانية ومدى إمكانية إظهارها لعناصر التشكيل الأسلوبي في النص المسرحي، ودراسة مروة حملاوي (الإشاريات التداولية للحوار في النص المسرحي: "الفجاج الشائكة" لعز الدين جالوجي، ٢٠١٩م) وهي رسالة ماجستير، جاءت في فصلين، الأول بعنوان التداولية والحوار المسرحي، والثاني بعنوان الإشاريات التداولية في مسرحية "الفجاج الشائكة"، ودراسة ريمه مصطفى (الإشاريات الشخصية ومقاصدها التداولية في مسرحية "حمار الحكيم" لتوفيق الحكيم، ٢٠٢١م) وهو بحث علمي اقتصر الحديث فيه على أنواع الإشاريات الشخصية ومدى مساهمتها في تشكيل الخطاب وتحقيق التواصل، كل هذه الدراسات تتقاطع مع هذه الدراسة في المنهج المتبع، لكنها تختلف عنها في المدونة موضع الدراسة تطبيقًا ونتيجة.

سادسًا: منهج البحث وإجراءاته:

وقد اقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المنهج التداولي بوصفه المنهج الأساس في الدراسة، والمنهج الذي يمكنه الكشف عن الإشاريات التداولية والأنماط الخطابية الحاملة لهذه الإشاريات، وعن كيفية توظيف الكاتبة للإشاريات بأنواعها وأثرها في المتلقي. كما استعنت بالمنهج الوصفي التحليلي؛ لأنه الأنسب لهذا النوع من البحوث من حيث وصف الأبعاد التداولية، وتحليل الشواهد وفق آليات المنهج التداولي المتمثل في الإشاريات.

سابعًا: تقسيمات البحث:

اشتمل البحث على مقدمة، ومدخل تمهيدي، ومطلبين: المطلب الأول بعنوان أنماط الخطاب وفيه تعريف للخطاب لغة واصطلاحًا، ثم حديث عن أنماط الخطابات في مدونة البحث وهي السرد والحوار والمونولوج والإرشادات المسرحية، والمطلب الثاني بعنوان أنواع

الإشاريات وفيه تعريف للإشاريات الشخصية والإشاريات المكانية والإشاريات الزمانية وأمثلة تطبيقية عليها من مدونة الدراسة، ثم خاتمة شملت خلاصة ما انتهت إليه الدراسة، وعدد من التوصيات. ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

التمهيد

تعد الإشاريات من أبرز مباحث التداولية؛ لكونها من أكثر التلفظات التي ننطق بها في سياق حياتنا اليومية، فهي عبارة عن روابط إحالية لا تتحدد مرجعيتها إلا بوجود طرفي الخطاب (مرسل– مستقبل) ضمن سياق كلامي معين؛ لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، فلسياق دور بارز في فهم ما تحيل عليه هذه العناصر الإشارية وتأويلها تأويلًا مناسبًا للتعرف على مقاصد المتكلم [١].

ويراد بالإشاريات **لغة** الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيين والتأشير، وهي مشتقة من كلمة "ديكتيكوس / deiktikos " اليونانية [٢].

أما **اصطلاحا فيراد بها** مجموعة العناصر اللغوية التي تحيل على السياق المكاني والزماني لعملية التلفظ الجارية بين المتكلمين في موضع تواصلي متبادل [٣]. وبتعبير آخر هي: مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه، كهوية المتكلم، ومكان التلفظ وزمانه (أنا – الآن – هنا) [٤].

وتتعدد مسميات الإشاريات بتعدد الباحثين ووجهات النظر حيث يطلق عليها عدد من المصطلحات، منها: المعينات، أو القرائن المدمجة أو الواصلة كما عند رومان جاكبسون، أو العلامة الإشارية عند شارل بيرس، أو التعبير الإشاري عند هيليل، أو المؤشر أو القرائن الإشارية أو المشيرات [٥].

وتنتمي الإشاريات إلى التداولية من الدرجة الأولى حسب تقسم "هانسون"، وتتجلى مهمتها في "دراسة الرموز الإشارية أي التعابير المبهمة ضمن ظروف استعمالها أي سياق تلفظها، وسياقها هو الموجودات، أو محددات الموجودات، ويتكون هذا السياق من

(١) ينظر فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مكتبة الأسد، دمشق، ١٩٨٦، ص٣٦.
(٢) ينظر جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، مكتبة الألوكة، ٢٠١٥م، ص ١٦.
(٣) ينظر عمر بلخير، مرجع سابق، ص٣٥.
(٤) ينظر فرانسواز أرمينكو ، مرجع سابق، ص٤٠.
(٥) ينظر جميل حمداوي، مرجع سابق، ص١٦.

المخاطبين ومحددات الفضاء والزمن..."[١].

وعليه، فإن مصطلح الإشاريات يشمل أطراف التلفظ، والسياق التواصلي للمتكلمين، كما يرتبط بالاستعمال الشفوي والتلفظي للخطاب، مع تشغيل الحركات والإشارات وإيماءات التعيين، وتوظيف وحدات التأشير الدالة على التعيين المكاني والزماني ومن ثم، لا تأخذ هذه المعينات والقرائن الإشارية معناها، بما فيها: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان... إلا داخل سياق التلفظ، والتواصل، وفعل القول [٢].

ولا يقف دور الإشاريات في السياق التداولي عند الإشاريات الظاهرة، بل يتجاوز إلى الإشاريات ذات الحضور الأقوى، وهي الإشاريات المستقرة في بنية الخطاب العميقة عند التلفظ به، وهذا ما يعطيها دورها التداولي في استراتيجية الخطاب، وذلك؛ لأن التلفظ يحدث من ذات بسمات معينة، وفي مكان وزمان معينين؛ هما مكان التلفظ ولحظته، إذ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشاريات هي : (الأنا، الهنا، الآن)، وعليه تكون الإشاريات هي تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل التعبيرات الإشارية البعيدة عنه[٣]. وبهذا يتضح أن للإشاريات أكثر من نوع، ولكل نوع دوره البارز في الخطاب. وهذا ما سيحاول البحث رصده وتحليله، من خلال الوقوف على أنماط الخطاب الحاملة للإشاريات في مدونة البحث، ومن ثم التعرف على أنواع الإشاريات وكيفية استثمارها باعتبارها آلية من آليات التحليل التداولي.

المطلب الأول: أنماط الخطاب في مدونة البحث

تُعنى التداولية باللغة منزلة في سياق تلفظها، إذ لا يمكن أن يتم خطاب ما إلا بين طرفين يؤدي كل منهما دوره بالتبادل بحيث يشكلان علاقة تخاطب، وهذا يثبت أن اللغات الطبيعية ليست فقط أنظمة رموز، فهي لا تدل إلا بواسطة أفعال تلفظ حين تنتظم في

(١) ينظر فرانسواز أرمينكو ، مرجع سابق، ص٤٠.
(٢) ينظر عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط١، بيروت ٢٠٠٤م، ص٨٢.
(٣) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٨١.

تراكيب من فعل المتلفظ [١].

وهناك فرق بين الفعل "التلفظ"، ونتيجة الفعل أي "الملفوظ". إذ يُحد الملفوظ بأنه إنجاز جملة في مقام محدد، و"الجملة" متوالية من الكلمات منظمة طبقًا لعلم التركيب [٢]. بينما التلفظ هو فعل تحول اللغة إلى ملفوظ بواسطة متلفظ [٣]، ويُعرف إميل بنفنست التلفظ بأنه "تشغيل اللسان بفعل استعمال فردي" [٤] أي الوسائل اللسانية التي يطبع بها المتكلم الملفوظ بطابعه[٥].

ومن أهم العلامات الدالة على المتلفظ "الإشاريات" ولكن قبل التعرف على الإشاريات وأنواعها يجدر الوقوف على الخطاب الحامل لهذه الإشاريات ومعرفة مفهومه ودلالاته، وتبين أنماطه في مدونة البحث.

تعريف الخطاب: الخطاب في **اللغة** كلمة مأخوذة من الجذر اللغوي "خطب"، ففي لسان العرب "خَطَب خُطْبة وخِطَابًا" أي الكلام والحديث، و "الخَطْب" الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، وهي مفاعلة من الخطاب والمشاورة [٦]. وفي المعجم الوسيط "خاطبة مخاطبة، وخِطابًا" كالمه وحادثه أو وجه إليه كلامًا، و"الخطاب" الكلام [٧].

إن المتتبع للفظة الخطاب بمفهومها اللغوي يجدها تدل في غالب استعمالها على الكلام الذي يكون بين طرفين مرسل ومستقبل أو يشترك فيه عدة أطراف، ويكون مضمون الخطاب في الأمر العظيم أو البسيط لإيصال قصد معين.

