بنية التخاطب بين النحو العربي ولسانيات النص
دارسة في تطوير المفهوم مع التطبيق على نماذج من الحوار الأدبي

The structure of speech between Arabic grammar and textual linguistics

A study on the development of the concept with an application on literary dialogue examples

دكتور/ عبدالسلام حامد
أستاذ مشارك– قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم – جامعة قطر

دكتور/ محمد مصطفى سليم
أستاذ مشارك– قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم – جامعة قطر

ملخص الدراسة (العربي)

بنية التخاطب بين النحو العربي ولسانيات النص

دارسة في تطوير المفهوم مع التطبيق على نماذج من الحوار الأدبي

يسعى هذا البحث نحو تحديد بنية التخاطب؛ أي التحاور، في النحو العربي، وتطوير مفهومها عبر مقترح لهذه البنية، يتيح تمثّلها، لا بوصفها بنية لنحو الجملة بل بوصفها بنية لنحو النص؛ وذلك عن طريق إدماج بعض التصورات اللسانية الحديثة المناسبة في مفهوم البنية النحوية، مع تقديم أمثلة تطبيقية لهذا التصور المقترح على نماذج مختارة من الحوار الأدبي. ولأجل ذلك يأتي البحث في قسمين رئيسين: نظري، وتطبيقي.

يتمثل أهم ما يتناوله الجانب النظري في: الإطار والمنطلق، وشروط التخاطب، وبنية التخاطب كما تتجلى في النحو العربي، ثم كما تتضح مقولاتها من منظور لسانيات النص وبعض الرؤى الأخرى، مع التركيز على ما قدمه فان دايك في دراسة المحادثة. وبناء على ذلك يقدم البحث اقتراحات لتصور أبنية التخاطب، تتدرج حتى تبدو في صورة أبنية التخاطب الأساسية الداخلية في النحو العربي، ثم تتحد في النهاية مع معطيات دراسة المحادثة في لسانيات النص؛ لتعين على تقديم اقتراح موسّع لتحليل بنية التخاطب، يشمل أيضًا بعض السمات الدلالية والتداولية.

ويقدم الجانب التطبيقي محاولة إجرائية للتثبت من تأثير مقترح بنية التخاطب، بوصفها بنية لنحو النص، في تماسك النص الأدبي وانسجام عناصره الفنية، من خلال

توظيف الحوار الأدبي فحسب، وذلك في ثلاثة نماذج أدبية متنوعة، هي: المسرح الشعري (مصرع كليوباترا) والمسرح النثري الذهني(أهل الكهف) والرواية (دعاء الكروان).

الكلمات المفتاحية: التخاطب – الحوار – النحو العربي – لسانيات النص – البنية – النفي والإثبات – الظواهر الموقعية والعارضة – مصرع كليوباترا – أهل الكهف – دعاء الكروان.

ملخص الدراسة (الإنجليزي):

The structure of speech between Arabic grammar and textual linguistics

A study on the development of the concept with an application on literary dialogue examples

This research aims at identifying the structure of dialogue in the Arabic grammar, as well as developing its concept through a suggestion that facilitates the structure representation not as a sentence grammar structure but as a text grammar structure. This is accomplished through incorporating relevant modern linguistic concepts with the concept of the grammatical structure along with giving analytical examples taken from the literary dialogue. Hence, the research is divided into two main parts: theoretical and applied.

The most important of the theoretical part are the framework, standing point, speech conditions and speech structure as it is manifested in the Arabic grammar as well as the textual linguistics and other approaches. It concentrates on Van Dijk ideas on conversation analysis. Based on that, the research introduces suggestions to conceive the structure of speech that is built gradually to look like an internal basic structure of speech in Arabic grammar. In the end, it is unified with the data of studying conversation in textual linguistics to enhance a producing a wide suggestion for analyzing the structure of speech that includes some semantic and pragmatic features.

The analytical part is an attempt to investigate the impact of the proposed speech structure as a textual grammar structure on the coherence of literary texts and their artistic components through deploying literary dialogue in three various literary examples: a poetic play (Masraa Cleopatra), a mindful prosodic play (Ahl al-Kahf) and a novel (Do'aa al-Karawan).

Keywords: Speech, dialogue, Arabic grammar, textual linguistics, structure, negation and affirmation, Masraa Cleopatra, Ahl al-Kahf, Do'aa al-Karawan.

فاتحة ومهاد:

نحن نستعمل اللغة لأسباب مختلفة أهمها أن نتحدث معًا ونتواصل لنقوم بآلاف الأشياء. ولا أحد يتكلم كما يكتب، أو يكتب كما يتكلم، إننا نتكلم في شكل محادثات وكلام سريع الإنتاج متنوع الإيقاع، لا في صورة فقرات وفصول وكتابة مقيّدة بالقواعد كثيرًا [١]. وخلافُ ما بين الوجهين، المنطوق والمكتوب، من فضول الكلام محاولة إعادة تأكيده وبيان أهميته، كما هو معروف في قضية الكلام واللسان أو اللغة. وليست دراستنا للتخاطب أو الحوار هنا في المقام الأول[٢] محاولة لإثبات شرعية دراسة الكلام، بقدر ما هي محاولة للنظر في بنية عليا من أبنية النصوص لها تقنياتها وبنيتها التي يتحتم معالجتها في الدرس اللساني العربي نظرًا وتطبيقًا؛ كي نحقق بذلك استثمارًا لمعطيات نحو الجملة، ومحاولة لاكتشاف بعض جوانبه وتنمية مفاهيمه ومبادئه، واستشرافًا لأفق علمي مهم من آفاق نحو النص .

والمقصود في العنوان بالتخاطب على وجه العموم ما يُعرف بالمحادثة والحوار، وقد عدلنا عن هذين المصطلحين المشهورين ؛ لأن التخاطب مصطلح أدق وأشمل، وهو عريق أصيل في كثير من علوم التراث، ولأن الأخذ بمصطلحي المحادثة والحوار في العنوان الرئيس مُحْوِج عندئذ – في ضرورة تعريفهما ومحاولة التفريق بينهما، اعتمادًا على المظان الخاصة بذلك[٣] – إلى استفراغ جهد كبير دون محصول، هذا مع ما لهما من ظلال اصطلاحية وثقافية شائعة لدينا، لذا يكفي في العنوان الرئيس مصطلح التخاطب، دون أن يعني ذلك طرح المصطلحين الآخرين بالكلّية وإغفال أهميتهما واستعمالهما بقصد واعتدال ما دعت الحاجةُ وأوجب السياق. وأما ما يمكن أن يستجلبه المقام ويُحضره الذهن هنا من مصطلح "الخطاب" في الاستعمال المعاصر، فيكفي أن

(١) انظر: ديفيد كريستال: مختصر تاريخ اللغة، ترجمة أحمد الزبيدي، ٣٦٧.

(٢) في مبحث سابق لعبد السلام حامد عن الاستماع في اللسانيات المعاصرة أشيرَ إشارات عابرة إلى بعض الخصائص العامة للمحادثة والحوار في ضوء علاقتهما بالاستماع، مثل بساطة التراكيب والفورية والتعاقب في الاستعمال وبعض كيفيات التفاعل في أثناء الحديث. انظر: عبد السلام حامد، في العربية واللسانيات، أسس ومقاربات (دار كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠١٨) ٢٣٥، ٢٣٦.

(٣) راجع مثلًا تفريق فان دايك بين الحديث والمحادثة والحوار: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د. سعيد بحيري ٣٧٥. وانظر أيضًا: فولفجانج هاينة من، وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة د. فالح العجمي ٢٥٢–٢٥٦، وكاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب ٢٠٢، ٢٠٣.

نقول: نعم بين التخاطب والخطاب صلة حميمة، غير أن "الخطاب" بهذا المعنى له شأن آخر ودلالة أبعد مدًى وأكبر؛ وذلك لأنه – كما هو معروف – سيرورة نصية في موضوع معين ذات مدى واسع متتابع. وهو في التراث العربي القديم – على عكس معناه حديثًا – ذو دلالة ضيقة، ولا يُتصور وجود خطاب إلا في حال خطابية مع مخاطب معين، ومصطلح "الكلام" معناه أوسع دلالة منه. وفي النحو العربي أكثر ألفاظ التخاطب ورودًا واستعمالًا عند سيبويه أو غيره هي: الكلام والمتكلم والمخاطب(١)، وإن كان مصطلح التخاطب مستعملًا وغير منكور أيضًا(٢).

إن الإشارة إلى هذه العناصر الثلاثة السابقة تقود إلى الحديث عن غرض البحث وإشكاله بوضوح؛ ذلك أننا في نحو الجملة نكون معنيين بنظم وحدات الجمل بناءً وصحةً ومعنًى أساسيًا، ونعالج تحليل الكلام دون النظر إلى بنيته وهي متعاقبة ونامية في سلسة منطوقات الحوار المتبادلة بين المتكلم والسامع معًا، ولا يأتي ذلك إلا عرضًا وجزئيًا في صورة تراكيب وجمل مفردة كثيرًا ما تكون مفترضة، وفي المقابل نجد في لسانيات النص الحديثة وغيرها نظريات متعددة لدراسة التخاطب متجلية في مباحث المحادثة والحوار، صحيح أنها كثيرًا ما تكون غامضة وغير ناضجة وعصيّة على التطبيق، لكنها تشتمل على مبادئ وأفكار جيدة عن هيكل النص الحواري وبنيته الكلية من أوله حتى نهايته. وبحثنا هذا يقترح فرضًا أو تصورًا يحاول أن يجمع بين هذا الاتجاهين المتباعدين، عن طريق الأخذ من كل واحد منهما ما يمكن أن يعطيه للآخر. فالنحو العربي – والمقصود هنا نظريته العامة الكلّية– سنحاول أن نكشف فيه عن أبنية التحاور أو التخاطب وعناصرها وظواهرها في مباني النحو ووظائفها وما يتعلق بأدوار الكلام وغيرها، وهو ما يمكن أن يعد نواة للأبنية الكبرى في المحادثة والحوار، ونظريات التخاطب (المحادثة والحوار) في لسانيات النص أو التواصل سنحاول أن نفيد منها بأخذ بعض التنظيرات الأوسع والأعم التي تتعلق بتقسيم بنية التحاور وعوارضها وعلاقاتها وظواهر أدوار الكلام، مع التركيز كثيرًا على استلهام أفكار فان دايك على وجه الخصوص في هذا المجال. وبناء على هذا المنهج النظري الجامع الذي ستستبين مفردات

(١) انظر: عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية ص ١٦، ٤٦.

(٢) انظر مثالًا على ذلك: العكبري، التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق د. عبد الرحمن العثيمين، ١٧٠.

ملامحه وأسسه ومقولاته، سنقدم في القسم التطبيقي من البحث نماذج تطبيقية تحليلية، نحاول بها أن نختبر المنهج المقترح وأن نتأكد من جدواه وصدق فروضه، وتتحقق هذه التطبيقات من خلال ثلاثة نماذج ونصوص متنوعة مختارة بدقة وإحكام، أحدها من المسرح الشعري، والثاني من المسرح النثري والثالث من الرواية.

إذن ذلك هو المنهج، وتلك هي حدود الدراسة نظرًا وتطبيقًا. وما سوى ذلك يكون واقعًا خارج مجال البحث وهذه الحدود، ولا تكون الإشارة إليه – إذا جاء – إلا عرضًا، وذلك مثل قضايا التخاطب في علم أصول الفقه، رغم أهميتها وفاعليتها من الناحية الدلالية[1]، وكذلك الحوار في الحديث النبوي الشريف، رغم أهميته البالغة ولا سيما أن الحوار فيه حوار كان واقعًا مشهودًا لا غيبًا ولا خيالًا، لكن لهذا سياق آخر.

وبناء على هذا، تتمثل خطة البحث التفصيلية التي سيسير عليها في معالجة عدة مطالب يكتنفهما الجانبان النظري والتطبيقي؛ ففي الجانب النظري يُسَلّط الضوء على الإطار والمنطلق، وشروط التخاطب، وبنية التخاطب كما تفهم من النحو العربي، وكذلك فعل القول وبعض سمات الحوار في القرآن الكريم، وبنية التخاطب ومقولاتها من منظور لسانيات النص، من أجل اقتراح بنية تخاطب تكون محل تثَبّت في الجانب التطبيقي من الدراسة؛ أي التثبت من حضور هذه البنية بهذه الكيفية؛ ومن ثم تتبع تأثيرها في إحداث تماسك فني في نسيج النص الأدبي على اختلاف طبيعته الفنية؛ المسرح بنوعيه؛ الشعري (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي (١٨٦٨– ١٩٣٢) والنثري (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم (١٨٩٨– ١٩٨٧)، ثم الرواية وخاصة (دعاء الكروان) لطه حسين (١٨٨٩– ١٩٧٣).

(١) انظر: محمد يونس، علم التخاطب الإسلامي، دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص.

أولًا- الجانب النظري:

إطار ومنطلق:

خلاصة الفاتحة السابقة أن هدفنا الرئيس أن نحدد بنية التخاطب أو التحاور في النحو العربي ونطوّر مفهومها نظرًا وتطبيقًا. ومعنى هذا أن منهج الدراسة نحوي نصي في المقام الأول، وأن إطارها العام يمتد بمقاربة واستكشاف مع أسوار أبنية التخاطب وأسسها في النحو العربي ولسانيات النص وما يقاربها ويقع على حدودها. ولهذا يجب هنا في البدء أن نشير إلى مسألتين مهمتين، الأولى: بعض المفاهيم أو الأسس اللسانية العامة الخادمة والموطئة التي تحيط بمجال دراسة التخاطب والحوار ولا يمكن إغفالها. والثانية: أهم ما سبق في فضاء بحث النحو العربي من دراسات في هذا الإطار.

مفاهيم وأسس لسانية عامة خادمة وموطئة:

١- دراسة الحوار مهمة جدًا؛ لأنها تقضي على المشكل المنهجي المتمثل في مجافاة دراسة الكلام أو المبالغة فيها أيضًا، وأصل ذلك ناشئ عن تبعية إقصاء دوسوسير للكلام وتفضيله للسان (اللغة)، ثم مراوغةِ النحو التوليدي التحويلي الذي قدّم القواعد الذهنية النظرية ومفهوم المتكلم المثالي، وحاول الاعتدال والتوازن عندما راعى ثنائية الكفاية والأداء، لكنه في الحقيقة أهمل السلوك اللغوي والمحادثة [١]، ثم عناية التداوليين بالكلام على حساب النظام؛ "إن المبالغة في عزل اللسان عن الكلام، كما يفعل البنيويون التقليديون الذين يميّزون الأول، والتداوليون الذين يُعلون من شأن الثاني، يؤدي إلى تجاهل القيود التي يفرضها الأول والعلاقةِ الحوارية التي يقيمها الثاني" [٢]. ومعنى ذلك أن تفعيل النظر إلى اللسان داخل النشاط الكلامي الذي لا يمكن فصله عنه، يؤدي إلى تكييف نظامه مع العلاقة الحوارية وإتاحة الفرصة للجمع بين الاثنين للقيام بمصالحة منهجية لا بد منها[٣].

٢- ما يعرف بحوراية باختين التي نشأت في أصلها في كنف دراسة لغة الأدب، ويقصد بها تلاشي فكرة المتكلم الفرد وأن كل قول يحمل صدى لكلام الآخرين ويكون في

(١) انظر :جيفري بوول، النظرية النحوية، ترجمة د. مرتضى جواد باقر، ص ٣٦-٤١.

(٢)كلود حجاج: إنسان الكلام، مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية، ترجمة د. رضوان ظاظا، ص٣٠٩، وانظر أيضًا ص ٣٦٤.

(٣) انظر: السابق ٣٥٠، ٢٩٩-٣٠٣.

تفاعل دائم مع الوضع الاجتماعي، وقد ميز في هذا بين أنماط من الخطاب منها خطاب الغير أو المحكيّ، والخطاب الداخلي (خطاب الذات أو الحوار الباطني)، والخطاب السردي، وهو الخطاب الذي يُدرَج فيه الكلامُ المحكي ويُستعمل معه فعل القول، ويكون عرضة لتدخل الراوي وإحداث تغييرات تركيبية وأسلوبية لاستيعابه. وقد تمخض عن مبدأ "الحوارية" عند باختين مبدأ "تعدد الأصوات" اجتماعيًا في النصوص الأدبية الذي طوره واعتنى به دكرو وطبقه على معطيات اللسان وأبنيته(١).

٣- ثمة علاقة خفية بين الكتابة والحوار تُلحظ عند التأمل، إذ يبدو الكلام المكتوب كأنه يسير وفق حوار مفترض بين الكاتب وقرّائه حيث يسوق كلامه في صورة إجابات عن مجموعة من الأسئلة المتخيَّلة، وكأن بين الكاتب والقارئ اتفاقًا ضمنيًا على ذلك وفق مجموعة من الاستراتيجيات، يمكن تسميتها بمخطَّط البيانات الذي هو تمثيل ساكن للمعرفة والحقائق، في حين أن الحوار كأنه هو التمثيل القصصي لها (٢). إن معنى ذلك تأكيد أهمية الحوار وأبنيته في كثير مما نتواصل به ونقوله أو نكتبه، والأهم هو أننا لا بد أن نعرف كيف تتكون هذه الأبنية وكيف تأتي.

أهم ما سبق من دراسات:

ثمة دراستان سابقتان لهما وشيجة القربى ببعض جوانب هذا البحث وهما جديرتان بالإشارة إليهما. الأولى: "أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية"، للدكتور محمد الشاوش، والثانية: "الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية"، للدكتور عبد الرحمن الحاج صالح.

فأما دراسة الشاوش فهي تُعنى ببحث أصول الخطاب النظرية في النحو العربي من حيث الأوضاع اللغوية، ولا تركز على مسألة التخاطب وتبادل الأدوار، ومن أدلة هذا حديثه المفصل عن الروابط الإحالية وظواهر أبنية التعريف والإبهام والحذف وأثرها في تحقيق الترابط. وفرق كبير بين الخطاب والتخاطب، ولا ننكر أنه قدم كثيرًا من

(١) انظر: ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ترجمة محمد الراضي، ص ٢٩٨–٣٠٠،كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب، ص٢٠٤، وعماد الحاج ساسي، التعهد بالقول، ص١٩٠–١٩٢، ٢٢٦–٢٢٧.

(٢) انظر في تفصيل ذلك مايكل هووي: التفاعل النصي، مقدمة لتحليل الخطاب المكتوب، ترجمة ناصر بن عبد الله بن غالي، ٢٠٧ وما بعدها.

اللمحات والمعطيات المهمة في هذا الإطار، من مثل ما يتعلق بالأبنية الخطابية المتجاوزة للعامل، وإشارته إلى أصول التخاطب وقاعدة السؤال الضمني الذي يكاد يكون هو والسؤال الصريح قوام كل إخبار والمحرك الجوهري لكل تخاطب(١).

وأما "الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية" لعبد الرحمن الحاج صالح فهو محاولة تأصيلية مركزة بعيدة الغور لبيان حقيقة النظرية النحوية العربية، في قيامها ونشأتها على تفريق تاريخي فريد بين الوضع والاستعمال والمواءمة بينهما، بناء على مجموعة المبادئ والأسس اللغوية العامة يأتي في ثنياها الإشارة إلى: أوصاف التخاطب وشروطه، وقوام التخاطب وظواهر تشويشه بالاعتماد على بحث القرائن والاقتصاد أو الزيادة في الكلام، والخبر والإنشاء وأفعال المتكلم، والمقارنة بين نظرية الخطاب العربية وما يقابلها من نظريات غربية حديثة(٢).

ومن البين إذن أن دراسة صالح هذه تتعرض لبنية التخاطب بصورة واضحة في بعض مباحثها المحدودة، ومع هذا، تظل عنايتها الكبرى موجهة إلى بنية الخطاب التي هي في الأصل بنية مواضعة عامة تمثل نظام اللغة. وغني عن البيان أن نقول إن الخطة العامة لبحثنا أمر آخر ومسلك مختلف عن مذهب الحاج صالح القويم وعن دراسة الشاوش، وإن كانت الدراستان تعدان توطئة صالحة وأساسًا نكمل عليه البناء(٣).

شروط التخاطب:

للتخاطب شروط مهمة، (٤) يمكننا أن نجمل أهمها فيما يأتي:

١- لا يكون تخاطب إلا من اثنين على الأقل، يحرصان على تناوب الكلام. ولا يمكن أن يكون هناك تخاطب بمتكلم هو نفسه المخاطب والسامع إلا في أحوال ومقامات لها وضعها واعتبارها الخاص كالحوار الذاتي (المونولوج)، ونظن أن من ذلك صورة التجريد بمخاطبة النفس، كما في قول الأعشى(٥):

---

(١) انظر: محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ٢/٩٣٠-٩٣٦.

(٢) انظر: عبد الرحمن الحاج صالح: الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية،٢٥١-٢٩٢.

(٣) من الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن دراستي الشاوش وصالح متقاربتان من حيث الموضوع وبعض جزئيات التفصيل وروح إجلال تراث النحو العربي وإعطائه حقه على بصيرة وبينة، لكن دراسة صالح أدق وأخصر وأضبط في النتائج.

(٤) من أدلة أهمية مثل هذه الشروط أنه اعتُدَّ بها في تعريف المحادثة. انظر: مايكل هووي: مدخل إلى علم اللغة النصي ٢٥٣، ٢٥٤.

(٥) انظر: ابن جني، الخصائص ٢/٤٧٦.

ودّعْ هريرةَ إن الركب مرتحــلُ وهل تطيق وداعًا أيها الرجلُ

٢- المتكلم وقت الكلام لا يكون إلا واحدًا ولا حصر لعدد المخاطبين؛ ولهذا كان ضمير المتكلم في العربية واحدًا ذكرًا كان أو أنثى، بخلاف ضمير المخاطب المتنوع منعًا للبس.

٣- توجُّه المخاطب إلى المتكلم وتعاونه معه ومشاركته له، ولهذا كان النداء أول الكلام كما قال سيبويه "إلا أن تدَعه استغناءً بإقبال المخاطب عليك، فهو أول كل كلام لك، به تعطف المتكلم عليك[١]". ولعبد القاهر الجرجاني كلام مهم أيضًا في مثل ذلك المبدأ حيث يقول: "فليس الكلام إذن بمغنٍ عنك، ولا القول بنافع ولا الحجة مسموعة حتى تجد مَن فيه عونٌ لك على نفسه، ومن إذا أتى عليك أبى ذاك طبعه فردّه إليك وفتح سمعه لك ورفع الحجاب بينك وبينه، وأخذ به إلى حيث أنت وصرف ناظره إلى الجهة التي إليها أومأت، فاستبدل بالنِّفار أنسًا وأراك من بعد الإباء قبولًا" [٢].

٤- ضرورة علم المخاطب بالمواضعة اللغوية والاشتراك فيها[٣]، وعليه أن يدرك الفرق بين المواضعة أو الحقيقة اللغوية وغيرها كالحقيقة الشرعية والحقيقة العرفية.

٥- أساس التخاطب السليم دلاليًا التقاء قصد المتكلم وفهم المخاطب على مَحزّ واحد، وثمة أسباب أربعة تؤدي إلى سوء الفهم والتأويل، اثنان من المتكلم هما: نقصان بيانه أو سوء قصده، واثنان من السامع هما: سوء فهمه أو سوء قصده[٤].

بنية التخاطب في النحو العربي:

لا يمكن أن تكون بنية أي نمط من أنماط الكلام – كالكتابة الوظيفية أو السرد أو غيرهما – مستقلة عن البنية الأساسية للغة مهما اتسمت بسمات خاصة بها، وفي رأينا أن أبنية التخاطب في النحو العربي يمكن أن نصفها بأنها أبنية تخاطب داخلية أساسية هي: أبنية الخبر والإنشاء والشرط، والأدوات والروابط والعلاقات، والظواهر الموقعية أو

(١) سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ١٩٧٩: ٢٠٨/٢.

(٢) انظر: عبد االقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ٥٥٠، ٥٥١، وأصول تحليل الخطاب، لمحمد الشاوش ٩٣٩/٢.

(٣) انظر: عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب ٥٠، ٥١، ٢٣٤، ٢٣٥، ومحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب ٩٣٧/٢-٩٤٠.

(٤) انظر: ابن قيم الجوزية: الصواعق المرسلة في الرد على الجهمية والمعطّلة، تحقيق علي بن محمد الدخيل الله، ٥٠٠/٢، ٥٠١.

العارضة. وهذه الأبنية الداخلية الأساسية توجد معها أو تصحبها قواعد عامة، تُعد ضوابط وقواعد توجيه، ومن أمثلتها:

- الإظهار والذكر يكونان لما يجهله المخاطب ولم يقم عليه دليل، والإضمار والترك والحذف لما علمه وقام عليه دليل، (١). ومن أمثلة هذا قول سيبويه: إن الفعل يجرى مع الاسم على ثلاثة مجار: الأول: فعلٌ مُظهر لا يحسن إضماره، ومثال ذلك قولك لرجل لم يكن في حديث ضرْبٍ ولم يخطر بباله: زيدًا، إذ لا بد هنا أن تقول: اضربْ زيدًا، أو قد ضربتُ زيدًا. والثاني: فعلٌ مُضمَر مستعملٌ إظهاره، ومثاله قولك لرجل في ذكْر ضربٍ: زيدًا، تريد: اضرِبْ زيدًا، والثالث: فعلٌ مُضمَر متروك إظهاره، وذلك نحو باب إياك ومرحبًا، أي ما كان الفعل فيه واجب الإضمار كالتحذير وما يجري مجرى الأمثال(٢). وقال الرضي عن حذف الفعل في أسلوب التحذير: لأن القصد "أن يفرغ المتكلم سريعًا من لفظ التحذير حتى يأخذ المخاطب حذره من ذلك المحذور، وذلك لأنه لا يستعمل هذه الألفاظ إلا إذا شارف المكروه أن يُرْهِق" (٣).
- فائدة الكلام محكومة بما يستفيده المخاطب، ويفترض أن يكون المخاطب هو مرجع حصول الفائدة لا المتكلم، وعلى هذا كل ما سوى المسند والمسند إليه يمكن أن يكون مفيدًا بهذا الاعتبار(٤).
- السؤال طلب الجواب بأداته، ومبناه على أربعة أصول: الأول: السائل، ومن قواعده أنه لا بد له من مذهب وأن ما ثبت فيه الاستبهام صح عنه الاستفهام. والثاني: المسؤول به، وهو صيغة السؤال بأدوات الاستفهام المعروفة، وينبغي أن يكون مفهومًا غير مبهَم وإلا لم يستحق الجواب. والثالث: المسؤول، وينبغي أن يكون أهلًا لما يُسأل عنه وألا يتأخر في الرد ولا ذكْر الدليل. والرابع: المسؤول عنه، وينبغي أن يكون مما يمكن إدراكه وإلا كان فاسدًا. وأما الجواب

(١) انظر: سيبويه، الكتاب ٣١٢/١، ٣١٣، ومحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب ٨٩٧/٢.

(٢) انظر: سيبويه، الكتاب ٢٩٦/١، ٢٩٧، والخطاب والتخاطب للحاج صالح ٦٥، ٦٦.

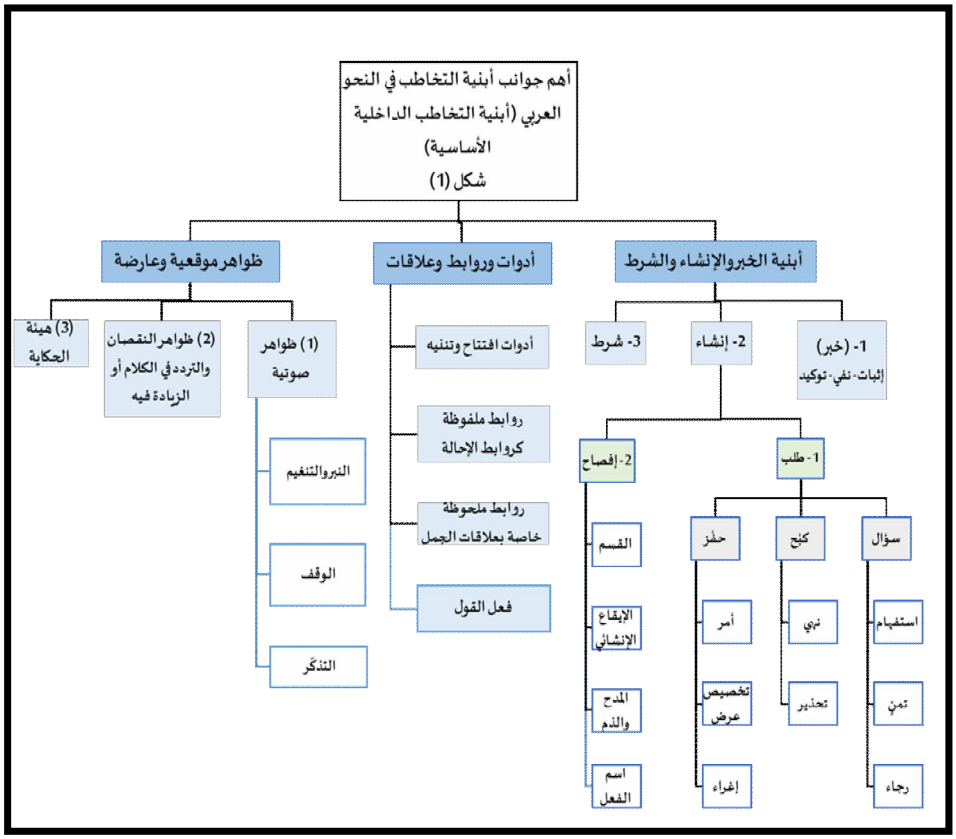
(٣) انظر: شرح الرضي على الكافية ٤٨٣/١.

(٤) انظر: عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب ٢٩٥.

فهو المطابق للسؤال من غير زيادة ولا نقصان في العموم والخصوص[١].

- الزمن ينشئه الكلام وقصد المتكلم، ولاعتبار الزمن عند التخاطب أهمية كبيرة، ومن القواعد المتصلة به وبأدوات الدلالة عليه أن "لن" – كما ذكر السهيلي – تُستعمل لنفي ما يكون مظنوناً عند الخطاب أنه سيكون، وإذا كان الأمر على الشك لا على الظن استعملت "لا"، ومعنى هذا أن النفي بلا أو سع زمناً من النفي بلن[٢].

وأما أبنية التخاطب الداخلية الأساسية (أبنية الخبر والشرط والإنشاء، والأدوات والروابط والعلاقات، والظواهر الموقعية أو العارضة)، فإجمالها وتفصيلها على النحو الآتي:



(١) انظر: الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلة، تحقيق سعيد الأفغاني ٣٦-٤٤، والسيوطي، الاقتراح في أصول النحو ١٦٥-١٦٨. وقد ذكر الأنباري ذلك على أنه من القواعد والقوانين التعليمية للمجادلة والمحاورة في النحو، وهي لا تخلو من تأسيس عام.

(٢) انظر: السهيلي، نتائج الفكر في النحو، تحقيق عادل عبد الموجود وعلي معوض، ١٩٩٢، ١٠١-١٠٣.

أ- أبنية الخبر والإنشاء والشرط:

١- الخبر:

الخبر عامة إما أن يكون إثباتًا أو نفيًا أو توكيدًا، بالجملة الاسمية أو الفعلية. مثال الخبر المثبت – وهو جملة اسمية –: ﴿يا قومِ لكم الملكُ اليومَ ظاهرين في الأرض﴾، ومثال الخبر المنفي – وهو جملة فعلية – ما ورد على لسان فرعون بعد ذلك مباشرة: ﴿قال فرعونُ ما أُريكم إلا ما أرى وما أَهديكم إلا سبيلَ الرشاد﴾ [غافر: ٢٩]، ومثال جملة الخبر المؤكدة قوله تعالى على لسان مؤمن آل فرعون: ﴿يا قومِ إنّما هذه الحياة الدنيا متاع وإنّ الآخرة هي دار القرار﴾ [غافر: ٣٩].

وثمة اعتبار مهم يجب أن يراعى هنا، وهو علاقة الجملة الخبرية في التخاطب بما قبلها من خبر أو استفهام وكونها جوابًا لهما أوْ لا؛ ولهذا نشير إلى أن الخبر إما أن يكون ابتدائيًا أو استئنافيًا، كما في الأمثلة السابقة، وإما أن يكون جوابيًا، ومن أهم حالات ذلك إذا كان ردًا مُقرِّرًا لما قبله من كلام خبري أو استفهامي مثبَتٍ أو منفي، وذلك بعد حروف التصديق والإيجاب، وأشهرها نعم وإي وبلى وأجل[(١)]، ومثلها في هذا الحكم ما يناقض(نعم) وهو (لا) وما يشبهها.

وبيان ذلك مع (نعم) أنها – كما بين ابن هشام – حرف تصديق ووعد وإعلام؛ فالتصديق يكون بعد الخبر، مثل قولك: نعم، بعد: قام زيد، وما قام زيد، والوعد يأتي بعد (افعلْ) و(لا تفعلْ) وما في معناهما وبعد الاستفهام في مثل: (هل تعطيني؟)، والإعلام يكون بعد الاستفهام، كما في قوله تعالى: ﴿فهل وجدتم ما وعدَ ربُّكم حقًا قالوا نعم﴾. [الأعراف:٤٤]. و(إي) مثل (نعم) لتصديق المُخبِر وإعلام المستخبِر ووعد الطالب، ولا تستعمل إلا مع القسم. و(بلى) تختص بالنفي وتفيد إبطاله، سواء أسبقت بخبر أم استفهام. و(لا) حرف جواب مناقض لنعم. ومن سمات حرف الجواب أن الجملة تحذف بعده باطراد، كما في الآية السابقة [(٢)]. ومن الجدير بالذكر هنا الإشارة إلى أن النفي من المنظور اللساني العام عدّه بعضهم استراتيجية مهمة في الحوار، ولأهميته يحتاج أحيانًا إلى قيمة صوتية إضافية ليكون واضحًا لا لبس فيه، ولذلك قيل إن ١٧% من

(١) انظر: شرح الرضي على الكافية ٤٢٦/٤.

(٢) انظر: ابن هشام: مغني اللبيب ٧٦/١، ١١٣، ٢٤٢/٢، ٣٤٥، ٦٤٨، وابن يعيش، شرح المفصل ١٢١/٨-١٢٥.

لغات العالم تستعمل التكرار بعد العنصر المنفي وقد يصاحب ذلك عنصرٌ داعم آخر(١).

٢ – الإنشاء:

الإنشاء قسيم الخبر، ومعانيه كثيرة، وحظه في الكلام واسع وعظيم الأثر، ندرك ذلك عندما نرى تقسيمًا معدلًا له يجعله قسمين رئيسين: طلب وإفصاح، والطلب ثلاثة أقسام: الأول: حفْز (أمْر بصيغ مختلفة منها الفعل والمصدر، وتحضيض وعرض، وإغراء)، والثاني: كبْح (نهي وتحذير)، والثالث: سؤال (استفهام وتمنٍّ وتَرَجٍّ ودعاء). والإفصاح: قَسَم وعقود (إنشاء إيقاعي) وتعجب ومدح أو ذم وغير ذلك (٢).