أما في الاصطلاح فيمكن تعريف الخطاب من وجهة النظر التداولية على أنه عملية تواصلية مرتبطة بالسياق الذي يتم إنتاجها فيه، وعلى أنه ملفوظ يفترض وجود متكلم يدخل في تبادل قولي مع مستمع بهدف التأثير عليه بطريقة ما، وتتم دراسة اللغة في ذلك الخطاب بوصفها مستعملة بين أطراف الخطاب، موصولة بمقاصدهم، ومنزلة في سياق

---

(١) ينظر رينيه ريفارا، لغة القصة مدخل إلى السرديات التلفظية، ترجمة نجيب العمامي، النشر العلمي والترجمة بجامعة القصيم، ٢٠١٥م، ص٥٢-٥٤.

(٢) ينظر باتريك شارودو ودومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبدالقادر المهيري وحمادي صمود، دار سيانترا، ط١، تونس،٢٠٠٨، ص٢١٦.

(٣) ينظر محمد الخبو، (تلفظ)، معجم السرديات، مرجع سابق، ص١١٠.

(٤) شارودو ومانغنو، مرجع سابق، ص٢٢٢.

(٥) ينظر المرجع السابق، ص٢٢٣.

(٦) ينظر ابن منظور، مرجع سابق، مادة(خطب)، ج١، ص٣٦٠-٣٦١.

(٧) ينظر إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٤٣.

التخاطب [١].

والخطاب المسرحي يمتاز عن غيره من الخطابات بأنه يقوم على استعمال لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي، أي أن الكاتب المسرحي "يضع في حسبانه أنه يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير، وهذا ما يفرض على المؤلف استعمال أنساق لغوية بشكل خاص تهدف إلى التواصل والتأثير دون أن ينسى الصلة مع الواقع"[٢]، ولذلك يحفل الخطاب المسرحي بأربعة أنماط من الخطابات؛ هي السرد، والحوار، والمونولوج، والإرشادات المسرحية.

١) السرد:

السرد هو " شكل من أشكال القول يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع، ويفترض وجود راوٍ"[٣]، وهو كذلك "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة خاضعة لعدد من المؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها متعلق بالقصة ذاتها"[٤]، فالسرد حسب هذا التعريف هو " النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"[٥].

وينهض السرد بمهمة تنظيم مواد الحكاية، ويتكفل بإيجاد الحلول لأزمتها، ويزود المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة، وقد يختزل السرد أحداثًا جرت في امتداد زمني معين، إضافة إلى أنه قد يورد حدثًا خارقًا لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيًا وفنيًا [٦]، وقد يُعرِّف السرد بما يجري بعيدًا عن الركح في أماكن أخرى حتى لا تخرق وحدة المكان في المسرحية، ومن وظائف السرد أيضًا التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي [٧]، ويمكن القول إن السرد "يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح"[٨].

---

(١) ينظر الخبو، (تداولية)، معجم السرديات، مرجع سابق، ص٨٠.
(٢) غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة دمشق، المجلد ٢٧، العدد٣-٤، ٢٠١١م، ص٢٩٢.
(٣) إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٢٤٨.
(٤) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص٤٥.
(٥) محمد الخبو، (سرد)، معجم السرديات، مرجع سابق، ص٢٤٣.
(٦) ينظر إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٢٥٠.
(٧) ينظر جميلة مصطفى، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط٢، ٢٠١٠م، ص٧.
(٨) إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٢٥٠.

والواقع أن السرد في مدونة البحث أتى ليلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف المشاهد أو القارئ بما كان يجري قبل بداية احداث المسرحية، كما في مسرحية "بنات البيت":

"–**موضي:** حيا الله الضيوف الحين كل شي جاهز، الحمد لله، الله يجملنا من هذولا الضيوف، المهم البنت كميسة هاذي راحت فين؟ إن شالله تكون تشيكت ولبست الطقم النبيتي، لازم تكون البنت هاذي آخر شياكة.. أنا ماني بأقل من هيا اللي شغالتها مانيكان، واللا شغالة نورا .. كانت ملبستنها الألماس حقها كله، أنا لازم استعرض شياكتي كلها في شغالتي وأكيدهم كلهم.. هي راحت فين؟ ياكميسة.. كميسة"[١].

فالكاتبة استخدمت السرد الذي أتى ضمن مونولوج ليكون وسيلة درامية لتعريف المتفرج ببعض المعلومات عن بعض شخصيات المسرحية.

كما أن الكاتبة ملحة عبدالله قد وجدت صعوبة في إيصال بعض المعلومات إلى الجمهور عن طريق الحوار المباشر خصوصًا في المواضيع التاريخية أو الأسطورية، فلجأت إلى أسلوب السرد لتتخطي عقبات العمل الدرامي من حيث الزمان والمكان والموضوع، كالارتداد أو ربط الأحداث أو التعقيب عليها. فنجد، على سبيل المثال في مسرحية "داعية السلام" قد اعتمدت الكاتبة على شخصية راو شعبي في سرد الأحداث، لأن المسرحية تدور حول أحداث جرت في الماضي ومن المناسب أن يتم سردها وتلخيصها بلسان ما أسمته "شاهد التاريخ" حيث كان يستحضر شخصيات من الماضي، ويعيد تجسيد الأحداث:

"–شاهد التاريخ: كان زهير بن أبي سلمى يقف بجوار بئر كل يوم ينشد الشعر ويغني حتى ترتوي الأرض وتخضر وتنسى الطبيعة قسوتها، فإذا نسي يومًا أو تكاسل أجدبت الأرض.

–محسن: اليوم بأكمله؟

–شاهد التاريخ: نعم.

–مطلق: منذ متى؟

(١) ملحة عبدالله، بنات البيت، الأعمال المسرحية الكاملة ١٩٩٢-٢٠٢١م، ج٥،مراجعة: عبد العزيز عبد الغني عسيري، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، الطائف، ط١، ٢٠٢٣م، ص١٢٢.

-شاهد التاريخ: منذ ألف عام أو أكثر.

-محسن: ماذا؟

-مطلق: إنه يهذي.

-شاهد التاريخ: أليس هو سيد الشعراء؟

-محسن: نعم يا شيخ.

-شاهد التاريخ: إذن يحق له ما لا يحق لغيره"[١].

وقد تضمن ذلك السرد أشعارًا شهيرة لزهير بن أبي سلمى متجذرة في عمق التراث العربي، وأمثالاً وأقوالًا مأثورة تعبر عن موضوع المسرحية وقضاياها، وهذا الأسلوب السردي هو نفسه الذي ألفه المتلقي عند الراوي الشعبي، فهي محاولة من الكاتبة لتكوين فضاء مسرحي يتواصل مع الموروث شكلًا ومضمونًا ويتمايز عنه تلقيًا وإبداعًا.

إن للسرد، أيضًا، دورًا فاعلا في إيجاد صيغة مقبولة تساعد الفعل على النمو والتطور نحو نهاية منطقية مبررة ومتراتبة، ولذا فوّضت الكاتبة سرد الأحداث إلى الراوي والراوية في مسرحية "الليبرو" لكي يدفعان الفعل نحو التأزم:

"-الراوي: يحكى أن رجلًا اسمه حسونة، إنسان.. إنسان بسيط غلبان.

-الراوية: حسونة دا بطل قصتنا الليلة، وكل ليلة.

-الراوي: أمه اسمها خضرة

-الراوية: وأبوه اسمه مغلوب.

-الراوي: والجد اسمه صابر.

-الراوية: حسونة مغلوب صابر.

-الراوي: رجل من كل العصور.

-الراوية: رجل عاش بدون غش

-الراوي: رجل عاش بمليون وش"[٢].

لقد استغلت الكاتبة في الموضع السابق شخصية الراوي والراوية لكونهما الأنجح في

(١) ملحة عبدالله، داعية السلام، مرجع سابق، ج٢، ص١٦٠-١٦١.

(٢) ملحة عبدالله، الليبرو، مرجع سابق، ج٤، ص٨-٩.

استحضار الحكاية وما تضمنه من أحداث، وقد أوعزت الكاتبة للراوي والراوية دور التمثيل إلى جانب السرد بحيث تتشكل انفعالاتهما بانفعالات الشخصيات التي يرويان عنها، كما تتلون نبرات صوتهما بنبرات أصواتها.

وقد وظفت الكاتبة أسلوب السرد أثناء الحوار في مسرحية "مية أراجوز"[١]، إذ أصبح حوار الشخصيات طريقة لسرد الأحداث ونقل مقاصد الكاتبة إلى المتلقي؛ من أجل تثقيف المجتمع وتعديل مفاهيمه المغلوطة، وذلك يستوجب تقديم أكبر قدر ممكن من الفئات التي تدل على أحوال المجتمع؛ لتسليط الضوء على المعضلات ونقد المجتمع بأكمله من حيث نظمه، وتعاملاته، وأساليب معيشته وعلاقات الأفراد بعضهم ببعض.

الحوار:

الحوار هو "الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق، مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات، وكل ما يخبر عن ظروف التواصل"[٢].

والحوار له "بنية نظرية ثلاثية شبيهة ببنية المحادثة اليومية: تحية أو تبادل افتتاح، وتبادل أوسط أو جوهر الحوار (أو التفاعل القولي)، وتحية أو تبادل اختتام، وغالبًا ما تنشد هذه التبادلات بعضها إلى بعض بروابط متينة ترد إلى احترام المتحاورين قوانين الخطاب أو قواعد المحادثة"[٣].

ويعتبر الحوار في الخطاب المسرحي هو الأساس، فهو الذي يميزه عن بقية الأجناس الأدبية التي تقوم على السرد أساسًا مثل الملحمة والرواية، غير أن الحوار في المسرح يشبه المحادثة العادية إلا أنه يختلف عنها في أنه اقتصادي ودلالي دائمًا ولا مجال للثرثرة والاعتباطية فيه، ووظيفته إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشخصيات [٤].

والحوار له أشكال متعددة يمكن ردها إلى ثلاثة حسب العلاقة القائمة بين المتحاورين

---

(١) ملحة عبدالله، مية أراجوز، مرجع سابق، ج٣، ص٢٣٠.
(٢) العمامي، (حوار)، معجم السرديات، مرجع سابق، ص١٥٩.
(٣) المرجع السابق، ص١٥٩-١٦٠.
(٤) ينظر إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص١٧٥-١٧٦.

والأفعال الكلامية المهيمنة، فإذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يعلمه الآخر هيمن السؤال الحقيقي وجوابه، وبذلك يكون الحوار تعليميًا تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها ، ويكون الحوار جدليًا إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحاورين وهيمن التقرير والدحض، أو الإثبات والنفي، فإذا قرعت الحجة بالحجة إلى أن يقنع طرف الطرف الآخر أو إلى أن يقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان الحوار جدليًا، أما إذا تكافأت العلاقة وبدئ الحوار بالاختلاف وانتهى به وهيمن التقرير والتقرير المضاد أو الدحض، وتم الانتقال من موضوع الخلاف الأصلي (رأي أو موقف ما) إلى النيل من ذات الطرف المحاور (السباب والتهديد ...) فإن الحوار يعد سجاليًا[١]. ويمكننا تبين تلك الأشكال في هذا المقطع الحواري من مسرحية "جوكاستا":

"– لايوس: ولم لم تسلك طريق العرافة؟

–تريزياس: لقد سلكتها أيامًا وليالٍ، ولكن هجرتها منذ أن رأيت حبيبتي.

–لايوس: كيف تجرؤ وأنت كاهن أن تلتفت للحب وما شابه؟

–تريزياس: مولاي، إن الحب لا يعرف المهن والوظائف والمعتقدات.

–لايوس: لكن هناك تقاليد تتبع.

–تريزياس: سيدي، إن تأثير الحب على البشر أقوى أضعاف المرات من أسر العادات والتقاليد.

–لايوس: أفران أنت أم فيلسوف؟

–جوكاستا: هل تؤمن بالحب؟

–تريزياس: لم يتغير مصير حياتي إلا لإيماني بالحب.

–جوكاستا: والعرافة؟

–لايوس: تركها من أجل امرأة"[٢].

لقد بدأ هذا الحوار غير متكافئ بين طرفين أحدهما يجهل ما يعلمه الآخر؛ لذا هيمن

(١) ينظر العمامي، (حوار)، معجم السرديات، مرجع سابق، ص١٦٠. وينظر إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٢) ملحة عبدالله، جوكاستا، مرجع سابق، ج١، ص١٧١.

السؤال الحقيقي وجوابه، ولكن بعد ذلك تحوّل الحوار إلى جدال ما بين تقرير ودحض، ثم تصاعدت وتيرة الاختلاف إلى السباب والاتهام، ذلك لأن السياق المتمثل بالصراع حول الإيمان بالحب وعدم الإيمان به هو الذي كان يوجهه.

وقد يأتي الحوار على شكل تبادل مقاطع كلامية متناظرة في القصر أو الطول بين شخصيتين متكلمتين، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل، من قبيل ما جاء في مسرحية "مركب بان":

"– بان: النهر يتدفق بسرعة، السمك قد أوشك على النفاذ.

–تانيا: الزجاج لزج، الطعام جاهز.

–بان: أتعتقدين أنه قد نضج؟

–تانيا: علبة من الرمل تكفيك؟

–بان: عادت ولم تقبلني.

– تانيا: انشق نصفه، والنصف الآخر بعد.

–بان: فلتختبئ فيه الفئران.

– تانيا: المرآة تعذبني.

–بان: أنت من شرخها إلى نصفين"[١].

وهذا الحوار يجوز وسمه بحوار الصم [٢]؛ فما سبق هو حوار بين شخصيتين لم يكن هدفه التواصل بقدر ما كان غرضه البوح بمكنونات النفس، والتنفيس الذاتي عن المشاعر والانفعالات، فأصبح نوع من المونولوجات المستقلة.

وقد وظفت الكاتبة في مدونتها كثيرًا من الشخصيات التي كانت تتفاعل وتتحاور، وتدفع الحدث إلى الأمام، وكانت تعبر عن آرائها وفكرها واعتقاداتها حينًا، وتعبر عن أفراد المجتمع وفلسفاتهم ورؤاهم أحيانا أخرى، فأهمية الحوار تكمن في فسحه المجال لأصوات كثيرة في المسرحية "يمكن أن يمثل منها رأيًا أو إحساسًا أو رؤية خاصة مدارها قضايا

(١) ملحة عبدالله، مركب بان، مرجع سابق، ج١، ص٥٣١.

(٢) ينظر محمد الناصر العجمي، دراسات في المسرح، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ٢٠١٢م، ص٤٨.

مختلفة يعبر عنها بعبارات وأساليب متباينة"[١].

المونولوج:

المونولوج مصطلح يعني كلام الشخص الواحد ويستعمل في اللغة العربية بلفظه الأجنبي، وأحيانًا يترجم إلى النجوى أو المناجاة [٢].

والمونولوج نمط من أنماط الخطاب المسرحي، يأتي على شكل مناجاة فردية مع الذات، أو على شكل حوار مع شخصية غائبة، أو مع غرض موجود على خشبة المسرح يشكل نقطة ارتكاز للمتكلم، أو يأتي على شكل حوار مع شخصية أخرى حاضرة على الخشبة لكن دورها لا يتجاوز الاستماع والموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو مناقشة [٣].

وقد رأت أوريكيوني أن المونولوج "وإن كان يُضفي على صاحبه في الحياة اليومية العادية أوصافًا ونعوتًا من قبيل الحمق والجنون، فإنه في الخطاب المسرحي يعبر عن ازدواجية الشخصية المسرحية التي تصبح بموجب هذا النوع من الإجراء التلفظي مرسلًا ومتلقيًا في الآن ذاته"[٤]. حيث تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية ودوافعها، ففي مسرحية "مقعد أمام النهر" نجد ذلك المونولوج على لسان بطلها الذي قهرته الظروف وأحس بالانكسار:

"صحيح دنيا تانية وعالم تاني، صحيح إحنا مش عايشين، إيه يعني لما آخر النهار ومعي كم ملطوش، وكل واحد يقول هات، بعد كده ننام في بيت صغير، ننام والناس هايصة، ننام والطبل والزمر في كل مكان..." [٥].

لقد كشف هذا المونولوج عن باطن الشخصية ووصف مشاعرها وموقفها، وكشف أيضًا عن بعض الجوانب الخفية كوصف الزمن الذي يجري فيه الحدث، ووصف المكان، ومثل هذا الوصف يثري النص وينميه، ويضيء الجوانب المعتمة منه.

وقد يتمظهر المونولوج بين الشخصية وذاتها بما يشبه الحوار الخارجي بين متكلمين،

---

(١) ينظر الصادق قسومة، الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٩م، ص٤٥-٤٦.

(٢) ينظر إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٤٩٤.

(٣) ينظر المرجع السابق، ص٤٩٤-٤٩٥.

(٤) محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء،٢٠٠٦م، ص٩٦.

(٥) ملحة عبدالله، مقعد أمام النهر، مرجع سابق، ج٤، ص٥٧٣.