والاستفهام وحده متعدد الجوانب والأركان ومتحكم في الخطاب وحركته بصور عديدة، والأساس والبناء العام للاستفهام وأدواته يتمثل في أن "الهمزة" يسأل بها عن التصور، مثل: (أزيد قائم أم عمرو؟) والتصديق، مثل: (أزيد قائم؟)، و"هل" مختصة بطلب التصديق، مثل: (هل قام زيد؟)، وبقية أدوات الاستفهام مختصة بطلب التصور، مثل: من جاءك؟ وماذا فعلت؟ وكم أبناؤك؟ وأين بيتك؟ ومتى سفرك؟ وهذه الأدوات كلها يتفرع عن الاستفهام بها معانٍ تختلف بحسب المواقع وقرائن الأحوال(٣).

وينبغي أن يراعى هنا أصل الوضع في الإجابة عن سائر أسماء الاستفهام. وعلى هذا فإن جواب اسم الاستفهام (مَن) – وهو للجنس من ذوي العلم – لا يكون إلا بما هو أخص منه، ولو قلت في جواب (من جاءك؟): شخصٌ أو إنسان لم يجز؛ لأن الأول أعم والثاني مساوٍ وهذا لا يفيد السائل شيئًا، بل الصواب، أن تقول: رجل أو زيد، ويقاس على هذا أجوبة بقية أسماء الاستفهام الأخرى في مراعاة أوضاعها ومعانيها(٤). و(ما) تأتي سؤالًا عن الماهية (الجنس) أو صفتها، ولهذا كانت ثمة مفارقة وتعارض مراد بين السؤال والجواب في الحوار بين موسى وفرعون عندما سأل: ﴿قال فرعون وما رب العالمين﴾ [الشعراء:٢٣] فهذا سؤال عن الجنس أو الماهية، وقد أجاب موسى بالصفة في

(١) انظر: كلود حجاج: إنسان الكلام، مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية، ٣١٠.

(٢) أفدنا في تقسيم أبنية الخبر والإنشاء والشرط، على وجه العموم، من تقسيم د.تمام حسان لمعاني الجمل. انظر: الخلاصة النحوية، ١٣٧.

(٣) انظر: ابن هشام: مغني اللبيب ١٥/١، والسكاكي، مفتاح العلوم ١١٣، ١١٩، ٣٠٨–٣١٧.

(٤) انظر: شرح الرضي على الكافية ٤٢٩/٤.

المرتين الأولى والثانية وغلّظ في الثالثة حين لم ينتبه فرعون وبطانته، فقال: ﴿قال ربُّ المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون﴾ [الشعراء:٢٤، ٢٦، ٢٨].

ومن أهم الملحوظات التي يجب مراعاتها في الخبر والإنشاء عمومًا أن كل واحد منهما قد يَرد على غير الأصل أو مقتضى الظاهر؛ فيأتي الخبر في صورة الطلب، وذلك لتوخي نكت ومعانٍ خاصة، والعكس صحيح، حيث يأتي الطلب في صورة الخبر لأداء دلالات خاصة كذلك، كما في الفعل الماضي الذي يدل على الدعاء(١). وإن ما يُعبّر عنه في تراثنا العربي هنا بأنه خروج عن الأصل لأداء معانٍ أو نكت خاصة، يُعبر عنه حديثًا بمصطلح الاستراتيجات، ومن الأمثلة على ذلك التوكيد عن طريق السؤال البلاغي في نحو: أو ليست فرنسا البلد الذي نجد فيه أفضل أنواع الجبن(٢)؟

٣- الشرط:

من أمثلته ما جاء في القرآن في قصة موسى على لسان الرجل المؤمن: ﴿وَإِنْ يَكُ كَاذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ وَإِنْ يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُمْ بَعْضُ الَّذِي يَعِدُكُمْ﴾ [غافر:٢٨].

إن من أهم ما يمكن أن يلحظ في أمر التخاطب والمشاركة فيه – بالخبر أو الإنشاء أو الشرط – بين المتكلم السامع والسامع المتكلم اللَّذَيْن يتناوبان الكلام والسمع، أننا باستلهام كلام ابن هشام عن (نعم) الذي أشرنا إليه منذ قليل، وقال فيه إنها حرف جواب لتصديق مُخبِر أو إعلام مُستخبِر أو وعد طالب – يمكننا أن نتصور أنموذجًا أوليًا لمحادثة مختصرة، تتكون من ركنين أساسيين متقابلين: قول للمتكلم الأول (المتكلم السامع) ورد وجواب من المتكلم الثاني (السامع المتكلم) ويصل بينهما في منازل الرد ومعانيه أدوات للجواب، وتتدرج معاني الجوابات في هذا الأنموذج تدرجًا تصاعديًا من الأدنى إلى الأعلى، أي من القبول والتصديق إلى عموم النفي والرفض ثم الزجر والردع؛ وذلك من خلال البدء بمجرد التصديق بـــ(نَعَم) في الجواب على الإثبات أو النفي في الخبر أو الاستفهام أو الطلب في الكلام الأول، ثم الانتقال إلى النفي بـــ(لا أو ما يشبهها) للإثبات خبرًا أو استفهامًا في الكلام الأول، أو استعمال (بلى) لإبطال النفي خبرًا أو استفهامًا في الكلام الأول، ثم الانتقال إلى زيادة النفي وصريح الزجر والردع بـــ(كلّا).

---

(١) انظر: السكاكي، مفتاح العلوم ٣١٠، ٣١١، ٣٢٣ –٣٢٧.

(٢) انظر: كلود حجاج: إنسان الكلام، مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية، ٣١٠.

ونحن عندما ننظر إلى أنموذج الحوار هذا الذي مركزه حروف الجواب بالإثبات أو النفي المقابِلة للخبر أو الإنشاء في الكلام الأول، نجد أن المحصلة أنماط معينة من التراكيب وظيفتها الكلامية هي الإثبات أو النفي فقط، وهما صورة من صور القبول أو الرفض على كل حال، غير أن الذي يدعو إلى التأمل والنظر أن بنية التخاطب في هذين الموقفين العامين، ليست – ولا يمكن أن تكون – محصورة في أدوات الجواب وبنيتها هذه فقط، رغم فاعليتها وأثرها الكبير، وموقف العرض والرفض – مثلًا – بين امرأة العزيز ويوسف عليه السلام من شواهد ذلك؛ إذ إن قولها ﴿هيتَ لك﴾ – وهو اسم فعل أمر بمعنى تعالَ أو أسْرِعْ [1] – قوبل مباشرة بـــ قوله ﴿معاذَ الله﴾ [سورة يوسف:٢٣] وهو رفض للاستجابة دون أداة، ومعناه أعوذ بالله عياذًا من أن أفعل ذلك [2]. ومثل ذلك يقال عن الموضع الثاني الذي رد فيه يوسف عليه السلام بالرد نفسه: " ﴿قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ (٧٨) قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ أَنْ نَأْخُذَ إِلَّا مَنْ وَجَدْنَا مَتَاعَنَا عِنْدَهُ إِنَّا إِذًا لَظَالِمُونَ﴾ [يوسف: ٧٨، ٧٩].

والذي نخرج به من ذلك أنه من الواضح أن ثمة سياقات وفروقًا بين المعاني (داخل هذا الإطار العام للإثبات والنفي) تقتضي أبنية أخرى، وهذا أمر يدعو إلى محاولة النظر في هذه الأبنية لتبيّن طُرقها ونهج أساليبها وما تؤديه من ألوان الدلالات داخل الإطارين الأوسعين الرئيسين الملحوظين هنا وهما: التصديق أو القبول، والتكذيب أو الرفض. والجدول الآتي يلخص ما سبق مع بعض الأمثلة ويجسد هذا الأنموذج الأولى المقترح لتصور محادثة مختصرة قائمة على مشاركين (الطرف الأول المتكلم السامع، والطرف الثاني السامع المتكلم) يتبادلان الكلام على أساس معنيي الإثبات والنفي وما يشبه النفي من زجر أو إنكار.

---

(١) وقيل أيضًا إنه يجوز أن يكون اسم فعل للماضي بمعنى: تهيأتُ. انظر: التفصيل في إعراب آيات التنزيل، تأليف رجب العلوش وسعد مصلوح وعبداللطيف الخطيب، مجلد٦– ٢٤٨/١٢.

(٢) وكذلك الحوار الذي دار بين المرسلين وأصحاب القرية في سورة يس [من الآية: ١٣إلى الآية:١٩]، وهو يُضرَب في علم المعاني مثلًا على تدرج أسلوب الكلام الخبري بحسب الحاجة إلى المؤكدات من كونه ابتدائيًا إلى كونه إنشائيًا إلى كونه إنكاريًا، حيث نلحظ أن الجوابين المذكورين لأصحاب القرية – وهم يمثلون طرف النفي والإنكار – أحدهما تصدر بأداة النفي وهو قولهم: "ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون" [الآية:١٥]، والآخر خلا من ذلك، وهو قوله تعالى: " إنا تطيرنا بكم لئن لم تنتهوا لنرجمنّكم وليمسنّكم منا عذاب أليم" [الآية:١٨].

جدول أنموذج تخاطب مختصر قائم على الإثبات والنفي في النحو العربي (شكل ٢)

الرقم	المثال	المثير وتصنيفه (المتكلم السامع)	الأداة	الاستجابة وتصنيفها (السامع المتكلم)	الوظيفة والمعنى العام
١	قام زيد – ما قام زيد	إخبار	نعم	قام زيد/ما قام (تصديق مخبر)	القبول والتصديق للإثبات أو النفي
٢	أقام زيد؟ – ألم يقم زيد؟	استخبار		قام زيد/لم يقمْ (إعلام مُستخبر)	
٣	افعلْ – لا تفعلْ – هل تعطيني	طلب		أفعلُ /لا أفعلُ (وعد طالب)	
٤	قام زيد –أقام زيد؟	خبر أو استفهام	لا	لم يقم (نفي)	النفي
٥	لم يقم زيد – "ألم يأتكم نذير"؟	خبر أو استفهام	بلى	(بلى قام – بلى قد جاءنا نذير) (إبطال النفي)	نفي النفي (الإثبات)
٦	"قال أصحاب موسى إنّا لمدركون"	خبر (تعبير عن الخوف وقرب الهلاك)	كلّا	"إنّ معيَ ربي سيهدين"	الزجر والردع
٧	"هيتَ لك" "خذْ أحدَنا مكانة"	عرض التماس	–	"معاذ الله"	رفض وإنكار

ب– الأدوات والروابط والعلاقات:

نقصد بذلك أدوات الافتتاح والتنبيه، والروابط الملفوظة، والروابط الملحوظة، وفعل القول.

فأما **أدوات الافتتاح والتنبيه فهي:** ألا وأما وهاء التنبيه، ويضاف إليها في رأينا أداة النداء.

فأما "ألا" و"أما" فهما أداتان لافتتاح الكلام وتنبيه المخاطب وتوكيد مضمون الجملة، ولذلك كثيرًا ما تتصدر الجملة بعد "ألا " بالتوكيد، نحو: ﴿ألا إن أولياء الله لا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون﴾ [يونس:٦٢]، و"أما" يكثر بعدها القسم. ويأتي بعد هاتين الأداتين جملة خبرية أو طلبية. وتستعمل "ألا" أيضًا في العرض والتحضيض(١). وهاء التنبيه لا تستعمل وحدها، بل لا بد أن تكون مقترنة باسم الإشارة وقد يفصل بينهما بالضمير.

وأما أداة النداء فهي في رأينا – رغم عدّ النداء من صور الإنشاء – لا تخلو من دلالة على التنبيه، إن لم يكن أسلوب النداء كله خالصًا لهذا المعنى، والأدلة على هذا كثيرة، منها قول سيبويه الذي أشرنا إليه من قبل: إن النداء أول الكلام تعطف به المتكلم عليك، ومنها رأي لابن مالك ومجيء شواهد تأولها النحاة تؤيد ذلك (٢)، ومنها أيضًا أن النداء بـــ (يا) يكاد يكون الوحيد من بين أساليب الإنشاء الذي لا يمكن أن يُكتفى بجملته، بل لا بد من أن يعقبه جملة خبرية أو طلبية، وهذا كثير جدًا، كما في قوله تعالى: ﴿قالوا يا نوح قد جادلتنا فأكثرت جدالنا﴾ [هود: ٣٢]، وقوله تعالى: ﴿ويا قوم من ينصرُني مِن الله إن طردتُهم﴾ [هود: ٣٠].

وأما الروابط الملفوظة فمن أهمها الأدوات – كحروف العطف والجواب كإذن – وروابط الإحالة بالإشارة والموصول وأل وإعادة اللفظ وغيرها. **وأما الروابط الملحوظة فنعني بذلك العلاقات بين الجمل،** وهذا يسري على بعض ما درسه النحاة تحت عنوان الجمل التي لها محل من الإعراب والتي ليس لها محل، ثم محاولة

(١) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب ٥٤/١، ٥٥، ٦٨، ٦٩، وشرح الرضي على الكافية ٤٢١/٤، والمرادي: الجنى الداني في حروفي المعاني ٣٨١.

(٢) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب ٣٧٣/١، ٣٧٤، وشرح الرضي على الكافية ٤٢٤/٤، وابن مالك: شرح التسهيل، تحقيق د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد المختون، ١٩٩٠: ٣٩٠/٣.

البلاغيين تطوير دراسة علاقات الجمل تحت عنوان "الفصل والوصل" وما يندرج فيه من حالات يمكن اختبار توظيفها في درس بنية التخاطب، كالفصل عند كمال الاتصال أو شبه كمال الاتصال أو كمال الانقطاع، ثم ما يمكن أن يكمل ذلك من علاقات نبه إليها الدكتور تمام حسان، وهي علاقات: السببية والتفسير والنقض والإبطال، والشرطية والترتيب والتعقيب والملابسة، والإلزام والالتزام وعلاقة الإجابة على سؤال وراد(١).

وأما فعل القول، فمن الملحوظات التأسيسية المهمة في التخاطب أن نشير إلى أنه قد يكون مباشرًا ومواجهة بين طرفي أو أطراف الحديث، وقد يكون غير مباشر – كما في القصص القرآني وغيره – وفي هذه الحالة لا بد من وجود راوٍ ووُصلة أو وسيلة لتحديد القائل، وهي في الغالب فعل القول والحكاية، وسيأتي تفصيل لهذا في الموضع الخاص بالحوار في القرآن.

ج- **الظواهر الموقعية أو العارضة:**

تتمثل هذه الظواهر فيما هو منطوق وملحوظ من ظواهر موقعية (أي ترتبط بأجزاء معينة من الكلام) أو عارضة تلزم أحيانًا أو تطرأ ويكون لها تأثير في إتمام سريان الحديث أو إضافة تنويعات ومعانٍ إضافية، ويتمثل ذلك في: ثلاثة أنواع: ظواهر صوتية، وظواهر النقصان والتردد في الكلام أو الزيادة فيه، والحكاية(٢).

١- الظواهر الصوتية:

تتمثل هذه الظواهر في: النبر والتنغيم، والوقف. والنبر والتنغيم مشهوران مقترنان بالأداء المقطعي والتلوين الصوتي في الاستفهام وغيره. والذي يحتاج إلى إيضاح وتنبيه هنا الوقف؛ لأننا نقصد الوقف في مواضع معينة، وردت لها شواهد وأمثلة مقترنة بالتخاطب وتبادل الحديث ويمكن أن يقاس عليها.

إن الوقف ظاهرة صوتية موقعية تعني انقطاع الكلام انقطاعًا تامًا لانتهائه، أو انقطاعًا مؤقتًا لائتنافه وتحقيق أغراض مختلفة خلاله. وللوقف كيفيات لها أحكام مفصلة

---

(١) انظر: د. تمام حسان: الخلاصة النحوية ٨٩ وما بعدها، ود. تمام حسان، البيان في روائع القرآن ٣٩٥-٤٢١.

(٢) لن نعرض لظاهرة كان من المناسب الإشارة إليها هنا، وهي استعمال حرف الإنكار ومَدّته (كما في قولك: أزيدٌنيه؟ لمن قال: جاءني زيدٌ)؛ لأنها صارت – على ما يبدو – جزءًا من تاريخ اللغة وتلاشت من الاستعمال. انظر: شرح الرضي على الكافية ٤/٥٠٣-٥٠٥.

في كتب النحو، أشهرها السكون وإلحاق هاء السكت بالكلمة الموقوف عليها بشروط معينة، ولذلك أمثلة في القرآن الكريم تبدو في ظاهرها مرتبطة بالتواصل الفعلي والحوار، كما في قوله تعالى: ﴿ما أغنى عني مالية. هلك عني سلطانية﴾ (١) [الحاقة: ٢٨، ٢٩].

ومن أهم المواضع التي للوقف فيها أهمية في العربية والقرآن، الوقف على حروف الجواب: كلا وبلى ونعم، ويسهم في تحقيق هذا الوقف ما يُقدّر من جملة محذوفة بعدها تُفهم مما يسبقها. وقد نظر النحاة وعلماء القرآن في هذه المسألة كثيرًا وأفردها بعضهم بالتأليف كمكي بن أبي طالب القيسي، وخلاصة ما انتهى إليه تحقيقه ونظره على النحو الآتي:

-(كلّا) لها ثلاثة معانٍ: أن تكون حرف زجر وردع لإنكار ما قبلها وردّه، وأن تكون بمعنى (حقًا)، وأن تكون بمعنى (ألا) حرف استفتاح للكلام. وعلى هذا لها في الوقف – على المشهور عند أهل الأداء واللغة والنحاة – أربعة أقسام يجوز في جميعها وصلها بما بعدها وبما قبلها دون الوقوف عليها والابتداء بها، ولكنّ ثمة قسمين من هذه الأربعة يحسن ويُختار فيها الوقوف عليها، وهما:

الأول: ما يحسن الوقف فيه على (كلا) لكونها حرف ردّ وزجر وإنكار لما قبله، ومعناه: ليس الأمر كذلك، مع التهديد والوعيد. ومن أمثلة هذا قوله تعالى: ﴿واتخذوا من دون الله آلهة ليكونوا لهم عزًّا (٨١) كلّا، سيكفرون بعبادتهم ويكونون عليهم ضدًا﴾ [مريم:٨١، ٨٢]. وكذلك: ﴿قال رب ارجعون (٩٩) لعلّي أعمل صالحًا فيما تركتُ كلا، إنها كلمة هو قائلها﴾ [المؤمنون:٩٩، ١٠٠]. ويجوز الابتداء بها هنا على أنها بمعنى (حقًا) مفيدة توكيد ما قبلها أو على أنها بمعنى (ألا).

الثاني: ما يحسن فيه الوقف عليها لكونها حرف ردع وزجر، لكن لا يحسن الابتداء بها، وذلك في موضعين في سورة الشعراء، هما قوله عز من قائل: ﴿ولهم عليّ ذنبٌ فأخاف أن يقتلون(١٤) قال كلّا فاذهبا إنّا معكم مستمعون﴾، وقوله تعالى: ﴿فلما

(١) انظر: سيبويه، الكتاب ١٦٦/٤ وما بعدها، وشرح الرضي على الكافية ٤٩٨/٤– ٥٠١.

تراءى الجمعان قال أصحاب موسى إنا لمدركون(٦١) قال كلا إن معيَ ربي سيهدين﴾.[الشعراء:١٤، ١٥، ٦١، ٦٢] (١).

-(بلى) و(نعم) أيضًا لهما أحوال في الاستعمال منها ما يُختار فيه الوقوف عليهما؛ لأنهما حرفا جواب ولا تعلّق لما بعدهما بهما أو بما قبلهما، مثال ذلك مع (بلى) قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَنْ يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلَّا مَنْ كَانَ هُودًا أَوْ نَصَارَى تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (١١١) بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِنْدَ رَبِّهِ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ [البقرة: ١١١، ١١٢]. ومثال ذلك مع (نعم) قوله تعالى: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَنْ قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَنْ لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ﴾ [الأعراف: ٤٤] (٢).

٢- ظواهر النقصان والتردد في الكلام أو الزيادة فيه:

نقصد بظواهر النقصان والتردد في الكلام ظواهر الاجتزاء وتقطيع الكلام، وبظواهر الزيادة ما سُمّي بعطف التلقين، وعبارات التشجيع والاستزادة وما يجري مجراها.

فأما ظواهر النقصان والتردد في الكلام وما تعنيه من اجتزاء وتقطيع، فأهم ما في النحو العربي من ذلك الحذف الجائز المشهور للاختصار أو لأي سبب آخر، وظاهرة حرف التذكّر. ومن جيد أمثلة الحذف خَزْلًا واجتزاءً حذفُ حرف العطف الرابط بين الجمل في مواطن الفزع أو مطلق الانفعال، ومن أمثلة هذا رد عيسى عليه السلام في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ/ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ/ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ/ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ/ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ (١١٦) مَا قُلْتُ لَهُمْ إِلَّا مَا أَمَرْتَنِي بِهِ ...﴾ [المائدة: ١١٦، ١١٧] (٣).

---

(١) انظر: مكي ابن أبي طالب، اختصار القول في الوقف على "كلا" و"بلى" و"نعم"، تحقيق أحمد حسن فرحات ص ٨-١٨، نقلًا عن: أحمد بوصبيعات: مقاصد الخطاب القرآني بين الوقف والابتداء، رسالة دكتوراه، ١٣٣- ١٣٨، وانظر أيضًا: مكي بن أبي طالب: الوقف على كلا وبلى في القرآن، تحقيق الدكتور حسين نصار، ٥١، ٥٢. والخلاصة في الوقف على (كلّا) عند مكي والقراء وحُذاق أهل النظر أنها: يوقف عليها إذا كان ما قبلها يُردّ ويُنكر، ويُبتدأ بها إذا كان ما قبلها لا يُردّ ولا يُنكر، وتوصل بما قبلها وما بعدها إذا لم يكن قبلها كلام تام. انظر: السابق ٥٠.

(٢) انظر: مكي بن أبي طالب: اختصار القول في الوقف على "كلا" و"بلى" و"نعم"، تحقيق أحمد حسن فرحات ص١٩، ٢٨، نقلًا عن مقاصد الخطاب القرآني بين الوقف والابتداء، لأحمد بوصبيعات ١٣٩-١٤٦، وانظر أيضًا: مكي بن أبي طالب، الوقف على كلا وبلى في القرآن، ٧٧ وما بعدها.

(٣) انظر: د. تمام حسان، الخلاصة النحوية ٩٨.

وحرف التذكر أشار إليه النحاة، وأوضحوا بأنه يحدث ويكون عند نسيان الكلمة التالية وإرادة الوصل وعدم الرغبة في الوقف وقطع الكلام، ومن أمثلته الوقف بمَدّة تجانس حركة الحرف المتحرك في آخر الكلمة، فيقال في: قالَ – يقولُ – من العامِ، على الترتيب: قالا – يقولو – من العامي، ومن أمثلة هذا أيضًا أن آخر الكلمة إذا كان حرف مد ساكنًا (كالقاضي والعصا ويغزو) مُدّ ذلك الحرف إلى أن يُتذكَّر. ومن اللافت للنظر أن الرضي عندما تحدث عن هذه الظاهرة وصفها بأنها ليست من فصيح الكلام، يريد أنها ليست من نمط الكلام المثالي، وإنما هي من الظواهر الموقعية بنت الاستعمال والتخاطب الفعلي(١).

وأما ظواهر الزيادة العارضة في التخاطب، فهي ما يعرض فيه من عبارات تدل تصريحًا أو ضمنًا على الحفز والتشجيع. ومن ذلك ما سُمي بعطف التلقين في قوله تعالى: ﴿وَجَاءَ السَّحَرَةُ فِرْعَوْنَ قَالُوا إِنَّ لَنَا لَأَجْرًا إِنْ كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ (١١٣) قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ لَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ﴾ [الأعراف:١١٣، ١١٤]. ففي قوله "وإنّكم لمن المقربين" – كما نُقل– زيادة على الجواب لتحريضهم. وقد علّق على هذا الشهاب فقال:" هذا هو عطف التلقين، وقد عُرف من هذا تحقيقه بأنه عطف على مقدر هو عين الكلام السابق قبله، فمن قال إنه عطف عليه أراد هذا؛ لأنه لما كان عينه جُعل هو المعطوف عليه، ومن إعادته على وجه القبول أفاد تحقيق ما قبله وتقريره للقطع به، فإعادته بحرف الجواب أفصح وأوضح"(٢). ووجِّه على عطف التلقين أيضًا العطف في "قال ومن ذريتي" من قوله تعالى: ﴿وإذ ابتلى إبراهيمَ ربُّه بكلماتٍ فأتمهنّ قال إنّي جاعلُكَ للناس إمامًا قال ومِن ذريّتي ...﴾ [البقرة: ١٢٤] فالمعنى: واجعلْ من ذريتي أئمة، فحذف ذلك وأوهم أنه معطوف على ما قبله، كما تقول: سأكرمُك، فتقول: وزيدًا، أي وتُكرِم زيدًا، تريد تلقينه ذلك. بل قيل إن معنى التلقين عام ورد بالواو وغيرها من الحروف، وإنه وقع في الاستثناء كما في الحديث: "إن الله حرّم شجرَ الحَرَم" قالو: إلا الإذْخِرَ يا رسول الله"، فقد قيل إن هذا استثناء تلقيني(٣). ولا يبعد عن مجال التلقين عامة استعمال فعل القول في القرآن الكريم لهذا الغرض، على النحو الذي سيفصل في المسألة الآتية.

(١) انظر: شرح الرضي على الكافية ٥٠٥/٤، ٥٠٦، وابن هشام، مغني اللبيب ٣٦٨/٢.

(٢) حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي: ٢٠٢/٤، ونظر: التفصيل في إعراب آيات التنزيل، مجلد٥– ج٦٧/٩.

(٣) انظر: حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي ٢٣٣/٢، ٢٣٤.

ومن الأمثلة على الحفز والتشجيع أيضًا عبارات الاستحسان والتثبيت العارضة المختصرة الحديثة، التي ترد في المقابلات الرسمية أو الامتحانات الشفهية على لسان أحد المسؤولين الممتحنين، تشجيعًا وتذكيرًا وتلطّفًا وحثًّا على مواصلة الكلام والجواب(١).

٣- هيئة الحكاية:

لا نقصد بهذا باب الحكاية التاريخي في النحو العربي القائم على محاكاة الاستفهام بأيّ أو بمَن إعرابيًا وشكليًا لما ورد في الخبر، رغم أهميته وإمكان إحياء بعض صوره واستعمالها (٢)، وإنما المقصود أن يقع في أثناء التخاطب حكاية لقول من سياق آخر سابق ونقل ورواية له، إذ يجب أن يراعى في الحكاية عندئذ تأديتها بالكيفية المناسبة لسياق التخاطب المحكيّ فيه، ولهذا قال الجاحظ قديمًا: إن نقل النادرة من كلام الأعراب لا يكون إلا بحكايتها كما هي بهيئة إعرابها ومخارج ألفاظها دون لحن أو ابتذال، وعلى عكس ذلك تكون حكاية النادرة من نوادر العوام والطّغام، حيث لا ينبغي أن تُنقل بتفاصح أو هيئة محسّنة؛ لأن ذلك كله يخرج الحكاية عن معناها ويفقد استطابتها واستملاحها(٣). وعلى هذا ينبغي أن يقاس في حكاية الكلام المنقول عامة، فتكون هيئة أدائه وفق ما يناسب المقامات المختلفة.

فعل القول وبعض سمات الحوار في القرآن:

لا يمكن الحديث عن الحوار المنقول أو المحكي دون أن يكون هناك اعتبار ومراعاة لأثر فعل القول في ذلك؛ لأنه مركز الانطلاق الذي يقوم بوظيفة رواية الكلام غير المباشر وربطه بالسياق، ونقل أدوار التخاطب ووقائع تبادله، في إطار ما يعرف نحويًا بحكاية القول وما ينتج عنها من مقول القول. ولهذا ذكر ابن هشام بعض الأحكام المهمة الخاصة بهذه المسألة، ومنها: أن الجملة المحكية بالقول قد تخفى بسبب التغير في صيغة الضمائر من حيث التكلم والخطاب والغيبة، وأن هذه الجملة قد تقع بعد القول وهي محكية بفعل قول آخر محذوف، وأنه قد يُوصل بالجملة المحكيّة كلام غير محكيّ، يكون

(١) انظر: نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب: التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة د. طلال وهبه، ٢٢٨، ٢٢٩، حيث ورد في تحليله لحوار ومقابلة في برنامج إذاعي أمثلة لذلك.

(٢) من أمثلة هذا الباب: قولك: أيٍّ يا فتى؟ لمن قال: مررتُ برجلٍ، وقولك: منو؟ لمن قال: جاءني رجلٌ، وقولك: من زيدًا؟ لمن قال: رأيتُ زيدًا. انظر: الكتاب ٤٠٧/٢، ٤٠٨، ٤١٣، وشرح المفصل لابن يعيش ١٤/٤، ود. تمام حسان، الخلاصة النحوية ١٨٥.

(٣) انظر الحديث عن طبقات الكلام في: البيان والتبيين للجاحظ، ١٣٦/١.

من كلام الراوي أو الناقل، ومن أمثلة هذا تصديق كلام ملكة سبأ بجملة "وكذلك يفعلون" في قوله تعالى: ﴿إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون﴾. [النمل: ٣٤]، ومثل ذلك يوجد في رواية الحديث النبوي أيضًا(١).

وعند النظر في الحوار في القرآن الكريم نجد لفعل القول خصائص واضحة ومظاهر متعددة منها:

١- حذف فعل القول وأثره في توجيه الكلام وتحديد القائل:

لا إشكال عندما يُنقل الكلام مسبوقًا بفعل القول محدِّدًا القائل وجهة القول، وقد سمى السكاكي هذا بالمقاولة أي المحاورة للدلالة على المشاركة بين اثنين في الكلام والحوار(٢)، لكنّ ثمة إشكالًا عندما يُحذَف فعل القول، وفي هذا: إما أن يدل السياق على القائل، كما في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي نُورِثُ مِنْ عِبَادِنَا مَنْ كَانَ تَقِيًّا (٦٣) وَمَا نَتَنَزَّلُ إِلَّا بِأَمْرِ رَبِّكَ لَهُ مَا بَيْنَ أَيْدِينَا وَمَا خَلْفَنَا وَمَا بَيْنَ ذَلِكَ وَمَا كَانَ رَبُّكَ نَسِيًّا﴾ [مريم:٦٣، ٦٤]. فقد قيل إنّ قوله "وما نتنزل" وما بعده من كلام جبريل عليه السلام، نزل لما تأخر أيامًا وسأله النبي صلى الله عليه وسلم عن تأخره(٣)، وإما أن يكون القائل محتملًا لأكثر من وجه، وهنا يكون اختلاف الرأي والاجتهاد. ومثال ذلك: ما ورد في قصة يوسف عليه السلام في مشهد المكاشفة واعتراف امرأة العزيز، إذ لا لبس فيما ورد على لسانها من اعترافها في قوله تعالى: ﴿قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾. [يوسف:٥١]

أما ما ورد بعد ذلك، وهو: ﴿ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ (٥٢) وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾ [يوسف: ٥٢، ٥٣] – ففيه نظر؛ لأن الكلام – على الراجح والمشهور – إما أن يكون لامرأة العزيز والكلام موصول لها – وهذا اختيار أبي حيان – وإما أن يكون

(١) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب ٤١٣/٢-٤١٦. وراجع أيضًا: الخصائص العاملية والمعنوية لفعل القول وأثرها في: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب ٦١٥/٢ وما بعدها، ١٢٦٨/٢.

(٢) من أمثلة ذلك ما دار بين موسى عليه السلام وفرعون في سورة الشعراء من الآية الثالثة والعشرين إلى الآية الحادية والثلاثين. انظر: السكاكي، مفتاح العلوم ٢٦٥، ٢٦٦، ومحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب ٦٣٢/٢، ٩٣٣-٩٣٦.

(٣) انظر: الشيخ محمد الصابوني، صفوة التفاسير ٦٩٤/٢.

ليوسف، وهو اختيار الزمخشري [١] . وهذا يعد من أغمض الكلام لأنه حكي عن شخص موصول بكلام شخص آخر، قياسًا على نظائر لهذا في القرآن، منها ﴿وكذلك يفعلون﴾ الذي أشرنا إليه منذ قيل، ومنها أيضًا:

- ﴿يريد أن يخرجكم من أرضكم﴾ هذا من قول ملأ فرعون، و﴿فماذا تأمرون﴾ من كلام فرعون [الأعراف: ١١٠]، وكذلك قوله تعالى:
- ﴿يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا﴾ من كلام الكفار، و﴿هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون﴾ [يس: ٥٢] من كلام الملائكة. قال ابن الجوزي: "وإنما يجوز مثل هذا الكلام لظهور الدلالة على المعنى"[٢].

إن الاختلاف في تحديد القائل في قوله تعالى: ﴿ذلك ليعلم أني لم أخنه بالغيب ...﴾ وما يشبهه في القرآن دليل على فاعلية دراسة التناوب في أدوار الكلام بشكل عام، وبرهان على أنها من أساسيات دراسة التخاطب وأن لها أهمية خاصة في القرآن الكريم وفي أسلوبه.

٢- التوطئة بفعل القول واستعماله في مقام الجدال والإخبار، للاستدلال وتلقين الجواب والحجة[٣]، كما في قوله تعالى: ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي وَأَنَا بَرِيءٌ مِمَّا تُجْرِمُونَ﴾ [هود:٣٥]، وكذلك: ﴿وَقَالُوا لَنْ تَمَسَّنَا النَّارُ إِلَّا أَيَّامًا مَعْدُودَةً قُلْ أَتَّخَذْتُمْ عِنْدَ اللَّهِ عَهْدًا فَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ عَهْدَهُ أَمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [البقرة:٨٠]، ويكثر في هذا تلقين السؤال مع الجواب، كما في قوله تعالى: ﴿ قُلْ أَيُّ شَيْءٍ أَكْبَرُ شَهَادَةً قُلِ اللَّهُ شَهِيدٌ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ﴾ [الأنعام:١٩]، وكذلك: ﴿قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ قُلِ اللَّهُ وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ [سبأ:٢٤-٢٦]، وثمة نمط آخر لذلك وهو الإخبار بالسؤال مع تلقين الجواب[٤]، كما في قوله تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾ [الإسراء:٨٥].

---

(١) انظر: البحر المحيط في التفسير لأبي حيان، ٢٨٨/٦، والزمخشري، الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٧ه، ٤٧٩/٢، والتفصيل في إعراب آيات التنزيل، مجلد٦- ٣٠٢/١٢، ٣٠٣.

(٢) انظر: ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٢ه، ٤٤٧/٢، ٤٤٨.

(٣) انظر: عبد القاهر، دلائل الإعجاز ٣٢٤.

(٤) انظر: محمد حسين فضل الله، الحوار في القرآن وقواعده وأساليبه ومعطياته ١٧٣ وما بعدها.