ففي مسرحية "أنا سيس" وظفت الكاتبة ضميرين متناقضين هما الضميران (أنا) و (أنت) وكلاهما عائد إلى الشخصية نفسها، المنكسرة والحائرة بسبب الوقوف بين طرفي نقيض، ويظهر في هذا المونولوغ نوع من التشويش المقصود على القارئ لجذب انتباهه وتساؤله، فالشخصية تخاطب نفسها بالضمير (أنا) ثم تحدث نفسها بالضمير (أنت)، وتنتقل بعدها للحديث عن (نحن) في الوقت نفسه:

" كانت جميلة، تشعرني حين تكلمني بأنني أغنى رجل في هذا العالم، وحين افتقدتها كنت بالفعل ولأول مرة أشعر أنني فقير، احمد ربك يا رجل أن لديك زوجة عروسًا تنتظرك آخر النهار وفي يدك رغيف، وأنت تعمل فرانًا مع شهادة التميز الجامعي، ومرتبة الشرف، [...] آه سيصيبنا هذا الصوت بالصمم.. والثورة مشتعلة، ها هم يصرخون"[١].

ذلك التوظيف للمونولوج من خلال تلك الضمائر للذات يشد القارئ ويدفعه إلى مزيد من الانتباه والتركيز، والتفاعل مع البطل.

ويظهر المونولوج في مدونة البحث غالبًا في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل، ويكشف مكنون ذاته، ويعبر عن عزلت الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين.

٢) الإرشادات المسرحية:

وتسمى الإرشادات الركحية أو الملاحظات الإخراجية وهي "تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية"[٢].

تحتوي الإرشادات المسرحية على "جملة من المعلومات، تتعلق بالحوار وأشكاله، والتلفظ وسياقاته، وهوية المتحاورين، وكل ماله صلة بالملابس، والزخارف، والإطارين الزماني والمكاني، إلخ" [٣]، وهذه المعلومات التي تقدمها الإرشادات المسرحية تأتي على

(١) ملحة عبدالله، أنا سيس، مرجع سابق، ج٢، ص ٤٢٢.
(٢) إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٢٢.
(٣) التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز لخدمة اللغة العربية، ط١، الرياض، ٢٠١٧م، ص٣٢.

شكل نص موازي للحوار، أو تأتي على شكل معلومات متضمنه في الحوار.

وتأتي الملاحظات الإخراجية لتتغلب على صعوبات الفهم التي تحيط بالنص، وتمكن القارئ أو الممثل أو المخرج من تصور النص ونقله إلى عالم الخيال، فالعلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحية علاقة متكاملة، لأن "الحوار يمكن أن يوحي بالطريقة التي يتلفظ بها النص، وفي المقابل، فإن الإرشادات المسرحية تنير نص الحوار، وتسمح للقارئ بإدراك السياق الذي تندرج فيه الأحداث والوقائع التي تعرضها المسرحية"[١]، وهي تعطي المتلقي "فرصة قراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية في مخيلته"[٢].

وللإرشادات المسرحية وظائف؛ منها تقديم قائمة بأسماء الشخصيات وبيانات خاصة بكل منها، مثل: (السن، والشكل الخارجي، والجنس، والمهنة إلخ)، وتقديم إرشادات حول الحركة وطريقة أداء الكلام ونبرة الصوت، وبيان الانفعالات، وتقديم معلومات عن مكان الحدث وزمانه، إضافة إلى تقديمها صورة عامة أو مفصلة حول الديكور، والإضاءة، والاكسسوار، والسينوغرافيا، والمؤثرات السمعية والبصرية، حتى أن اسم الشخصيات المتكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جزءًا من الإرشادات المسرحية [٣]، فهي الأداة الأساسية للكاتب المسرحي لبيان رؤيته وتصوره للعمل على خشبة المسرح، وهي إلى جانب ذلك تحمل في طياتها وظائف تداولية ودلالية تتضمن مقاصد ورسائل مباشرة وغير مباشرة سواء أكانت تلك الرسائل لغوية أم سمعية أم مرئية.

وفي مدونة البحث حرصت الكاتبة على أن تكون إرشاداتها مفصلة ودقيقة في ذكر التفاصيل التي من شأنها أن تحقق الفهم وتزيل الارتباك واللبس، وذلك من خلال ذكر وتحديد هويات الممثلين وحركاتهم ونبرات أصواتهم، واقتراح الألوان للإضاءة وتحديد أشكال المكان وأزياء الممثلين والديكور بكل تفاصيله والإكسسوارات وما إلى ذلك.

ويمكن للقارئ أن يتوصل إلى صفات الشخصيات من خلال الإرشادات المسرحية، فقد

---

(١) محمد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، ط١، الرباط، ٢٠٠٦م، ص١٨-١٩

(٢) إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٠٨.

(٣) ينظر إلياس وقصاب، مرجع سابق، ص٢٢-٢٣.

لجأت الكاتبة إلى تقديم شخصياتها عن طريق إعطاء موجز عن حياتها من قبيل ما نجده في صدارة مسرحيات "حارة السعد [١]"و "غول المغول [٢]" أو عن طريق الوصف المادي لها من حيث جنسها ولونها وكل ما يصورها من الخارج كما في مسرحية "بنات البيت":

"تدخل مكاسيم الشغالة الأندونيسية وهي في الثلاثين من عمرها، ترتدي سترة المنزل ذات لون أبيض، وقد غطى رأسها منديل قصير أشبه بالممرضات [...] تدخل هيا وهي سيدة في الثلاثين من عمرها، جميلة وأنيقة ترتدي عباءة وقد تبللت ملابسها بالمطر[...] تدخل العجوز وقد ارتدت بنطالًا قصيرًا وضيقًا وشعرًا أشقر مستعار، كما أنها غطت معظم وجهها بالمكياج غير المتناسق" [٣].

ففي هذه الملامح وما شابهها دلالات مهمة تتطابق مع دور الشخصية، فلكل شخصية سلوك ونمط معيشي خاص، ولهذا التقديم دور مهم في تحديد انتماء الشخصية إلى طبقة معينة حسب التصنيفات الاجتماعية السائدة التي تدفع الشخصيات إلى التحرك بثقلها الاجتماعي وتأثير مكانتها، واتخاذ موقعها الخطابي وتفاعلها المناسب مع الأحداث.

وتأتي الإرشادات المسرحية أيضًا راصدة حالات الانفعال والحركة وردود أفعال الممثلين، مثلما نجده

في مسرحية "مقعد أمام النهر":

"–الرجل:(يضحك) جتك خيبة.

–البائع: (بانكسار شديد) صحيح جتني خيبة إللي سمعت كلامك واديتك وداني"[٤].

فهذه الانفعالات تكمن أهميتها في كونها باعثًا مهمًا للحركة وسير الأحداث في النص، وهناك انفعالات كثيرة مبثوثة في مدونة البحث من قبيل "يصرخ، بحزن، تبكي، يقاطعه، تضحك، يقبل يدها، تصفيق حاد، ينزوي، بعنف، بامتعاض" وردود الأفعال الحركية المصاحبة لتلك الانفعالات كالغناء، والتصفيق، والصراخ والصمت وما إلى ذلك.

وقد عمدت الكاتبة أيضًا، من خلال الإرشادات المسرحية، إلى وصف فضاء النص،

(١) ملحة عبدالله، حارة السعد، مرجع سابق، ج٥، ص٣١٢.
(٢) المرجع السابق، غول المغول، ج٢، ص٢٤٠.
(٣) المرجع السابق، بنات البيت، ج٥، ص١٢٣،١٣٢،١٤٩.
(٤) المرجع السابق، مقعد أمام النهر، ج٤، ص٥٧٥.

فثمة أماكن مغلقة ومفتوحة، وعامة وخاصة، وقديمة منها البيوت الطينية الشعبية أو حديثة ومنها المطارات ومحطات القطار والمقاهي، ومن ذلك ما جاء في مسرحية "الليبرو":

" الحارة الشعبية، حيث تبدو القهوة في منتصف المنظر على ناصية شارعين، البيوت الشعبية أعلى القهوة، كما تظهر المشربيات في كل مكان، علقت أعلى القهوة لافتة "قهوة عبد الجبار"، ..."[١].

واعتنت كذلك بوصف الزمن بعبارات كالإظلام، وظهور القمر، وضوء النهار، واهتمت أيضًا بإيضاح تصوّرها لإضاءة العرض والمؤثرات الصوتية ووصف تفاصيلهما، مثلما نجده في مسرحية "الفنار":

"المرأة وقد أصبحت عجوزًا على شاطئ البحر، والظلام يعم المكان، تقف أمام كوخ قديم من الخشب وقد أضاءت النار وبجوارها بئر قديم، ينعكس ضوء النار على الكوخ فتبدو كالشبح في جنح الظلام، ..."[٢].

ومع ذلك، فإن ما يلفت الانتباه في بعض إرشادات الكاتبة في مدونة البحث تكاد تنعدم فيها التفاصيل الدقيقة التي تصف مختلف الأماكن والشخصيات، إذ تكتفي بوضع ملاحظة قصيرة عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزمان، ومن ذلك ما جاء في مسرحية "من النافذة":

"منزل الأم، وهي تعلق المصباح على الحائط، تذهب إلى الأريكة تحت النافذة وتتمدد عليها"[٣].

ولعل هذا الاقتضاب والإيجاز عائد إلى محاولتها ترك مساحة للقارئ حتى يستنتج هذه التفاصيل من خلال الحوار وأنماط الخطاب الأخرى، وقد يكون ذلك أيضًا محاولة منها لإعطاء المخرج حرية اختيار العلامات الإخراجية المناسبة، لأنها بالتأكيد تعي أهمية الصورة المسرحية سمعية ومشاهدة، وتفويض تشكيلها وتقديمها إلى المختصين ورؤاهم الإخراجية.

---

(١) ملحة عبدالله، الليبرو، مرجع سابق، ج٤، ص٨.
(٢) المرجع السابق، الفنار، ج٢، ص٥٦.
(٣) المرجع السابق، النافذة، ج٢، ص٥١٤.

المطلب الثاني: أنواع الإشاريات

يتجسد الخطاب باللغة في كافة مستوياتها، والكلمات جزء من نظام اللغة، فتحيل كل كلمة على مدلول معين، إلا أن بعضًا منها يوجد في المعجم الذهني [١] دون ارتباط بمدلول ثابت، فلا يتضح مدلولها إلا من خلال التلفظ بالخطاب التداولي في سياق معين؛ لأنها خالية من أي معنى في ذاتها [٢]، ونقصد بذلك "الإشاريات" تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي، تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول ضمن سياق تواصلي معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه الإشاريات دلاليًا وإحاليًا إلا بوجود المتكلمين، في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل [٣]، فمثلًا إذا تأملنا هذا الحوار المباشر بين شخصيتين:

– أمل: سأسافر غدًا إلى الرياض.

– سارة: أنا سأسافر معك غدًا هناك إذا وافقت أمي.

نلاحظ في هذا الخطاب المباشر مجموعة من الإشاريات المتعلقة بأطراف التواصل (أمل وسارة)، مثل: إشاريات الشخوص المتمثلة في (ضمير المتكلم أنا)، وإشاريات المكان (هناك) وإشاريات الزمان (غدًا). وعليه، يمكن القول إن للإشاريات أنواع متعددة، سنتناولها بالتفصيل فيما يلي:

أ) الإشاريات الشخصية:

وهي عناصر لسانية يحددها فلاسفة النظرية التداولية بسلسلة الضمائر بأنواعها المتصلة والمنفصلة والمستترة وجوبًا وجوازًا، فكل هذه الضمائر أو العناصر الإشارية تمثل الذات المتلفظة وما يقابلها، وتتجدد وتتغير إحالتها في كل تلفظ جديد أو بحسب السياق الذي ترد فيه بمجرى الخطاب الراهن [٤]، مثل الملفوظ: "أنا أحب القراءة" ف(أنا) تشير إلى شخص ما تحدث في زمن معين ومكان معين في مناسبة معينة.

---

(١) ويقصد به قاموس اللغة الفطرية المخزن في رؤوسنا، والذي يساعدنا في معرفة الكلمات المألوفة عند الاستماع أو القراءة وفهم معانيها، وبالمقابل، البحث عن الكلمة المناسبة لنقل فكرة عند التكلم أو الكتابة. ينظر ربيعة العربي، المعجم الذهني والقاموس، مقال منشور في الموقع الإلكتروني الحوار المتمدن، ١٤ فبراير ٢٠٢١م.

(٢) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٨٠.

(٣) ينظر فرانسواز أرمينكو، مرجع سابق، ص٣٨.

(٤) ينظر هوانغ يان، معجم أكسفورد للتداولية، ترجمة هشام عبدالله الخليفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٢٠م، ص٤٧٧.

وتعد الإشاريات الشخصية أوضح العناصر الإشارية، وهي تسهم في انسجام النص، وتسمى ضمائر المتكلم والمخاطب ضمائر الحاضر؛ لأن صاحبها لابد أن يكون حاضرًا وقت النطق بها[١]. وهذا الحضور يمكن أن يكون فعليًا، أي أن المرسل والمتلقي حاضران في سياق الموقف، أو أن المرسل يقوم باستحضار المتلقي وقت الكلام فيخاطبه وكأنه أمامه ولهذا أصبحت ضمائر حضور [٢]، وهي دائمًا عناصر إشارية؛ لأن مرجعها يعتمد اعتمادًا تامًا على السياق الذي تندرج فيه [٣].

ويمكن القول إن الإشاريات الشخصية بمثابة خدم اللغة المتواضعين لأنه يمكن لنا أن نطوعهم للخدمة في إنجاز الوظائف الرمزية ذات المستوى الرفيع [٤].

وقد شهدت مدونة البحث حضور جملة كبيرة من العناصر الإشارية الشخصية التي تأخذ شكل المشير المتصل والمنفصل، ومن الأمثلة على ذلك حضور المشير المتكلم المنفصل(أنا) في مسرحية "داعية السلام" حيث الحوار الذي دار بين مطلق وزهير بن أبي سلمى:

"– مطلق: ألست القائل:

ألا أَبْلِغِ الأحلاف عني رسالة وذبيان هل أقسمتم كل مقسم

–زهير بن أبي سلمى: وأنا القائل:

فلا تكتُمُن الله ما في نُفُوسكم لِيَخْفَى ومهما يُكْتَم الله يَعْلَمِ" [٥].

فالسؤال المغلق "ألست القائل" يفترض أن تتحدد إجابته بنعم أو لا، لكن "زهير بن أبي سلمى" يستغل الموقف لإبراز كفاءته الخطابية برد فيه تأكيد لمضمون السؤال، وتوسعة لأفق التوقع: "وأنا القائل"، وتأكيده بالمشير(أنا) دعت إليه الحاجة إلى إظهار نفسه متكلمًا واثقًا بذاته ومالكًا للمعلومة مما يجعله في مركز القوة التخاطبية.

وفي مسرحية "المتاهة" تعتمد الشخصيات على ضمير المتكلم(أنا) في إثبات حديثها:

"–رجل٢: حزين أنا.

(١) ينظر محمود نخلة، مرجع سابق، ص١٨.
(٢) ينظر يول، مرجع سابق، ص٣٠.
(٣) ينظر محمود نخلة، مرجع سابق، ص١٩.
(٤) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٢٨٢.
(٥) ملحة عبدالله، داعية السلام، مرجع سابق، ج٢، ص١٦٦.

-رجل٤: غاضب أنا.

-رجل١: غافل أنا.

-رجل٣: قلق أنا"[١].

ففي الحوار السابق توجه الشخصيات الصفات المعجمية في ملفوظاتهم نحو الذات وهذا تضخيم لدور (الأنا) التي هي نقطة الانطلاق لتحوّل المجتمع وتغيير قناعاته، لكنها أنا واهنة تكشف عن ذوات تعايش حالات القلق والحزن والغضب والغفلة، وهي حالات تدل على تزعزع الشخصيات وتشظيها، وحاجتها إلى كثير من التعزيز والإقناع وغرس الثقة بقدراتها.

ولم يقتصر حضور إشاريات المتكلم في الضمائر المنفصلة بل نجده وبشكل جلي في الضمائر المتصلة، ففي السرد الآتي من مسرحية "بنات البيت" يتكرر استخدام المشير (تاء) المتكلم:

"-هيا: حبيت فيك كل شي، تناغمت وباقي خلاياك، اعتقدت أن اللي بيني وبينك من الروابط ما يفوق الأم والأخت والابن والبنت والزوجة، كنت روحي وأقرب من القلادة الي في رقبتي، كنت أشوف صورتي في عيونك"[٢].

يتضح من خلال السرد السابق ارتباط الملمح التركيبي المتمثل في تكرار استخدام المشير تاء المتكلم في قولها "حبيت، تناغمت، اعتقدت" بالحاجة إلى تحسس الوجود الذاتي والكينونة الحقيقية بعد الانغماس التام في ذاتية الزوج وحبها الأعمى له، وبالشعور المتراكم لدى هيا بألم الإقصاء والقهر والخيانة الذي واجهها به زوجها مما يشعل حنقها ونقمتها.

وفي الخطاب الآتي من مسرحية "ليلة في فرانكفورت" يتضح المشير (ياء) المتكلم:

" كل يوم حسناء جديدة، وكل يوم اسم جديد، علاقات مبتورة لا تلبث أن تهدأ حتى تذهب مع الريح، لكنها تنغص عيشي، وتقض مضجعي، أعرف كلما كانت هناك أنثى في طريقه لا يتراءى صورتي، ولا يسمع كلامي"[٣].

فهنا المشير (يا) المتكلم ينطوي على أبعاد تداولية عبرت المتلفّظة من خلاله عن

---

(١) ملحة عبدالله، المتاهة، مرجع سابق، ج٢، ص٣٦٣.