إن كثيرًا من هذه المواضع يرتبط بأسلوب القرآن الكريم في الرد على مزاعم الكفار والمشركين بطرق متعددة، منها الإجابة بسؤال أو أمر بالسؤال أو بجواب أو أمر بالجواب [١]. ولا يبعد عن مجيئ الكلام مقرونًا بفعل القول أو غير مقرون به في القرآن – وفي كثير من أنماط الكلام العادي أيضًا – ارتباطه بجواب عن سؤال صريح كما في بعض الأمثلة السابقة، وكما في قوله تعالى: ﴿ وهل أتاك حديث موسى﴾ [سورة طه: ٩]، أو سؤال ضمني مقدر، كما في جمل الحوار في قصص القرآن الكريم القائمة على الفصل دون الوصل، كما في سورة الشعراء في تبادل الأقوال بين فرعون وموسى – وقد أشرنا إلى ذلك منذ قليل – من أول قوله تعالى: ﴿ قال فرعون وما رب العالمين﴾ [الآية:٢٣] إلى قوله على لسان موسى ثم على لسان فرعون: ﴿قال أو لو جئتك بشيء مبين. قال فأت به إن كنت من الصادقين ﴾ [الآية:٣١،٣٠]، حيث إن فصل جمل القول في ذلك كله قائم على تقدير سؤال ضمني له صورتان، هما: فماذا قال موسى، فماذا قال فرعون؟[٢] .

بنية التخاطب ومقولاتها من منظور لسانيات النص:

إن دراسة بنية التخاطب ومقولاتها في اللسانيات الحديثة نجدها بصورة جلية في درس المحادثة والحوار في لسانيات النص والتواصل، وليست الغاية هنا – ولا يمكن أن تكون – استقصاء ذلك، وإنما السبيل محاولة ذكر خلاصة لأهم القضايا والمسائل التي تخدم مطالب البحث في هذا الإطار، وهو ما يتحقق من خلال العناية بصورة خاصة بما قدمه

(١) انظر: د. تمام حسان، خواطر من تأمل لغة القرآن الكريم ١٦٣–١٦٨.

(٢) انظر: السكاكي، مفتاح العلوم ٢٦٥، ٢٦٦.

وثمة خصائص عامة لأبنية الحوار في قصص القرآن، منها تكرار المحاورات المرتبطة بالعقيدة مصحوبة بإضافة جديدة في كل موقف، كما في حوار موسى وفرعون، أما المحاورات التي لا ترتبط بالعقيدة فإنها لا تكرر، كما في محاورة إبراهيم مع ابنه الذبيح إسماعيل. [انظر: أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، د. عبد الحليم حفني ٥٦–٦١]. ومن الجدير بالذكر أنه ورد في هذه الدراسة نماذج لتحليل بعض المحاورات في قصص القرآن – كقصة نوح وقصة شعيب – من حيث تحديد أطراف الحديث والتمهيد والقضية أو الموضوع والنتيجة. [انظر: ٦٧–١٠٣]. وثمة سُوَر للحوار فاعلية كبيرة في بنائها كسورة يوسف التي يمثل فيها قول امرأة العزيز "هيت لك" أعظم صورة للتصريح والعرض الخادمين للفعل والحدث ويعد فيها قول يوسف عليه السلام "معاذ الله" من أعظم صور الرفض والإنكار. [انظر: المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، حبيب مؤنسي، ٧٦–٧٩]. وسورة طه أيضًا أكثر من ثلثيها على وجه التقريب مبني على الحوار في مشاهد مختلفة من قصة موسى عليه السلام، من الآية العاشرة "إذ رأى نارًا فقال لأهله امكثوا ..." إلى قوله تعالى: "... وسع كل شيء علمًا" [الآية: ٩٨].

فان دايك لأهميته (في التصنيف، وبيان الخواص الإجرائية والنحوية والدلالية والبراجماتية للمحادثة، والأبنية العامة لها) إلى جانب الإشارة إلى إسهامات أخرى لها اعتبارها. وذلك على النحو الآتي:

١- تصنيف المحادثات – كما قدمه فان دايك – هو المهاد الأول وفاتحة الوصف المنظم لأنماط الأحاديث والحوار الذي يترتب عليه – في بعض جوانبه– كشف ما يمكن أن يقال وما لا يمكن أن يقال، اعتمادًا على تحديد فئات المشاركين ورُتبهم والمكان والحدث والسياق الاجتماعي العام، وما يبدو ساذجًا أو ليست له قيود أو نمطيًا – كالحديث اليومي أو مقابلة مع طبيب – عند النظرة الفاحصة لا يكون كذلك(١)، فما بالنا بغيره كالمحادثات الرسمية؟ إن أشكال المشاركة في المحادثات تتفاوت أيضًا بين ما هو اختياري وما هو إجباري، وما ينتمي إلى إطار رسمي وما هو بخلاف ذلك، وقد اقترح فان دايك تقاسيم وأصنافًا مهمة عديدة لذلك(٢). ولا شك أن تصنيف المحادثات يفضي إلى تحديد نماذج لها، كأنموذج السؤال – الجواب، والاتهام – التسويغ (التبرير) وغيرهما(٣).

٢- وأما الخواص الإجرائية والنحوية والدلالية والبراجماتية للمحادثة، فأولها أنه ينبغي أن يُفرَّق بين الحديث العشوائي الذي لا يشكل تفاعلًا حقيقيًا، والحديث الفعلي المتبادَل المتتابع الذي يشتمل على قيود تماسك معينة إدراكيًا واجتماعيًا(٤). إننا إذا كنا نلحظ في مستوى النص بمفهومه الواسع أو الأكبر مصطلحات أو مفاهيم نحوية (تشمل المورفولوجيا والنحو والدلالة) وأبنية نظرية نصية (تشمل الأسلوب والأبنية البلاغية) والهياكل والمخططات، فالمحادثة – ومفهومها يركز على البعد الاجتماعي – تسري عليها مفاهيم ومصطلحات براجماتية ومصطلحات خاصة بنظرية الحدث وأخرى

---

(١) من أدلة ذلك أن الحديث اليومي لا يليق ولا يُقبل في أماكن كالمحكمة أو الفصل الدراسي مثلًا، ومن أهم خصائصه الشفاهية التي لها أثر كبير في التفسير والفهم وتحديد دلالات الألفاظ الإشارية كهنا وهناك وهذا، ومقابلة الطبيب تسير وفق نظام يكون فيه الطبيب سائلًا ومشخصًا والمريض مجيبًا ومتحدثًا عن الأعراض، ولا يجوز خرق هذا الإطار.

(٢) انظر: فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة الدكتور سعيد بحيري ٣٥٩ وما بعدها. ومن الملحوظات المهمة هنا في الإشارة إلى تصنيف المحادثات مفهوم اللعبة الكلامية الذي يُقصد به الأحاديث النمطية الأنموذجية التي تُعرَف اتجاهاتها وكيفية سيرها ونتائجها ويكون لها أهداف عامة، وهي ذات أهمية كبيرة في التواصل. انظر: يوسف ستيرنين، أساسيات تأثير الكلام، ترجمة تحسين رزاق عزيز، ٢٠١٨، ص١٤٧–١٦٠.

(٣) انظر: فولفجانج، علم اللغة النصي، ٢٧٥–٢٧٧.

(٤) انظر: فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات ٣٥٢–٣٥٧.

إدراكية واجتماعية، والعناية بالبنية الصغرى للمحادثة تعني التركيز على المنطوقات والأفعال الكلامية وكيفية تنظيمهما. وبناء على ذلك يبرز مصطلح "الدور" (Turn) بمعنى "التناوب" بوصفه معبرًا عن وحدة تركيبية ينتجها متحدث ما في أثناء مشاركته المستمرة المتتابعة في محادثة معينة، ومن ثم يكون "الدور" مقولة تركيبية وظيفية مهمة تُعدّ هي وحدة المحادثة.

إن ذلك يعني أننا عند دراسة المحادثة في حاجة إلى: تحليل النص على أنه تتابع للجملة (على المستوى التركيبي)، وتتابع للقضايا والأبنية المعنوية والإحالية الدلالية (على المستوى الدلالي)، وتتابع للفعل الكلامي (على المستوى البراجماتي)، مع تطبيق هذه المستويات من التحليل على أبنية الدور حتى يمكننا أن نصل إلى نحو للمحادثة أو الحوار، وما زال هناك الكثير دون تحقيق ذلك [١].

وعند المقارنة بين هذه المستويات الثلاثة (التركيبية والدلالية والبراجماتية) في ضوء علاقتها بالأدوار، يرى فان دايك أن الخواص الدلالية والبراجماتية هي الأكثر أهمية في دراسة الأحاديث، ومن أمثلة علاقات التماسك الدلالي للأدوار علاقة التعليل، والإحالة إلى شخص، وحذف محمول أو إحالة إلى العالم الواقعي. وخلال المستوى البراجماتي للتحليل توجد العلاقات القائمة على تتابع الأفعال الكلامية، وتماسكها يتحقق عن طريق الربط الداخلي، كأن يكون الأمر متعلقًا بنتيجة أو اعتراض أو ما شابه ذلك. ويطلق على ثنائيات الفعل الكلامي المترابطة "الثنائيات المتاخمة أو المتجاورة"، مثل: السؤال والإجابة، والتحية وردها، والتهنئة والشكر، والعرض والرفض. وثمة فرق بين الأدوار المقيدة والأدوار الحرة في الأحاديث، ففي بعض الحالات يكون الدور مقيدًا تركيبيًا، كما هي الحال في السؤال والجواب أو العرض والرفض، وفي حالات أخرى يكون مقيدًا عرفيًا، وذلك عندما تتدخل العادة في الاستجابة وعدمها، كما في حالة التهنئة[٢].

ومن الملحوظات البالغة الأهمية هنا الإشارة إلى أن الأبنية السطحية للأحاديث يمكن أن تفي بها في الغالب القواعد النحوية العادية على مستوى الجملة؛ أي أن هذه الأبنية الظاهرة أو السطحية تخضع في الاستعمال والتفسير للقواعد النحوية الأولية والنصية المعتادة، حيث تكون الجمل متماسكة وفق هذه القواعد التي من أمثلتها: قواعد الاستبدال

(١) انظر: السابق ٣٨١-٣٨٣.

(٢) انظر: السابق ٣٨٧-٣٩٠.

الضميري والتنظيمات الجملية للموضوع والمحمول والأبنية شبه النحوية (كالإجابات وردود الفعل، من مثل: "لا" أو "أنا"). ولأنه تحدث مقاطعة في أثناء المحادثات، فمن الأفضل أن نتحدث عن منطوقات متجزئة وتتابع لا يحتاج إلى أن يحدّ بحدود الجملة، وبناء على هذا ندرك أنه يوجد عند التحليل عوامل نظامية نسقية، وأخرى عارضة إدراكية واجتماعية يمكن وصفها بمصطلحات نحوية. وعلى هذا المستوى يجب أن تناقش البنية المجتزأة وشبه النحوية للتواصل في أثناء الحديث، كالبداية الخاطئة والتصحيح وتكرير الكلمات والأخطاء عند الكلام وما أشبه ذلك، وإذا كانت هذه المنطوقات يمكن أن ترجع إلى عوامل الأداء العارضة، فإنها تظل قائمة وذات تجلّ منظم ووظيفة مهمة(١). وإن العوائق التي تقطع استمرار السلسة الكلامية يكون لها دورها في التخفف من ضغط الزمن، وتتيح فرصة ووقتًا كافيًا لترتيب الكلام واستعمال القواعد الصرفية والنحوية المعقدة بشكل جيد. ومن أمثلة هذه العوائق المقطّعة الأصوات غير المترابطة، وروابط العطف والوصل وحالات البدل(٢).

ويتجلى أثر العوامل الإدراكية والاجتماعية المعقدة المهمة بشكل واضح في المحادثات، ويجب فهم ما يحاول المتحدث أن يخفيه، وأن يكون لدى كل طرف خبرة بتوقع ما سيقوله الآخر أو يريد أن يقوله بطريقة غير مباشرة. وأما استراتيجيات تبادل الأدوار وقطع الحديث، فهي تقترن بسمات ومكونات صوتية وتركيبية معينة منها ما يسمى بالمتصدرات أو المستهلات، مثل: نعم ولكن ولا والآن واسمع وبل(٣).

٣- **وأما الأبنية العامة للمحادثة، فهذه المسألة تعد من أهم ما قدمه فان دايك،** وسنحاول أن نطبقها بشكل أساسي واضح على النماذج المختارة بقدر المستطاع. ومن فوائد هذه الأبنية أنها – كما قال– تُعدّ هيكلًا كليًّا من خلاله ((يتحدد على نحو محدَّد مُجمَل ما يجب أن يقال ابتداء، وكيف ينبغي أن يحدث هذا، وماذا يجب أن يلي لاحقًا، وكيف يجب أن يتم. ولذا فإنه يقوم في الوقت نفسه بوظيفة هيكل إدراكي لتسهيل الإنتاج والفهم والتعرف والاستيعاب والتخزين وما أشبه، وهيكلٍ اجتماعي

(١) انظر: السابق ٣٨٤– ٣٨٥.

(٢) انظر: كلود حجاج، إنسان الكلام، مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية ٣٢٩–٣٣١.

(٣) انظر: فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات ٣٩٣، ٣٩٨.

أيضًا، يشار من خلاله إلى النمط النصي العرفي للتفاعل الاتصالي)) [١]. **وجوانب هذه البنية الهيكلية للحديث التي اقترحها تتمثل فيما يأتي:**

أ- الافتتاح، وترد فيه عبارات التحية مصحوبة أحيانًا بمقولات التنبيه.

ب- التوجيه، ويقصد به توجيه الكلام للموضوع والتمهيد له وإثارة المشاركين، ومن أمثلة العبارات الخاصة بذلك: أتعرف ماذا فعلت أمس؟ أتتصور ما حدث لي مرة أخرى.

ت- موضوع الحديث، وهو المقولة المركزية التي تعد الأساس للوظيفة البراجماتية له، وقد تكون حكاية أو بلاغًا عن حدث مهم أو رغبة، أو تعبيرًا عن طلب أو أمر أو غير ذلك.

ث- النتيجة، ويتعلق الأمر فيها بسلسلة أدوار وظيفتها إتمام الموضوع، ويمكن أن يصاحب هذا جمل موجزة وتقديرات سردية معتادة، في مقابل منطوقات الطرف الآخر التي تحث على إنها الموضوع، مثل: حسنًا، بكل سرور، وهو كذلك.

وهنا ملحوظة مهمة وهي أن هذه المحاور أو الأبنية الثلاثة (التوجيه، وموضوع الحديث، والنتيجة) كلها انعكاسية، أي تعد انعكاسًا ورد فعل لما يدور في الحديث ويقال.

ج- النهاية أو الختام، ومن أمثلة عباراته: إلى اللقاء، سلام. وثمة صيغ افتتاح نمطية للنهاية، منها: حسنًا إذن، ولتمرّ عليّ غدًا، وهو كذلك. ويمكن أن يكون للمضمون المركزي لنهاية الحديث وظيفتان: الأولى التعليق على المحادثة بشكل مجمل، والثانية: التخطيط لتواصل أو محادثة في المستقبل. وربما يحدث في الغالب تكرار للنهاية الأولى لتحية الوداع[٢].

ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا المقترح الذي قدمه فان دايك لأبنية المحادثة أو الحوار، يبدو من أوعب وأدقّ ما قُدّم في هذا الإطار[٣]. وثمة من أشار إلى أن طُقوسية شكل التواصل أو نمطيته تجعل تصور بنيته وترتيبه أمرًا ممكنًا (كما في حالة البيع والشراء)

---

(١) السابق: ٤٠٤.

(٢) انظر: السابق ٤٠٥-٤٠٨.

(٣) قارن هذا بما ورد في: فولفجانج وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ٢٥٩، ٢٦٠. وقد أشار المؤلفان إلى نماذج مختلفة لتحليل بناء المحادثة كأنموذج المفاوضة المعتمد على المبادرة ورد الفعل، مع التصريح بأن أشهر النماذج هو أنموذج نظرية الأفعال الكلامية الذي من مبادئه عملية التبادل والمساهمة الكلامية وحدث الإنجاز. انظر: السابق ٢٦٢-٢٦٧.

وإن كان من المحتمل حدوث ما هو غير مظنون في مثل هذه الحالة أيضًا، لكن يظل التوقع مقياسًا ذا اعتبار مهم في تحليل بنية الحوار على كل حال(١). وثمة من أشار كذلك إلى أن تحديد موضوع المحادثة يمكن أن يكون عاملًا مهمًا في بيان البناء الداخلي لخطوات المحادثة أو سلاسلها، ويستعان في ذلك بإشارات تقطيع الكلام التي يضعها المتكلم نفسه، كإشارات التقسيم، وكذلك العبارات غير الاتصالية من مثل: (أود الآن بكل سرور أن أقول شيئًا عن س) (٢).

٤- مبادئ وعلاقات، وتصنيفات أخرى:

أ- المبادئ والعلاقات:

من أهم ما يمكن أن يستثمر في تحليل بنية التخاطب مجموعة من المبادئ وطرق التحليل النحوية النصية، كمراعاة البِنى الصوتية الوظيفية المرتبطة بالتنغيم والنبر، ومراعاة التناص(٣)، والنظر إلى النصوص بوصفها مركبات قضوية، وبوصفها سلاسل من الإضمار والإحالات التي تعد وسيلة فاعلة وحاسمة في بنائها، وكذلك النظر إلى الوحدات والسمات المعجمية وأثرها في الترابط (٤).