(٢) ملحة عبدالله، بنات البيت، مرجع سابق، ج٥، ص١٩٥.

(٣) المرجع السابق، ليلة في فرانكفورت، ج٢، ص٢٢.

آلامها وأحزانها وشجونها التي أضحت ملتصقة في ذاتها بشكل كبير لا تنفصل عنها، وأوصلت ذلك الشعور والإحساس للمتلقين.

ومن الإشاريات الشخصية (نحن)، إذ يستعملها المتكلم عندما يجمع في الخطاب بين ذاته وبين المتلقي دلالة على التشارك بينهم، أي بين (أنا وأنتم) في بنية الخطاب العميقة، مثل خطاب قائد الجيش حسام إلى أهل بغداد عن الحصار الواقع عليهم في مسرحية "غول المغول":

"–حسام: نحن أصبحنا محاصرين بثلاثة جيوش كبرى، لقد اتحد التتار مع كل من هم حولنا"(١).

إذ يكون الخطاب في بنيته العميقة: (أنا وأنتم) محاصرين، فالأداة الإشارية (نحن) دلت على الاندماج، وعبرت عن التشارك، بحيث يبدو حسام جزءًا لا يتجزأ من أهل بغداد، وذلك يستلزم التشارك في الرأي والمواقف نفسها، لأن قضية طرفي الخطاب هي قضية واحدة.

وفي مسرحية "أم الفأس" ينطلق الحوار منذ البدء بالتركيز على المشير (نحن):

"–شيخ القبيلة: "نحن يا محفوظين جينا نحتفل بليلة من ليالي حصاد القمح المقمرة ليلة كف القيض..."(٢).

نلاحظ هنا أن الأداة الإشارية (نحن) تؤدي وظيفتين هما: أنها تجمع المتكلم "شيخ القبيلة" بالمتلقي "أبناء قبيلته"، والأخرى هي: أنها مؤشر على الوظيفة التداولية وهي التأثير أو القصد الذي يتأوله المتكلم وهو الاحتفال بليالي حصاد القمح.

وقد يستعمل المشير (نحن) أصحاب المقامات الرفيعة للدلالة على مرتبتهم، مثل الملوك ومن في حكمهم، ومن ذلك ما جاء في مسرحية "من النافذة":

"–الملك: نحن الملك فرناي، إنه في يومنا المجيد هذا وباسمي وباسم العائلة المجيدة..."(٣).

فالمرسل "الملك" في الخطاب السابق استعمل المشير (نحن) ليبين مكانته ومرتبته في

(١) ملحة عبدالله، غول المغول، مرجع سابق، ج٢، ص٢٧٧.
(٢) المرجع السابق، أم الفأس، ج٣، ص٧.
(٣) المرجع السابق، من النافذة، ج٢، ص٥٠٣.

الخطاب، مستبعدًا بذلك المتلقي فبدى المتكلم وكأنه يمارس شيئًا من السلطة والصلاحية، وذلك بإشراكه عددًا من الآخرين معه في إرسال الخطاب مما يوحي بسلطته على آرائهم.

ويتفاوت مرجع (نحن) فقد يقتصر على المتكلم وبعض الآخرين الذين لا يتعدون واحداً. كما قد يكون مرجعها عامًا يُدرج فيه المتكلم البشر كلهم. وبهذا يمكن تقسيمها حسب مرجعها إلى ثلاثة أقسام هي[١]:

(نحن) البسيطة ومن الأمثلة عليها ما ورد في مسرحية "داعية السلام":

"– زهير بن أبي سلمى: لما جئتما إلى هنا؟

–مطلق: نحن في طريقنا إلى الطائف، نسعى للقاء سيد الشعراء.

محسن: نعم، قيل لنا سنجده في الطائف"[٢].

حيث استعملها مطلق عند مخاطبة زهير بن أبي سلمى، إذ يحيل مرجعها إلى اثنين لا غيرهما: مطلق ومحسن.

و(نحن) المتوسطة في الشمول ومن الأمثلة عليها ما جاء في الخطاب الآتي من مسرحية "غول المغول":

"– حسام: [...]نحن العرب أسرة واحدة وقوة واحدة، وصدقوني نحن إلى جوار بعضنا لن نصبح ضعافًا، بل سنصبح أقوى"[٣].

مرجع (نحن) هنا هو العرب، وما يجعل المرجع متوسطًا هو أن معرفتنا المشتركة تدلنا على أن العرب لا يمثلون العالم كله، بل هم جزء منه.

أما نحن العامة في أقصى مداها فهي كما في الخطاب الآتي من مسرحية "اللمس":

"– الصحفي: هل تعلم أنهم وصلوا إلى المريخ وسيبنون عليه حياة؟

–نعيم: نعم، نحن من دمر الأرض وسندمر المريخ أيضًا"[٤].

فمرجع (نحن) هنا هو العالم كله، وذلك لأن الإنسان بفعل العديد من الأنشطة الصناعية والاستهلاكية تسبب في الضرر البيئي الذي أدى إلى تدهور البيئة وانقراض الكثير من

(١) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٢٩٤- ٢٩٦.
(٢) ملحة عبدالله، داعية السلام، مرجع سابق، ج٢، ص١٥٧.
(٣) المرجع السابق، غول المغول، ج٢، ص ٣٢٥.
(٤) ملحة عبدالله، اللمس، مرجع سابق، ج٥، ص ٢٠٨.

الكائنات الحية وتلوث الموارد الطبيعية.

وكما تضمنت المدونة استعمال المشير المخاطب المنفصل (أنت) الذي لا يقف عند الإحالة على المرجع فقط، بل يتجاوز ذلك ليصبح مؤشرًا على غرض تداولي، حيث يشير إلى أن المشاركين في الخطاب يشغلون مواقع تتحكم فيها العلاقة التراتبية بين المتخاطبين سواء أكانت علاقة أفقية أم عمودية، وعليه فلا يمكن للإشاريات أن تتحقق خارج الرتب التي ينتمي إليها المتخاطبون، ففي مسرحية "المشهد الأخير" استعملت "منى" المشير (أنت) لتعبير عن درجة أقوى من التضامن والتقارب إذا كان المرسل إليه "الأم" تعلوها درجة وتملك سلطة أقوى:

"– الأم: وش هالحب اللي نزل عليك مرة وحدة.

–منى: لا يا حبيبة قلبي لا تقولين كذا وأنا ما أحيا ولا أنام إلا لما أبوس اليدين الحلوين هذولا.. تنكرين؟

–الأم: لا ما أنكر بس تبغي أحس بهالحب صدق صدق صدق؟

–منى: أكيد أنتِ حاسة، لأن قلب الأم عمره ما يكذب"[١].

فالمرسل "منى" استخدمت المشير (أنت) عند مخاطبتها للمرسل إليه "الأم" بالرغم من عدم تكافؤ المراتب؛ وذلك راجع إلى علاقة القرابة بينهما مما جعل المشير (أنت) مؤشر على الحميمية والمودة والتقارب الاجتماعي.

ورغم أنه لا يوجد في العربية أداة إشارية لمخاطبة المتلقي رفيع المقام، كما هو الحال في بعض اللغات، إلا أن المتكلم يستخدم مشير جمع المخاطبين (أنتم)، لمخاطبة المفرد ذي المقام الرفيع[٢]، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "زمن المنضي":

"– المدير: سو لي ورقة فيها كل محاور المؤتمر، والورقة الثانية الرد على هذه الأوراق كلها.

–سعد: زين إن شاء الله.

(يهم بالوقوف)

(١) ملحة عبدالله، المشهد الأخير، مرجع سابق، ج٥، ص٣٠٢.
(٢) ينظر المرجع السابق، ص٢٩٠.

-المدير: وين.. وين رايح؟

-سعد: أنتم يا طويل العمر طلبتم مني الأوراق والردود وأنا رايح أشوفها وأجيبها معي الصبح إن شاء الله.

- المدير: أقعد.. أقعد نحكي شوية"[١].

فالمرسل "سعد" قد استعمل المشير(أنتم) بدلًا من (أنت) لأنها الأعلى رتبة في السياق التداولي، وتؤدي وظائف كثيرة منها إخبار المتلقي "المدير" أن المتكلم "سعد" يحترمه، ويعلي من شأنه، بل ويراعي الفارق بينهما في التعامل، بغية تأسيس الخطاب على الاحترام والتقدير ومراعاة المرتبة التخاطبية.

ويحدث أن يود المتكلم أن يخاطب شخصًا له مرتبة عالية على سلم العلاقة العمودي، ولكنه قريب منه حسب سلم العلاقة الأفقي، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "شق المبكى" حيث الحوار الذي دار بين "الأب" مدير الشركة والأبن "سالم" الموظف في هذه الشركة:

"- سالم: أنتم يا والدي طلبتم مني إصلاح الحائط المشروخ.