ويضاف إلى ذلك ويفسره ويزيده إيضاحًا ما يُقدم بطريقة أخرى من مجموعة من العلاقات النحوية والعلاقات الدلالية التي يمكن عرض طائفة من أهمها على النحو الآتي:

- علاقات التوالي وعلاقات التناسق: فأما علاقات التوالي فتقوم على أساس الإجابة عن مثل: ماذا حدث بعد ذلك؟ أو ما الذي حدث نتيجة لذلك؟ وفي هذه العلاقات تتضح الأسبقية الزمنية والتراتبية والمنطقية. ومن أمثلتها علاقات التوالي الزمني والسببي والغاية وتناقض المقدمات. وهي تعتمد على أدوات وروابط من مثل: (لكي – إذا – ومن بعد/قبل – حينما – ولذا – وفيما سبق – ومن ثَمّ – وأخيرًا). وعلى النقيض من ذلك علاقات التناسق، فهي تجسد إجابة عن سؤال على شاكلة: كيف تقارن س مع ص؟ وفيم تختلف كل واحدة منهما مع الأخرى؟ وما المثال

(١) انظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب ١٤٧.

(٢) انظر: فولفجانج وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي ٢٦١.

(٣) انظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب ٣٠١.

(٤) انظر: فولفجانج وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي ٢٧ وما بعدها.

على ذلك؟ ومن أمثلة هذه العلاقة: النقائض والتشابهات وتفاصيل المعاينة والاستثناء، ومن روابطها وأدواتها: (بينما – ولكن – وعلاوة على ذلك – وأيضًا). وأهم ملمح لعلاقات التناسق هو التكرار والتوازي[١].

- العلاقات الدلالية بين الجمل، والعلاقات النحوية داخل الجمل بين العبارات (الجمل البسيطة). فأما العلاقات الدلالية بين الجمل فهي: السببية والشرطية والزمنية والإضافة (يمكن تغيير مكان جملها) والإسهاب (تقوم على إعطاء الأمثلة وليس لها أداة ربط ولا يمكن تغيير مكان جملها) والتباين أو الاستدراك. وأما العلاقات النحوية بين العبارات داخل الجمل فهي متعددة، ومن أمثلتها علاقة الاحتواء وعلاقات التماسك، وهي تشتمل على علاقات إرجاع أو إحالة وعلاقات مفردات عن طريق المجال الدلالي وعلاقات ربط.

ومن الجدير بالذكر هنا أن تطبيق هذه العلاقات تبدو فاعليته في التحليل عندما يسهم في تفسير بنية النص، كأن يُختم بعلاقة التباين الدلالي لطي الحدث، أو أن تكثر في نص ما علاقة من العلاقات، كعلاقات الغائية لتأكيد أهمية هدف أو أمر ما. ومعنى ذلك نمط العلاقات الدلالية داخل النصوص مرتبط بتصنيفها[٢]. وثمة ملحوظة أخرى مهمة هنا تسهم في تحليل النصوص وهي تتمثل في الإجابة عن هذا السؤال: أي أنماط العلاقات أكثر انتشارًا وورودًا في النص؟.

ب– التصنيفات:

وأما التصنيفات فهي تصنيفات خطابية للعبارات والجمل، وقد قدم نورمان فاركلوف تصنيفات مهمة في هذا الإطار على النحو الآتي:

- هناك نمطان من التبادل في الحوار بحسب الغرض: تبادل معرفي يركز على تبادل المعلومات واستيضاحها، مثل: كم عمرك؟ وتبادل أدائي يُعنى بطلب أداء فعل أو نشاط، مثل: أعطني كوب ماء[٣].
- الوظيفة الكلامية هي أن يكون الكلام قولًا خبريًا أو سؤالًا أو طلبًا (مثل: الأمر والاستجداء والنهي) أو عرضًا (مثل: الوعد والاحتمال والرفض والتهديد

(١) انظر: مايكل هووي، التفاعل النصي ٥٢–٥٥.

(٢) انظر: فولفجانج وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي ١٧٥–١٨٧.

(٣) انظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب: التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ٢٠٥، ٢٠٦.

والاعتذار). والوظائف الكلامية مرتبطة بنظرية أفعال الكلام في النظرية التداولية. وتتحقق هذه الوظائف بثلاثة أنماط من الجمل أو الصيغ النحوية الأساسية: الجملة التصريحية والجملة الاستفهامية والجملة الأمرية.

- الأقوال الخبرية يمكن أن تكون: وقائعية، أي تخبر عن واقع الحال أو ما كان عليه أو ما زال، وقد تكون غير وقائعية، أي توقعات أو افتراضات، وقد تكون تقييمات، مثل: إبداء الرغبة في الشيء والإعجاب [١].
- صيغة القول هي ما ينطوي عليه قول المتكلم من ترجيح أو تعهد والتزام من منظوره هو، من حيث درجات اليقين أو الشك أو الوجوب أو الاحتمال أو الرفض وما شابه ذلك[٢].

تعليق وتعقيب:

إن العرض السابق الذي حاولنا فيه أن نعرض أهم أسس بناء التخاطب في النحو العربي ولسانيات النص أو التواصل أحياناً – نخرج منه بعدة ملحوظات على النحو الآتي:

الملحوظة الأولى:

مكونات أبنية التخاطب في النحو العربي التي وصفناها بأنها أبنية داخلية أساسية تحددت في:

١- أبنية الخبر والإنشاء والشرط بأقسامها المهمة وفروعها المختلفة.

٢- الأدوات والروابط والعلاقات، وهذه تشمل: أدوات الافتتاح والتنبيه التي أدخلنا فيها النداء، وروابط ملفوظة في الجملة أو السياق كروابط الإحالة بصورها المتعددة، وروابط ملحوظة خاصة بالعلاقات بين الجمل، وكلا هذين النوعين يمثل روابط لفظية ومعنوية تتآزر معًا بشكل جيد في بناء نصوص التخاطب وتتابع حركتها وتماسك علاقاتها، هذا بالإضافة إلى أثر فعل القول ودوره في وصل تبادل أدوار الكلام وتحقيق الترابط في الخطاب غير المباشر.

٣- الظواهر الموقعية أو العارضة، وهي تشمل: الظواهر الصوتية وظواهر النقصان والتردد في الكلام أو الزيادة فيه، وهيئة الحكاية.

---

(١) انظر: السابق ٢٠٥-٢٣٠، ٣٠٩، ٣١٠.

(٢) انظر: السابق ٣٠٥- ٣٢٠، ٣٥٣-٣٥٦.

إن معنى هذا أن أبنية الخبر والإنشاء والشرط كأنها تمثل النواة الأساسية لحدث التخاطب وأساس القيام به، وقد تبين لنا من العرض العام السابق أن قواعد النحو الأولية المعتادة تكفي لتحليل بنية التخاطب السطحية، وهذا ما يمكن أن تسهم فيه قواعد هذه الأبنية بقسط كبير، ومع ذلك يجب أن ندرك أنها ليست هينة؛ لأن معاني الخبر والإنشاء الفاعلة – ولا سيما النفي والإثبات والاستفهام بصوره الغنية في النحو العربي – لا تنطلق إلا من هذه الأبنية، وما كان استخلاصنا لأنموذج المحادثة المختصرة في النحو العربي القائمة على الإثبات والنفي خبرًا وإنشاءً، ووجودِ حرف جواب أو انتفاء وجوده وثنائية المتكلم والسامع، وما يترتب على ذلك أو يمكن أن يترتب عليه من معان خطابية وظيفية – ما كان استخلاصنا لذلك إلا من خلال استلهام ومضة ابن هشام الخاطفة البارعة في تعبيره عن هذه المسألة [انظر شكل٢]. وهذا الأنموذج المقترح لمحادثة مختصرة، لا شك أنه يوحي بإمكان تخطيط نماذج أخرى لدورة تخاطب كاملة من عدة أدوار بين مشاركَينِ اثنين أو أكثر.

وإذا كانت أبنية الإنشاء والخبر والشرط هي النواة والأساس، فإن جانبي أبنية الأدوات والروابط والعلاقات، والظواهر الموقعية والعارضة، كليهما، مكملان وخادمان، من جهتين مختلفتين: ذلك أن أبنية الأدوات والروابط والعلاقات تقوم بوظيفة التمهيد والربط وتقديم بعض وسائل التماسك ومفاتيح التفسير، وأما الظواهر العارضة أو الموقعية فهي تكشف بعض عوامل قطع الحديث وكوابحه ومواضع اختزاله وما يقابل ذلك من عوامل تساعد على سيره وإكماله، أو تسهم في تقديم تطريزات مهمة ومعان إضافية.

الملحوظة الثانية:

إن الخلاصة التي نخرج بها من عرض أهم جوانب تحليل التخاطب أو المحادثة في اللسانيات الحديثة، أننا لا يمكن أن نعتمد على معياري السبك والحبك حرفيًا أو معايير دي بوجراند السبعة كلها في دراسة النص لتحليل بنية التخاطب وتفسيرها؛ لأنها – كما يبدو – ليست مصممة في الأصل لهذا الغرض ولأن للمحادثة أو التخاطب طرق تحليل أخرى؛ ولذلك اقتصرنا على الإشارة إلى بعض المبادئ والدلالات العامة التي يمكن أن تسهم في هذا[1]، إلى جانب ما ذُكر صراحة في هذا الأمر عند فان دايك أو غيره، وقد تمثلت أهم جوانب التحليل التي يمكن أن يستعان بها في مجموعة من الأبنية الرئيسة هي:

(١) سوف يكون في الجزء التطبيقي إشارة إلى بعض المبادئ الأخرى المناسبة لسياق التحليل العملي، ولا سيما ما يتعلق بدراسة الأسلوب.

تصنيف المحادثة، وأقسام أبنية المحادثة الخمسة، والدور وسمات تداوله وسيره بوصفه وحدة التخاطب الأساسية، هذا إلى جانب بعض العلاقات والمبادئ النحوية والدلالية والتداولية التي تمخض عنها الإشارة إلى المعاني الخطابية الفاعلة عند نورمان فاركلوف، ومن أهمها ما يتعلق بصور الأقوال الخبرية، والوظائف الكلامية وصيغة القول.

الملحوظة الثالثة:

نستطيع إذن أن نجمع ما استخلصناه من تحليل أبنية التخاطب في النحو العربي ولسانيات النص حديثًا ونحدد جملة ما يمكن أن نقترحه ونطوره من أبنية عامة، في البنى الأساسية العامة الآتية:

١- **أبنية داخلية أساسية لها فروع ثلاثة.**

٢- **سمات وعلاقات نحوية ودلالية وتداولية، من أهم أمثلتها ما نسميه بالمعاني الخطابية**، وسوف نجمع في هذه المعاني بين ما استنبطناه من معانٍ خطابية في أنموذج التخاطب المختصر القائم على الإثبات والنفي [شكل٢] إلى جانب ما بيّناه من تحليل الخطاب في الرؤية اللسانية الحديثة (عند نورمان فاركلوف)، وعلى هذا نأخذ من النحو العربي معاني القبول والتصديق (الإثبات)، والنفي والإبطال، والزجر والردع، والإنكار، والوعد، مع دلالات الأقوال الخبرية والوظائف الكلامية وصيغة القول والتبادل الأدائي والمعرفي.

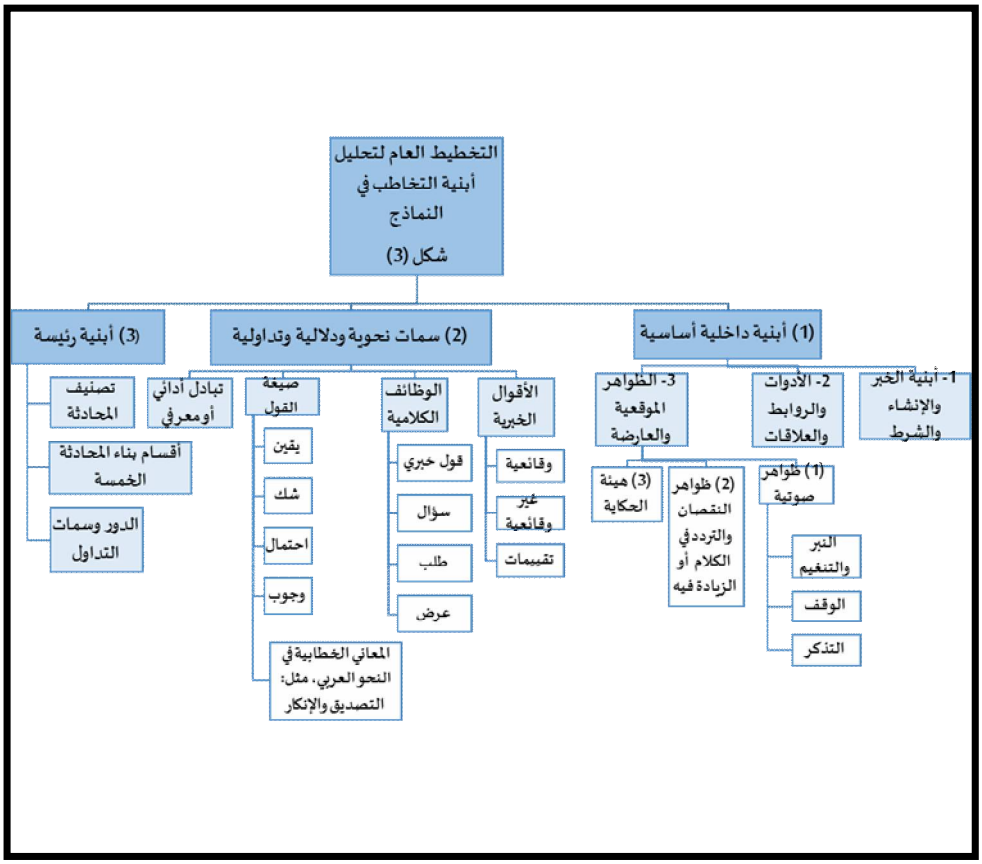
٣- **أبنية رئيسة كبرى** تتمثل في: تصنيف المحادثة، وأقسام أبنية المحادثة (الافتتاح والتوجيه والموضوع والنتيجة والختام)، والدور وسمات التبادل.

إننا حاولنا – ما استطعنا إلى ذلك سبيلًا – أن نُحقق في هذه الأبنية الهرميةَ والانتظام؛ فهي تبدأ من الوحدات الصغرى والأبنية الداخلية وأدواتها وعلاقاتها وظواهرها، ثم تنتقل إلى العلاقات والسمات النحوية والدلالية والتداولية، وهذه أكثر شمولًا وعمومًا مما يسبقها، مع الانتباه إلى التداخل الواضح بين قسم السمات النحوية والدلالية والتداولية وكلا القسمين الآخرين؛ فهو قريب من القسم الأول (الأبنية الداخلية الأساسية) في جانب السمات النحوية والدلالية ومكمل له، بحيث يدخل فيه الوافد أو الجديد المهم في جوانب الأبنية الأساسية نحويًا ودلاليًا الذي لم تستوعبه هذه الأبنية وهي من صميم النحو العربي في المقام الأول، وفي الوقت نفسه يقترب هذا القسم الثاني من القسم الثالث (الأبنية الرئيسة) في جانبه التدوالي ومعانيه الخطابية، وهي لأهميتها العظيمة في التحليل والأثر تكاد تعدّ من الأبنية الرئيسة. ثم يأتي في قمة الهرم الأبنية الرئيسة الكبرى التي يُعد النظر فيها كاشفًا عامًا حاسمًا ورئيسًا لمكونات البناء وتفسيره. وكل هذا يبينه الشكل التخطيطي الآتي[شكل٣].

الملحوظة الرابعة:

يجب أن تكون هناك عناية خاصة في تحليل المحادثة بالدور من منطلق كونه الوحدة الأساسية لها، وإذا كانت الدراسات الحديثة تهتم به من الناحية الاجتماعية، فإن وجهتنا في ذلك ينبغي أن تكون لغوية لنعرف خصائص تناوب الدور من هذه الزاوية: كيف يُنتقل من موضوع إلى موضوع ويَبدأ تداولُ فكرة جديدة؟ وما سمات الانتقال اللغوية؟ وما حدود طول الدور وكيف تتابع الجمل فيه وما أنواعها؟ كيف من الممكن أن توظف مفاهيم العطف والاستئناف وما دور الفصل والوصل في ذلك؟ وهل تناوب الحديث يكون انعاكسيًا دائمًا؟ إلخ. إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة المتعلقة بالدور مهمة جدًا؛ لأن البحث في الدور من الناحية النحوية واللسانية العامة هو في الحقيقة جوهر هذه الدراسة وما يميزها عن غيرها.

وبناء على ذلك، يمكن وضع المخطط العام لتحليل أبنية التخاطب وفق النماذج المقترحة ضمن النموذج الآتي:



ثانيًا: الجانب التطبيقي:

الحوار وجودٌ في الفن ووجود في الواقع:

مادمنا في سياق تأمل ظاهرة لغوية؛ أية ظاهرة، كـــأن تكون بنية التخاطب والحوار على سبيل المثال، فإن الأمر مفضٍ، بدرجة أو بأخرى، إلى تأمل الظاهرة الإنسانية نفسها، ولاسيما في حدها الجماعي الذي يتأسس واقعيًّا على تخاطب بشري وحوار تواصلي وحراك مجتمعي يُسهم في تطور حركة الحياة وديمومتها، وهو الأمر الذي بات مستقرًّا في حقولٍ معرفية وأدبية وفنية، ولم يعد مجاله مقصورًا على الدرس النحويّ أو الأدبي فحسب، ويزداد الأمر رسوخًا إذا ما كان سياق التأمل منصبًّا على النص الأدبي موطن التقاء اللغوي والإنساني والمجتمعي؛ لأنه- بمعنى من معانيه- ممارسة اجتماعية لها مواضعاتها وأدوارها.

ولعل هذا هو ما قد يفسر لنا شكّ بعض الباحثين في الموقف الذي اتخذه تشومسكي عند مناقشة مفهوم الكليَّات اللغوية لديه، حيث ذهب تشومسكي إلى أن مجموعة المبادئ والقواعد الصورية والوظيفية المشتركة بين اللغات تستند إلى الفطرة العقلية، في حين أنها تستند إلى مقامات الحوار؛ لأن "الجنس البشري لا يمكن تعريفه إلا كجماعة. والإشارة إلى الذات وإلى الآخرين في عملية التخاطب هي من الكليات، سواء أكانت الذاتُ ضميرًا منفصلًا أم كانت شكلًا من أشكال الفعل أو غير ذلك. وإذا ما كان الإنسان يمتلك تلك الأهلية فلأن (أنا) تقول (أنت) لـــ (أنا) آخر يتلقّى منها هو نفسه هذه الـــ (أنت) وردًّا عليه. فإذا ما كانت هناك من كلِّيَّات، فمقاماتُ الحوار هي معًا تفسيرها وغايتها"[(١)] وهذا ما يُعزز قيمة الحوار بالنسبة إلى الإنسان في الواقع والفن.

ومما يؤكد أهمية التخاطب والحوار كذلك ما أبداه جاك دريدا (١٩٣٠- ٢٠٠٤) في كتابة (في النحوية) من موقف تقويضي للفكر الغربي، ولاسيما عندما نظر إليه على أنه فكر ذو بناء متأسس على سطوة اللوغوس ممثلًا في حضور الكلمة لفظًا وصوتًا ونطقًا على حساب الكتابة النصيّة، وهو ما جعله يستبعد (المدلول المتعالي المثالي) القائم على الكلمة، ويُرسي مبدأ النصيّة القائم على الاختلاف. وهذا الاختلاف الذي لا يتضح بقوة إلا فيما تُتيحه مظاهر البنية النحوية للحوار والتخاطب، وما يطرأ عليها من فصل

(١) كلود حجاج: إنسان الكلام، ص٩٠.

ووقف وفصل وحذف، فيتيح استثمارها أو توظيفها بشكل أكبر في إطار الكتابة الأدبية[١]. وبالإضافة إلى هذا فإن فن الكتابة المسرحية- على سبيل المثال- لا يستند إلى هذا الإيقاع الصوتي للكلمات بقدر ما يستند إلى الأفكار، والأفكار محمولة بالضرورة على طرفي التخاطب حيث تبادل المعاني، وقد قال بهذا روجرم بسفيلد (الابن) "نحن لا نستطيع أن نكلف الجمهور بالإصغاء إلى لغة الحوار لمجرد التمتع بجمال جرسها وحسن موقعها في الآذان فحسب، إذ الجمال في المسرحيات لا يكمن في الكلام بقدر ما يكمن في الفكرة"[٢].

وبالنظر إلى هذه الروابط، فإن البحث، في جانبه التطبيقي، سيكون معنيًّا بمراعاة التضافر الحاصل بين اللغة والنص والمجتمع، فما يمكنُ أن يُشكل بنيةً لغويةً أو نحويةً، على حد التصور الذهني، فإنه يُنظر إليها على أنها لا تستقي حضورها في انعزال تام عن واقع اجتماعي يعلنُ عن وجودها وتمثلاتها من جهة، ثم يمنحها تغيراتها المضطردة وصورها المتغايرة من جهة أخرى؛ لأنه واقع قائم على الحراك والصراع وتبادل الأدوار. وأمام هذا التبادل يأتي النص الأدبي، موطن التطبيق في هذا البحث، بوصفه ذا خاصية تفاعلية[٣]؛ لأن تبادل المعاني فيه هي عملية تفاعلية في حد ذاتها، ولا تتحقق إلا في إطار تخاطبي حواري.

وإلى جانب هذا، فإن التخاطب، بوصفه مكونًا من مكونات أي نصٍّ أدبي، يضرب بجذوره العميقة وحضوره في الذاكرة الأدبية، منذ أن دأب الشاعر الجاهلي على افتراض صوت آخر يحاوره في قصائده، واستمرارًا بوجوده في فنون أدبية كثيرة، مثل: الخبر، والخطابة، والمقامة، والرسائل، وغيرها، ثم وصولًا إلى أجناس أدبية حديثة على شاكلة الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية بنوعيها، والخاطرة وغيرها، مما يجعله أكثر العناصر الفنية حضورًا وتناولًا إلى درجة أنه- في فن المسرحية والدراما- بدا وكأنه فنٌّ قائمٌ بذاته.

---

(١) راجع ما كُتب عن التقويضية في كتاب (دليل الناقد الأدبي)، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧، ص ٢٢٢ "بتصرف". وراجع ما كتبه ميجان الرويلي عن (النحوية ومأسستها ثقافيًّا) في كتابه: جاك دريدا .. مقالات في النحونة والتقويض، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٥، ص ٢٤-٣٥ "بتصرف"

(٢) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨م، ص (٢١٢).

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص؛ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١. ص٢٥٦.

ومن فرط العناية بالبنية التخاطبية وأهميتها، فإن وجودها المعاصر تجاوز حد التوظيف الفني في أيدي الكتاب على اختلاف الأجناس الأدبية، وبات تُكأةً رئيسة في فضاءات المكاشفات النقدية التي تنتمي إلى مجال تحليل الخطاب، أو تلك التي تعد ثمرة من ثمرات ما يُعرف بالنقد الجديد، والتي ترى النقد عمليةَ إنتاجٍ لنصٍّ بعديٍّ، وهو ما برز- على سبيل المثال- في آليات الفكر التأويلي (الهيرمونيطيقا) الذي يتأسس تحليل النص الأدبي فيه على تبادل الأسئلة والتخاطب والتحاور بين طرفين؛ النص والقارئ، بما يشكل قاعدة مهمة ولا غنى عنها لأي قارئ؛ إذ يجبُ عليه "ألا يُحلل النص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنما عليه تحليلها بوصفه فاعلًا (أنا) ... وأن يُخاطب النص بصفة النص في هذه الحالة مُخاطبًا (أنت) ... وعلى القارئ أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي يسمح لمادة النص أن تتحاور وتتجاوب معه كقارئ، وأن يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة إليه"(١).

وأمام هذه الحال، فإن الجانب التطبيقي لهذا البحث، وهو يصبو نحو التحقق من الدور الذي تلعبه بنية التخاطب في النص الأدبي- يضع في معيته جملة من الأمور الضابطة لمسار التطبيق وحدود الممارسة الإجرائية في كل من (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي، و(أهل الكهف) لتوفيق الحكيم، و(دعاء الكروان) لطه حسين، ومن هذه الضوابط ما يأتي:

أولاً: مراعاة عدم الانخراط كليةً في أروقة التحليل النقدي الأدبي؛ لأن أسس ذلك التحليل وإجراءاته مرهونة، في جانب كبير جدًّا منها، بأدبية هذا الجنس الأدبي أو ذاك، إلى حد يكون فيها المكون النحوي لعنصر فني واحد، هو الحوار في المسرحية أو في الرواية، هامشيًّا بالقياس إلى بقية عناصر التحليل الأدبي، وخاصة إذا تعلق الأمر بمستوى الأبنية الداخلية الأساسية للتخاطب، ولكن من المناسب في هذا الشأن أن يراعي التطبيق في البحث آلية تحاول أن تحقق التوافق بين الجانب النحوي اللساني وأدبية النص، وهذا الآلية هي تمييز النص من (اللانص) وذلك بمراعاة عوامل ثلاثة وضعها (ليتش) و(شورت) وهي: **بنية جنسية** تتصل بانتماء النص، و**بنية نصية** تتعلق بالموضوع، ثم **الاتساق**(٢) حيث يتيح الاتساق فرصة أكبر لتطبيق عناصر

(١) راجع ما كُتب عن التأويلي والهيرمنيوطيقا في كتاب (دليل الناقد الأدبي) ص (٨٨- ٩١) "بتصرف".

(٢) محمد خطابي: المرجع السابق، ص٢٥٥ "بتصرف".

لغوية تجمع بينها روابط معينة؛ مما يهب النّص نصيته، على أن يكون التركيز وبصورة كبيرة على مقترح البنية النحوية للتخاطب الذي انتهي إليه البحث.

ثانيًا: ضرورة تأكيد أن طبيعة النصين المسرحيين (الشعري والنثري) هما من الأدب المسرحي بحق انتمائهما الكتابي، وليسا من المسرح الخالص؛ لأن المعنى الحقيقي للكتابة للمسرح– على حد تعبير توفيق الحكيم– هو الجهل بوجود المطبعة[١]، وهو ما لم يفلحا فيه الكاتبان الكبيران؛ فشوقي أثقل المسرحية بغنائية مفرطة، وكان الحوار بين كليوباترا وأنطونيو مترهلًا بشكل عرقل الدراما وحركتها المرهونة بحدث يهزّ القلب؛ إذ تُلقي كليوباترا في حوارها مع أنطونيو قصيدة غنائية تصل أحيانًا إلى ١٤ بيتًا ويرد عليها بمثلها، وهو ما شكل تحديًّا كبيرًا للإخراج المسرحي، وعُد الحوار، من قِبل كثير من النقاد، علامة ضعف لا تخدم الدراما[٢]. وأما توفيق الحكيم فهو يكتب (أهل الكهف) مسرحًا ذهنيًّا، ذاكرًا ذلك في وضوح "أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز...والمفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة؛ لهذا اتسعت الهوّة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرةً تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة"[٣] . وبناء على ذلك، فإن السؤال الضابط لإجراءات التطبيق بالنسبة إلى النصين المسرحيين، هو: بأي مقدار كانت بنية التخاطب النحوي (هيكلة المحادثة) حاضرةً في النص ومؤثرة في أدبيته؟ ولا شك في أن هذا السؤال سيتوالى طرحه مع النموذج الروائي الثالث من التطبيق.

ثالثًا: مراعاة ما يتصف به الحوار في رواية (دعاء الكروان) لطه حسين من سمات مشتركة بين الشخصيات، وهي سمات لغوية تعود في مقامها الأول إلى شخصية الكاتب؛ طه حسين عميد الأدب العربي، حيث طغت شخصيته على شخصيات

---

(١) راجع المقدمة التي كتبها توفيق الحكيم لمسرحية (بجماليون) مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص١١.

(٢) منذ أن قال طه حسين رأيه في مسرح شوقي بأنه "في الغناء فقد أجاد من غير شك. وأما في التمثيل فقد غنى فأطرب، وأثر في القلوب، ولكن لم يمثل شيئاً" ضمن كتابه (حافظ وشوقي: ص١٩٠) فقد ردد كثيرون بعده هذا الرأي، منهم: محمود حامد شوكت في (المسرحية في شعر شوقي) محمد زكي العشماوي (دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن) وكمال محمد إسماعيل في (الشعر المسرحي في الأدب المسرحي المعاصر) وإبراهيم حمادة في (من حصاد الدراما والنقد) وأحمد شمس الدين الحجاجي في (المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث) وغيرهم.

(٣) توفيق الحكيم: بيجماليون، ص١٢.

الرواية، وطمست خصوصية كل شخصية، وجعلتها تتحدث بمنطق الحكمة العالية؛ إذ جاءت المحاورات والمحادثات في الرواية مغمورة بلغة طه حسين وفكر طه حسين، وبدت آمنة الخادمة ذات منطق عالي الفكر وهي تتحاور مع المهندس في كثير من أحداث الرواية؛ فلم يلحظ الكاتب تفاوتًا في منطق المحادثة يبين الفارق الطبقي أو الثقافي أو الوعي للشخصيات، وهذا ما أكدته كثير من الدراسات النقدية الأدبية(١).

ولعل أنسب توطئة لتطبيق التخاطب في هذه النماذج الأدبية للحوار ما انتهى إليه سعد مصلوح من ضوابط لسانية في الأدب المسرحي، ممثلًا في مسرحيات أمير الشعراء، وكذلك في الأدب الروائي وهما ما ينشغل بهما هذا البحث، حيث أجرى في سبيل تحديد الأساليب اللغوية معادلةَ بوزيمان الإحصائية(٢) وما ينتج عنها من قيمة للنسبة بين مظهري التعبير؛ الحدث والوصف، في الكتابة المسرحية؛ شعرًا ونثرًا، وفي الكتابة الروائية.

وفي هذا السياق، يمكن للنتائج التي يُتوصل إليها من تطبيق معادلة بوزيمان أن تشكل للبحث بعض الضوابط العامة التي يمكن لها أن تُسهم في تحديد بنية التخاطب وحضورها النحوي واللساني في النصوص، وخاصة إذا اعتمدنا العناصر الأدبية المهيمنة لكل جنس أدبي محتكَمًا تقاس عليه تأثيرات مظاهر بنية التخاطب ومآلاتها، وتزداد أهمية هذا الافتراض الضابط للتطبيق إذا ما تأملنا التحفظات والإجراءات الحذرة التي وضعها سعد مصلوح لترفع من حد احتمالات التوقع والتمييز بين لغة ولغة؛ بين بنية ونية؛ بين قيمة وقيمة، فعلى الرغم من أنه انتهى إلى فرضية ارتفاع قيمة (ن ف ص) في الكلام المنطوق وفي الشعر، وانخفاضها في الكلام المكتوب وفي النثر، فإنه- بإزاء المسرحية والرواية- فتح الباب لنسبية الاعتماد على ما يمكن أن تدل عليه قيمة النسب من تمييزات لغوية وأسلوبية، وجاء هذا على النحو الآتي:

---

(١) من أبرز الآراء تلك التي ترى طغيان المؤلف على شخصياته، ما أورده محمد مندور في كتابة (في الميزان الجديد) مؤسسات ع.بن عبدالله، تونس، ١٩٨٨، ص٥٧.

(٢) تنسب إلى العالم الألماني أ.بوزيمان، وبها يمكن تمييز لغة الأدب من العلم، والشعر من النثر، والفصحى من اللهجة؛ أي تمييز اللغات في الأجناس الأدبية؛ وذلك بتحديد النسبة بين الكلمات المعبرة عن حدث أو فعل والكلمات المعبرة عن صفات في النص، ويكون خارج قسمة المجموعة الأولى على الثانية ممثلًا قيمة دالة على أدبية الأسلوب في حال ارتفاعها، ودالة على علميته في حال انخفاضها، ويرمز لها بـــــــــــ (ن ف ص) أي نسبة الفعل إلى الصفة. راجع لسعد مصلوح: الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص ٧٣-٧٤.

- تقف المسرحية بين المنطوق والمكتوب؛ لأنها تُكتب لتنطق وتؤدى معًا.
- يُعطي الاعتماد على طبيعة المسرحية شعرًا ونثرًا قيمًا متباينة للنسبة؛ ترتفع مع الشعر(١) وتنخفض مع النثر.
- تختلف نتائج قيمة النسبة بالقياس إلى علاقة موضوع المسرحية ولغتها وتراكيبها بالحياة اليومية؛ فإذا اقتربت من الحياة اليومية ارتفعت القيمة، وإذا ابتعدت عنها انخفضت القيمة.
- مع أمير الشعراء تحديدًا ينبغي تحييد الفرق بين الفصحى واللهجات؛ لأنه يكتب بالفصحى.
- ترتفع قيمة (ن ف ص) في الحوار والأحاديث القصيرة، وتنخفض في المونولوج؛ أي الحديث الطويل مع النفس.
- يمثل أي ارتفاع للقيمة في النصوص القصصية؛ المسرحية والروائية، علامة فارقة على الحركة وحيوية الموقف والتخاطب(٢).

وبالتأكيد ليس البحث بصدد تطبيق معادلة بوزيمان، ولكنه سيستثمر هذا النتائج في وضع ضابطة أدبية ذات مرجعية أسلوبية لسانية لها علاقة بالحوار والتخاطب في النصوص التي هي موطن التطبيق، فقد تُفَسّرُ بها نتائج توصل إليها البحث حول ظاهرة مرصودة في بنية التخاطب، أو تُسهم في تحديد تمييز تداولي لمكونات الحوار ولها تأثيرها في انسجام المحادثة وضبط وجودها داخل النص، وخاصة أن نماذج الحوار الأدبي في نصوص مدونة التطبيق تتخذ من القصّ والحدث عالمًا للكتابة، مما يجعلنا نراقب فيها العلاقة بين الحوار المتسم بالبطء في الكتابة وبالسرعة في النطق بناء على ما في النص من أدبية أو سمات أسلوبية ذات صلة بطبيعته أو نوع لغته وتراكيبه،

(١) في هذه الجزئية المتعلقة بالشعر، تحديدًا، يرى كثير من النقاد أن الشعر أصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحي، ويكون مجاله الغناء لا المسرح، وهذا ما قال به محمد مندور في كتابه (مسرحيات شوقي) دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٩– ٥٠.

(٢) والدليل على ذلك أن مسرحية (الست هدى) وهي ذات لغة شعرية من جانب وموضوعها وتراكيبها اللغوية قريبة من لغة الحياة اليومية المنطوقة من جانب آخر، قد سجلت أعلى قيمة في نسبة (ن ف ص) ١٠,٩، بالقياس إلى (مصرع كليوباتر) ٧,٦ و(مجنون ليلى) ٧,٨ في حين سجلت المسرحية النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس) أقل نسبة ٠,٥ بما يعني أن شوقي اقترب من اللغة المنطوقة في (الست هدي) عن غيرها على حين تستمد (مصرع كليوباترا) و(مجنون ليلى) موضوعيها من التاريخ المصري والتراث العربي. راجع: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٩٣– ٩٧.

ويجعلنا كذلك ننتبع ما تؤدي إليه الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات من إتقان في عملية تجسيم الأفكار وتحديدها، ونتعرف أثر أفعال القول في رفع وتيرة الحوار وضبط بنية المحادثة في النصوص الأدبية.