-الأب: نعم، ولكن كم يكلف إصلاح هذا الحائط المشروخ؟

-سالم: أنه لا يصلح أبدًا فطالما حاولنا علاجه ولكن لا بد من هدم الجدار ثم بنائه من جديد

-الأب: ويريد أخواتك أن نهدم هذا الحائط ونبني الجدار من جديد؟

- سالم: ونعيش في العراء يومًا كاملًا.

-الأب: وينكشف بيتنا للغرباء.

-سالم: إنهن طامعات في مالك أنت يا والدي"[٢].

فالمرسل "سالم" عندما أراد أن يوجه خطاب لمن هو رفيع المقام اجتماعيًا، ولكنه قريب منه جدًا فهو "أبوه" استعمل المشيرين (أنتم وأنت) على التوالي؛ وذلك تبعًا لما يقتضيه معيار السلطة[٣].

والعكس من ذلك صحيح، حيث ورد في مسرحية "زمن المنضي" الحوار الآتي:

---

(١) ملحة عبدالله، زمن المنضي، مرجع سابق، ج٤، ص١٥٨.
(٢) ملحة عبدالله، شق المبكى، مرجع سابق، ج١، ص١٠٣.
(٣) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٢٩١.

"– المدير: أنت يا سعد تعرف إن قدرتي على القراية ما هي إلى هذا الحد وأبيك كل يوم تقرأ لي كل الأوراق اللي عندي.. وسبق وقلت لك أني أبغي موضوعك هذا حق رسالة الماجستير أقوله في المؤتمر.

–سعد: يا أبو سالم أنا تحت أمرك، لكن..

– المدير: بلا لكن بلا كلام.. أنتم يا سعد عندكم مليون فكرة أما أنا ويش عندي"(١).

فالمرسل "المدير" الذي يحتل مرتبة أعلى في سلم العلاقة العمودي، وبعيد عن المتلقي "سعد" حسب سلم العلاقة الأفقي استعمل المشيرين (أنت وأنتم) على التوالي؛ وذلك تبعًا لما يقتضيه معيار التضامن وفيه تعبير عن استعداد المتكلم على التقارب الخطابي وكسب ودّ المتلقي (٢).

ب) الإشاريات المكانية:

وهي عناصر إشارية تشير إلى أماكن يتوقف استخدامها وتأويلها على العلم بموقع المتكلم وقت كلامه أو على مكان آخر معروف للمتلقي (٣)، والمتكلم لا ينفك عن المكان عند تلفظه بالخطاب، وهذا ما يعطي الإشاريات المكانية مشروعية إسهامها في الخطاب، فنجد أنها تختص "بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقًا من الحقيقة القائلة إن هناك طريقتان رئيستان للإشارة إلى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف من جهة أولى، وإما بتحديد أماكنها من جهة أخرى" (٤).

كما أن تحديد المرجع المكاني مرتكز على تداولية الخطاب، وهو ما يؤكد أهمية استعماله لمعرفة مواقع الأشياء، فالإشاريات المكانية لا تحمل دلالتها في ذاتها، بل يتحدد معناها بسياق التلفظ(٥).

وتعيين المكان يؤثر في اختيار الكلمات التي تشير إليه قربًا أو بعدًا أو وجهة، فأبرز المشيرات المكانية وأكثرها وضوحًا هي أسماء الإشارة نحو: (هذا/ ذاك) و (هنا/ هناك)

(١) ملحة عبدالله، زمن المنضي، مرجع سابق، ج٤، ص١٥٧.
(٢) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٢٩١.
(٣) ينظر محمود نخلة، مرجع سابق، ص٢١.
(٤) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٨٣.
(٥) ينظر فرانسواز أرمينكو، مرجع سابق، ص ٦٥.

وهي للإشارة إلى موقع قريب أو بعيد من المتكلم، وعلى منوالها تجري سائر ظروف المكان مثل: (فوق/ تحت، أمام/ خلف، إلخ) فكلها مشيرات لا تتحدد إلا تبعًا لموقع المتكلم ومقصده واتجاهه [١].

وقد شهدت مدونة البحث كثير من إشاريات المكان، نذكر منها على سبيل المثال ما ورد في الحوار الآتي من مسرحية "كلام ستات" حيث يظهر المشيرين (هناك، هنا) وذلك في الحوار الذي دار بين "زبيدة" و"يسرية" عند شعورهما بالجوع وبحثهما عن الطعام:

"-يسرية: قومي دوري لروحك عن أكل.

-زبيدة: أنا اللي أقوم وأدور؟!

-يسرية: أيوه أنتِ تقومي تدور عن أكل، أصل هناك في بيت أبوكِ كنت شغالتك وكنت أنا اللي بخدمك وأقدملك الأكل لكن هنا كل حد يخدم روحوا ويدور لنفسه عن أكل "[٢].

ففي الحوار السابق استخدمت "يسرية" المشير البعيد (هناك) للإشارة إلى بيت والد زبيدة لتذكرها بمفارقتها له بكامل إرادتها، بكل ما فيه من رغد ونعيم كانت تتمتع فيه، فهو الآن بعيد عنها، وعليها أن تتعود على الحياة الجديدة وتتأقلم على الوضع الذي اختارته لنفسها وهو حياة (الخلاء) المشار إليه بالمشير القريب (هنا)، حيث لا خدم ولا رفاهية بل على كل منهما أن تعمل وتخدم نفسها بنفسها.

ج) الإشاريات الزمانية:

وهي عناصر لغوية تدل على زمن يحدده السياق بالقياس إلى زمن التلفظ[٣]، إذ إن دلالة الزمن لا تتحدد بزمن الفعل أو الظرف في حد ذاته، كما يرى بنفنست، وإنما بزمن التلفظ[٤]، ولحظة التلفظ هي المرجع، ولهذا يجب أن "نربط الزمن بالفعل ربطًا قويًا في مرحلة أولى، ونربط كذلك بين الزمن والفاعل لأهميته الكبرى، في مرحلة ثانية"[٥] ومعنى ذلك أننا عندما نعمد إلى ظرف زمان مثل (أمس) فإن دلالته تتحدد بالزمن الذي أنتج فيه الملفوظ، أي أنه يدل على اليوم الذي سبق يوم إنتاج الملفوظ، ومثله (غدًا) لليوم الذي يتلو

(١) ينظر يول مرجع سابق ص٣١-٣١.
(٢) ملحة عبدالله ، كلام ستات، مرجع سابق، ج٥، ص.١٠٢.
(٣) ينظر محمود نخلة، مرجع سابق، ص١٩.
(٤) ينظر ريفارا، مرجع سابق، ص٦٦.
(٥) موشلر وريبول، مرجع سابق، ص٣٧٠.

يوم إنتاج الملفوظ، فهناك علاقة لا تنفصم بين دلالة الزمن وبين الخطاب والاستعمال، فالحاضر ينبغي أن يُعرف بالنسبة إلى ملفوظ ما لحظة التلفظ به، ومن خلاله تتحدد بقية الأزمنة "أمس، وغدًا، واليوم، والأسبوع الماضي، والشهر المنصرم، والعام القادم ... إلخ"(١).

وعليه، يمكن القول إن المتلقي يلزمه لتحديد مرجع الإشاريات الزمانية، وتأويل الخطاب تأويلًا صحيحًا، أن يدرك لحظة التلفظ، فيتخذها مرجعًا يحيل عليه، ويؤول مكونات التلفظ اللغوية بناء على معرفتها، كأن يقول أحدهم "سأعود بعد ساعة" فالمتلقي لا يستطيع أن يتنبأ بالوقت الذي سيعود فيه المرسل، إلا إذا عرف لحظة التلفظ ومن هنا يبني توقعه عليها، فقد يكون التلفظ حادثًا قبل عشر دقائق، أو نصف ساعة، أو ساعة إلا ربع، ويبقى الأمر عندها مجرد تخمينات، فالعبارة لا تقدم مرجعًا زمانيًا يمكن أن يسهم في تحديد زمن العودة(٢).

ولتحديد الإشاريات الزمانية طبقًا لأزمنتها اقترحت "أركيوني" التصنيف الآتي (٣):

١) الإشاريات الزمانية القبلية:

وهي تلك الإشاريات التي زمنها انقضى وفات بالقياس إلى لحظة التلفظ، ويؤشر لها تركيبًا بالقرائن اللغوية الآتية: (الأمس، البارحة، قبل، منذ أسبوع، إلخ) (٤).

ومن نماذج ذلك في مدونة البحث ما ورد في مسرحية "غول المغول" حينما اعترف "القائد حسام" بحبه ل "سارة" بعد نجاحه في إثارة غيرتها:

"–حسام: [..] كيف لم تفطني لمشاعري نحوك، وإلى ما يربطني بكِ؟!

–سارة: (بسخرية) منذ متى؟!

–حسام: منذ أول يوم، وأنتِ في أعماق قلبي[...].

–سارة: ربما، إلى أن التقينا بتلك الفتاة" (٥).

استخدام "حسام" للمشير الزماني (منذ أول يوم) الغرض منه طمأنة "سارة" وتهدئة

(١) ينظر ريفارا، مرجع سابق، ص٦٧-٦٨.
(٢) ينظر الشهري، مرجع سابق، ص٨٣-٨٤.
(٣) ينظر ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، ط٢، الجزائر، ٢٠١٢م، ١١٧-١٢٠.
(٤) ينظر ذهبية حمو الحاج، مرجع السابق، ص١١٨.
(٥) ينظر ذهبية حمو الحاج، مرجع سابق، ص١١٩.

ثائرتها بسبب غيرتها عليه التي أثارها في قلبها تجاه "الفتاة"، فهو يؤكد لها أن مشاعره نحوها ليست بنت لحظتها، بل نمت في قلبه منذ اللقاء الأول في بيت والدها، وأنه لا يكن لتلك الفتاة أي مشاعر سوى أنه أراد إثارة غيرتها حتى يتأكد من مشاعرها تجاهه.

٢) الإشاريات الزمانية التزامنية:

وهي تلك الإشاريات التي تستعمل لحظة التلفظ بالخطاب، وتدل على الزمن الحاضر، ويؤشر لها تركيبًا بالقرائن اللغوية الآتية:(الآن، اليوم) [١].

ومن ذلك ما ورد في مسرحية "شق المبكى" عندما قال "الأب" لابنه "سالم" بعدما أيقن ألا جدوى من إقناعه بالعدول عن فكرة تركه العمل مع والده:

"–الأب: (..) اعلم أنك منذ الآن المسؤول وحدك عن مصيرك ... " [٢].

فاستخدام الأب للمشير الزماني (منذ الآن) الهدف منه تنبيه "الابن سالم" أنه في لحظة فارقة في حياته، ترسم حدًا فاصلًا بين ما كان ينعم به من حماية والده مما يمكن أن يهدد أمانه أو يعكر صفو حياته قبل لحظة نزوله على رغبته، وما يمكن أن ينتظره من أخطار أو تهديدات بمجرد تنفيذ فكرة العمل بعيدًا عن والده، فتكون لحظة موافقته موافقة لإخلائه مسئوليته عنه تمامًا.

٣) الإشاريات الزمانية البعدية:

وهي تلك الإشاريات التي زمنها لم ينقضي بعد بالقياس إلى لحظة التلفظ، ويؤشر لها تركيبًا بالقرائن اللغوية الآتية: (غدًا، الأسبوع القادم، السنة القادمة، إلخ) [٣].

ومن ذلك ما ورد في مسرحية "بائع الحميص" عندما رفض "البائع" حمل حقيبة "رجل الأعمال":

" –رجل الأعمال: (وهو يحمل الحقيبة) الحقيبة خفيفة على كل حال، لكن هل سيتعدى الأمر غيرها؟!

–البائع: طبعًا [...].

–رجل الأعمال: إذا قلت لك افتح لي الباب؟

---

(١) ملحة عبدالله، غول المغول، مرجع سابق، ج٢، ص٣٠٦.
(٢) ملحة عبدالله، شق المبكى، مرجع سابق، ج١، ص١٣٠.
(٣) ينظر ذهبية حمو الجاج، مرجع سابق، ص١١٩-١٢٠.

-البائع: سأقول لك افتحه بنفسك! " [١].

يتضح أن "البائع" استخدم المشير الزماني (سين الاستقبال) في الفعل (سأقول) كان الهدف منه أن يتوقف "رجل الأعمال" عن أن يطلب منه القيام بأعمال يمكنه أن ينجزها بنفسه؛ تعويدًا له على أن يقوم بأعماله دون الاتكال على أحد؛ لأنه يريده أن يصل إلى الكمال، إذ إن " الذي يعتمد على نفسه هو الأكمل، والذي يتكاسل ويعتمد على غيره بما يستطيع هو الأنقص"[٢].

الخاتمة

النتائج:

سعى هذا البحث إلى مقاربة الإشاريات في نماذج من مسرحيات ملحة عبدالله وفق المنهج التداولي، وقد انتهى إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها في الآتي:

١- جاءت أنماط الخطاب في مدونة البحث متنوعة متداخلة تتلاحم فيما بينها وتتفاعل متكاتفة جميعها لتحقق التواصل مع المتلقي بغرض إمتاعه وإفادته، وقد اختلفت درجة حضورها في مدونة البحث، إلا أنها ظلت مهمة وضرورية لتكامل نصوص المدونة وفهمها وتصورها.

٢- اتضح أن الخطاب المسرحي بأنماطه المختلفة يرتكز على مقومات أساسية وهي ذاتية المتلفظ ونقطة الزمان ومكان الخطاب، والذي يشير إلى هذا الخطاب ويحدده هي الإشاريات فهي تعين وتحدد الأشخاص والزمان والمكان والأشياء والأحداث والأنشطة والعلاقات الاجتماعية وغير ذلك في سياق التخاطب، فأهميتها منوطة بركائز الخطاب، ويكون تنوعها وتعددها مرتبط بتنوع هذه الركائز وتعددها.

٣- اسهمت الإشاريات بأنواعها في تحديد الذوات ومواقعها الخطابية تبعًا لأدوارها الاجتماعية المسندة إليها، وعلاقاتها مع مخاطبيها في إطار تواصلي بين شركاء العملية التخاطبية وقد كانت تلك الإشاريات، في بعض الأحيان، مؤشرًا على الانتماء إلى الجماعة، ودليلًا على الاتفاق في الرأي، وتحكمت في تلك المشيرات مجموعة من

---

(١) المرجع السابق، بائع الحميص، ج٢، ص٤٥٦.
(٢) ملحة عبدالله، بائع الحميص، مرجع سابق، ٤٥٧.

العوامل أهمها سلطة المتكلم ومكانته العلمية والاجتماعية، وعلاقة المخاطب بالمتكلم، ومكان التخاطب وزمانه.

التوصيات:

١- توحيد مصطلح الإشاريات ومفهومه واعتماده في مجمع اللغة العربية.

٢- دراسة الإشاريات دراسة مستفيضة من واقع المجتمع الحي في لغات أخرى والمقارنة بينها وبين اللغة العربية، أو بين اللهجات العربية أو الخليجية، ومعرفة أساليب المخاطبة عند كل لهجة.

٣- تكثيف الدراسات التطبيقية التداولية في مجال المسرح.

٤- التوجه نحو الخطاب المسرحي السعودي، وقراءته من خلال المناهج والاتجاهات النقدية الحديثة.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- ملحة عبدالله، الأعمال المسرحية الكاملة ١٩٩٢_٢٠٢١م،ج١-ج٥، مراجعة: عبد العزيز عبد الغني عسيري، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، الطائف، ط١، ٢٠٢٣م.

المراجع:

١- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢- إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣- باتريك شارودو ودومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبدالقادر المهيري وحمادي صمود، دار سيانترا، ط١، تونس،٢٠٠٨.

٤- التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز لخدمة اللغة العربية، ط١، الرياض، ٢٠١٧م.

٥- جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، مكتبة الألوكة، ٢٠١٥م.

٦- جميلة مصطفى، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح

المحترف، ط٢، ٢٠١٠م.
٧- جورج يول، التداولية، ترجمة قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، ط١، الرباط، ٢٠١٠م.
٨- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.
٩- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، ط٢، الجزائر، ٢٠١٢م.
١٠- رينيه ريفارا، لغة القصة مدخل إلى السرديات التلفظية، ترجمة نجيب العمامي، النشر العلمي والترجمة بجامعة القصيم، ٢٠١٥م.
١١- الصادق قسومة، الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٩م.
١٢- عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت ٢٠٠٤م.
١٣- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، الجزائر، ٢٠١٣م.
١٤- غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة دمشق، المجلد ٢٧، العدد٣-٤، ٢٠١١م.
١٥- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مكتبة الأسد، دمشق، ١٩٨٦.
١٦- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠١٨م
١٧- محمد ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط٣، بيروت، ٢٠٠٣م
١٨- محمد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، ط١، الرباط، ٢٠٠٦م.
١٩- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١،

الدار البيضاء،٢٠٠٦م.

٢٠- محمد القاضي، معجم السرديات، إشراف، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، بيروت، ٢٠١٠م.

٢١- محمد الناصر العجمي، دراسات في المسرح، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ٢٠١٢م.

٢٢- محمود أحمد نخلة، أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د. ط، الاسكندرية.

٢٣- هوانغ يان، معجم أكسفورد للتداولية، ترجمة هشام عبدالله الخليفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،٢٠٢٠م.