ومع ما قُدّم في هذا المهاد من إضاءة للحوار في الأدب وفي النماذج التي اختيرت للتطبيق، فإن ما يمكن تأكيده إجرائيًّا للتحليل، ينطلق من مستويات تتعلق برصد بعض سمات البنية الداخلية الأساسية، والمعاني الخطابية المرتبطة بالسمات النحوية الدلالية والتداولية، وصولًا إلى تحديد أبنية المحادثة وطبيعتها، والدور التبادلي الذي يلعب قيمة مهمة في أدبية الحوار، وذلك من دون تتبع تراكمي لظاهرة حوارية محددة؛ لأن الفيصل هو الوقوع على بنية تخاطب لها هيكلتها وسماتها وتأثيرها، مع مراعاة التنوع الجنسي لكل نص من نصوص التطبيق الثلاثة، وهو ما سيبرز في المحاور الآتية:

أولاً: مصرع كليوباترا[1]التخاطب بين التماسك المنقوص وقلة الدرامية

بما أن النص المسرحي حوار في معية الدراما وحركتها، فإن (مصرع كليوباترا) موطن التطبيق لا تخلو من الحوار في كل مشاهدها وفصولها؛ لذا فالحديث عن بنية التخاطب في حدها النحوي واللساني أمرٌ من الضرورة الفنية والأسلوبية، ووجوده متحقق فعليًّا، ووفق شروط التخاطب المحددة سلفًا، والوقوف على الحد النحوي ببنية التخاطب الأساسية أمر قد لا يحقق الربط الفني بين لسانيات التخاطب والتأثير الفني الذي يلبي مقتضيات الدراما.

ومن نافلة القول تأكيد ما تتحلى به الطبيعة اللغوية لنص المسرحية من طبيعة شعرية، تلك الطبيعة التي تعني أننا أمام بنية تخاطب شعري في إطار درامي حركي؛ وهذا– في حد ذاته– مُعضل يستوجب الكشف عن سمات التخاطب وبنيته في المسرحية في ضوء العلاقة أو التقاطع مع مقتضيات التخاطب الدرامي؛ إذ تبقى العلاقة الثلاثية

(١) مسرحية شعرية كتبها أمير الشعراء عام ١٩٣٣، وتدور أحداثها في العام الثلاثين قبل الميلاد، وبالتحديد حول الأيام الأخيرة في حياة كليوباترا، حيث الأحداث ما بين موقعة أكتيوم البحرية وانتحار كليوباترا، وفيها ينتصر شوقي لكليوباترا التي لم يحمل التاريخ لها إلا ما يمثل طعنًا في شخصيتها، وذهب النقاد في تفسير انتصار شوقي لها مذاهب شتى؛ أهمها تصحيح الصورة التي وردت في نصوص شكسبير وبرناردشو وغيرهما ممن طعنوا في شخصية الشرق ومصر اعتمادًا على ما ورد في التاريخ عنها؛ ولهذا أظهرها شوقي داهية وسياسية ومثقفة، وأيضًا يمثل دفاعه لها انتصارًا لنفسه أمام حملات الطعن في حقيقة انتمائه للشعب المصري؛ لأنه– كما كان يتردد في أيامه– لا ينتمي إلا إلى القصر فحسب، وليس شوقي مثل حافظ إبراهيم الملقب بشاعر الشعب.

(الشعر، التخاطب، الدراما) متضفرة، أو ينبغي لها أن تكون كذلك في تقديم أحداث المسرحية، مع العلم بأن ترتيب العلاقة على هذا النحو (الشعر، التخاطب، الدراما) ترتيب مقصود ستتضح فحواه في إجراءات التطبيق اللاحقة.

إن حضور أبنية التخاطب الأساسية في (مصرع كليوباترا) بائن على مستوى أبنية الخبر والإنشاء والأدوات والروابط، غير أن الثابت في ذلك أن هذا الحضور يكثر وبشدة في المشاهد/ المناظر الموطئة والرابطة بين الأحداث الكبرى، تلك التي تأتي لتعزيز صورةٍ أو حالةٍ أو تأتي لتمهيدٍ موحٍ لأحداث مهمة لاحقة؛ فالمنظر الأول في الفصل الأول خير مثال على ذلك؛ إذ شكل الخبر الابتدائي والطلب والسؤال حضورًا مقصودًا عبرت عنه الجوقة والعامة من الناس حين ينشدون خارج القصر نشيد النصر والعزة، حيث المزج الدائم بين الخبر الابتدائي والاستفهام أو السؤال بـــ (هل) المختصة بطلب التصديق واليقين، مثل[1]:

يومُنا في أكتُيـــــوما ذكرُه في الأرض ســـــارْ

اسألوا اسطول رومـــا هل أذقنـــــــاه الدّمار!

وكذلك ما عبرت عنه الحوارات التي تدور بين مساعدي أمين مكتبة قصر كليوباترا(زينون) وهم: (حابي وديون وليسياس) وهي كثيرة جدًّا، وليس لها من دور بائنٍ في دفع حركة الأحداث ودرامية الموقف في المسرحية، ولكنها تعزز حالةً وتؤكد صورة أشبه بسياق مجتمعي عام قد يمكن أن تعبر عنه بعض الحوارات القليلة على لسان الشخصيات. وقد كثر في هذه الحوارات الداعمة لسياق المجتمع ا الاستفهام المتعدد بالـــ(همزة) و(هل) طلبًا للتصديق والتماسًا ليقين بحالة عامة يُراد لها أن تسود في المجتمع المصري آنذاك، وخاصة تلك التي تكشف عن رضا الشعب وتأييده لكل ما تقوم به الملكة في سياستها الداخلية والخارجية.

وشكلت أداة (الهمزة) في الاستفهام– على وجه التحديد– حضورًا ملحوظًا في جنبات المسرحية، حيث لا تكاد تخلو منها مقطوعة حوارية، فكانت كليوباترا أيضًا في مشاهد العاطفة والانتصار في السياسة يروق لها أن تخاطب أنطونيو ملتمسة التصديق بهذه الأداة الاستفهامية (الهمزة)؛ لتتيَقَّن بأنها سادت الدنيا والعالم، وسادت قلبَ حبيبها

(١) مصرع كليوباترا، ص٤٥٥.

في آن واحد؛ وليس لها إلا السؤال بالهمزة دلالة على التقاء نشوتين؛ نشوة الانتصار على روما ونشوة الحب بين ذراعي أنطونيو في المنظر الثاني من الفصل الأول[١]:

واليــوم تعـــلم روما أن فارسها جيش بمفرده فـــي الروع جرار

أنطونيو سيدي، هل نحن في حلمٍ؟ أسالمٌ أنت؟ لا أســـرٌ ولا عــار؟

وقد جاءت أسئلة الهمزة على لسان حابي كثيرًا وهو يخاطب زميله ديون الذي يوظف في إجاباته دلالات الخبر بـــ(نعم) التصديق تارة والوعد تارة ثانية، والإعلام تارة ثالثة، ومن ذلك[٢]:

حابي: أتذكر يا ديــون إذ انطلقنا إلى الميـــناء نلتمس الهواءَ

وكان البحرُ كالميت المُسَجَّى وكان الليلُ للميت الرداءَ

ديون: نعم، وهنـــاك آنسنا سحابا وراء الليل جللت السماء

والأمر يبدو أكثر اتصالًا بحركية الإيقاع الدرامي مع الحوارات التي تجمع حابي بأمين المكتبة زينون، ومنها[٣]:

حابي [ساخرًا]:

أفقْ زينونُ واصحُ من الغواني أبعد الشيب تخدعك النساء؟

زينون [غاضبًا]:

أتعلمُ يا غلامُ عليَّ عشقًا؟

حابي: دع الإنكار قد برح الخفـــاءُ

زينون: ومن أنباك؟

حابي: أنت!

زينون: وكيف؟

حابي: تهـــــذي فتفضحك الوساوسُ والهـــُذاء

أبعدَ العطف والإشفاق يشقى بصحبتك الشبـــــاب الأبرياء؟

ويستمر الحوار الضاغط على وضع سياق مجتمعي للإسكندرية المدينة، وما يدور عليها من صراع معلوم للناس وليس مسموحًا لهم بالحديث فيه؛ لأنهم مدفوعون بتعمية

(١) مصرع كليوباترا، ص٤٧٨.

(٢) المصدر السابق، ص٤٥٦.

(٣) المصدر السابق، ص٤٦٠- ٤٦١.

مقصودة، تُستعمل فيه الأبنية الأساسية للتخاطب القائمة على الطلب والرد والتناوب الدوري في مستواه الأوليّ، مستعينًا كذلك بأدوات وعبارات لا تدفع بالحدث، ولا تحمل انعطافة درامية ترفع وتيرة التوتر الدرامي في أعماق الشخصية، وإنما يقتصر دورها على مزيد من بسط الصورة التي تشكل وعيًا متواطئًا على كتمانه، والتماس التتابع، والتصديق على ما هو معلوم بالضرورة في سياق الحياة المجتمعية لشعب عقله في أذنيه، على حد تعبير حابي عن العوام من الناس، من ذلك قول حابي لديون (فماذا قلت؟) ديون (قلت....) [1] وفعل الأمر التنبيهي الصادر من ليسياس عندما رأى هيلانة (حبيبة حابي) قادمة فأراد استيقاظ حابي بفعل أمر، هو مختلف تماما عن الأمر الذي تستعمله هيلانة نفسها في حواراتها مع مساعدي زينون في مكتبة القصر؛ إذ استعمل ليسياس اسم فعل أمر (صه) يستوي فيه خطاب الواحد وغيره؛ لأنه يقصد بتخاطبه إسكات الجميع فالمقام مقام غمز لحابي بنزع مهابة هيلانة ووقارها، وإثارة جو مشاعري حواري إنساني من شأنه إضفاء واقعية حدثية على مشهد يقع في إطار الأصدقاء والزمالة.

وبهذا الحضور المباشر للسؤال والطلب، يتشكل منهما في (مصرع كليوباترا) نمطٌ من التبادل الحواري المعرفي، فضلًا على أنهما يدعمان وجود ما يعرف بثنائيات الفعل الكلامي المترابطة، التي تسمى (الثنائيات المتاخمة أو المتجاورة) فالسؤال والإجابة، والتحية وردها، حيث الجواب والعرض والرفض والتلبية هي ما تشكل فضاء لأدوار مقيدة تركيبيًّا، منها[2]:

ليسياس [هامسًا لحابي]:

صه قد ظهرت هيلانهْ وأقبـــــلت بالطلـــــعة الفتَّانهْ
تنفـــــَحُ كالزنبقة الغَيْسانهْ

حابي: ليسياسُ، أنهاك عن المجانه هيلانةٌ في القصر كهرمانهْ
لهـــــا وقـــــارٌ ولها مكانـــهْ

هيلانه: سلام لك يا حابي

حابي: سلام لك هيـــــلانه

(١) المصدر السابق، ص٤٥٦–٤٥٧

(٢) المصدر السابق، ص٤٥٧.

هيلانة: أمرْتُ أن أقول للأمين ستحضرُ الملكةُ بعد حين
فبلِّغ الأمرَ إلى زينون

وتتضح في هذا النموذج، وفي غيره من النماذج المتكررة في المسرحية، الوظيفة الكلامية الطلبية المتحققة بفعل نمطين من أنماط الصيغ النحوية الأساسية، وهما: الجملة الاستفهامية والجملة الأمرية، وهو ما دللنا عليه بين ليسياس وحابي من جهة، وهيلانة وحابي من جهة أخرى، بالإضافة إلى كثيرٍ من الأقوال الخبرية الدالة على سياق وقائعي تُخبر فيه عن واقع حال المدينة، والشعب، والملكة وما تفعله، سواء أكان ذلك في مكتبتها للتثقف، أم كان في جلسات السمر مع منشدها ومضحكها؛ فهي- في غالبيتها بِنى حوارية تعتمد الأبنية الخبرية والإنشائية لاستكمال التصور، وتأكيد الفضاء المكاني للحدث.

وإلى جانب هذين النمطين تؤدي الأدوات والروابط؛ الملفوظة والملحوظة، دورًا مهمًا في مزيد من انسجام الدور بين الأطراف مع تبادل المعاني، أو على الأقل، في إتاحة الفرصة للمزج ما بين الخبري والإنشائي؛ لتتسق بنية التخاطب، وقد حاول شوقي التخفف من حروف العطف ليحمل التخاطب على تقديم حركة درامية تخدم موقف المسرحية، ولكنه لم يستمر طويلًا في هذا، حيث لم يُقِمْه باحترافية درامية إلا في بعض مقتطفات الحوار الثنائي الذي يؤكد عاطفة ربما تكون العاطفة هذه ذات موقف ثانوي بالنسبة إلى الحدث، وهو ما فعله كثيرًا مع القصة الثانوية العاطفية بين حابي وهيلانة، والأمر يتكرر أيضًا في الحوارات العاطفية التي كانت تجمع كليوباترا بأنطونيو ضمن لقاءات يبرز فيها الحب على نحو ملتهب بينهما، ولكنه- وسيرد ذكر هذا لاحقًا- أوقف هذا التدفق الحركي للعاطفة بمطولات في الحوار تجعل قيمة التبادل الحواري ضعيفة، وقد زاد من ضعفها أيضًا ما تتسم به لغة هذه المطولات الحوارية للطرف الواحد من فصاحة شديدة فرضتها طبيعة المسرحية.

وعطفًا على هذا، فإننا لاحظنا في النماذج الأولية من المسرحية، والسابق إيرادها في سياق البنية الأساسية للتخاطب، أن هذه الحروف العاطفة والاستدراكية كانت موظفة في المواقف الثانوية باقتدار يخدم بنية التخاطب المدعِّم للحدث والموقف، وتُحقق حالةً من حالات التماسك الدلالي، بل إن أداة النداء (يا) الظاهرة والمحذوفة، كانت أكثر الأدوات حضورًا وهيمنة على أطراف المتخاطبين، ولاسيما أن كل نداء مصحوب

بجملة خبرية أو طلبية (ليسياسُ، أنهاك عن المجانهْ) وحوار حابي وهيلانة وغيرهما ما يكثر فيه هذا النمط، فهذا نموذج دال ختمته يؤكد ذلك، وقد ختمته هيلانة بجملة شرطية (إنْ) أسهمت في إحداث تماسك بنائي ودلالي للمحادثة مع حابي، وعلى نحو تماسك في النص وانسجم الخطاب بين حبيبين[١]:

حابي: سيدتي، سأفعلُ أمركمـــا مُمتَثِـــلُ
هيلانة: تقرنني بربتي! ذلك ما لا أقبل
حابي: هيلانُ، أنت ملكتي وأنت وحدك الـــــمَلَكْ
هيلانة: بل كيلبترا وحـــــدها لم يحـــــو شمسيـــن الفَلَك
إنْ أنت لم تؤمنْ بها فَلسْتَ لي ولستُ لك

سبق أن أشرنا إلى أن المطولات الغنائية كان لها أثر في إفساد الطابع الدرامي للمسرحية وعرقلة تدفقها؛ مما تسبب في إضعاف تأثير بنية التخاطب وترهلها، على الرغم من أن عناصرها مكتملة، وبدا طرف التخاطب في سعة من التواصل، الذي يطول فيتحول الكلام الصادر عنه إلى خطاب مونولوجي داخلي بطيئ، وهو ما رُصد في ما أشرنا إليه في التقدمة من ربط البطء وتعلقه بالنص الكتابي/المكتوب في مقابل النص الكلامي المنطوق، واتضح أن إطالة الحديث للباث يعني إطالة الدور بين طرفي الحوار، فيتحول الحوار – المتحقق شكلاً– إلى قالب من الثلج الذي لا يتسق مع الطابع الدرامي.

غير أن كثيرًا من النقاد الذين وجدوا قدرة مذهلة في شعرية شوقي على تطويع البحر الخليلي لمنطق الحوار المسرحي، وجدوا أيضًا أن هذا الأمر لم يحدث كثيرًا بسبب وجود الغنائية واللغة الشعرية المشبعة بالموسيقى والإيقاع المنغم الصافي العذب، حتى قال عنه أحد النقاد إنه موسيقى أكثر منه شعرًا، وتتضح هذه الموهبة الغنائية الفذة في مثل قصيدة: "أنا أنطونيو وأنطونيو أنا"[٢] لكن المرات القليلة التي اتخذ فيها الحوار المسرحي بنية تخاطب ذات إيقاع سريع كانت تحدث ما بين "كليوباترا" و"أنطونيو"، فثمة مشهد قدما فيه نموذجًا جيدًا للحوار الدرامي بناء على تخاطب ثنائي وُظّف فيه البيت الشعري ذو التفاعيل الكاملة والقافية الواحدة المتتالية، وأُخضع للحوار الطبيعي فضلًا عن تقطيع الحوار بين البطلين داخل الإطار القديم للبيت الشعري العربي من دون

(١) المصدر السابق، ص٤٥٨.
(٢) كمال نشأت: مسرح شوقي ص (٩).

زيادة أو نقصان"[1] وجاء ذلك على هذا النحو[2]:

أنطونيو: إلهتى- !

الملكة: قيصري- !

أنطونيو: سُلطانتي- !

الملكة: مَلِكي- !

أنطونيو: عندي لك اليومَ يا دنيايَ أخبارُ

الملكة: عجِّلْ فديتكَ

أنطونيو: لا... لابد من ثمنٍ

الملكة: كرائم المال؟

أنطونيو: ما للمال مقدارُ

رُدّي على هامتي الغار التي سلبتْ فقبلة منك تعلوها هي الغار

ويتبادلان الحوار ويشترك معهما- في ما بعد- كل من أنشو (مضحك الملكة) وأوروس (روماني تابع لأنطونيوس وهو عبد له وصفيه) وقائد روماني، وذلك على مدار ست صفحات نلمس فيها حالة الحوار التبادلي دراميًّا ثم هيكل بنية المحادثة، وذلك على النحو الآتي:

- الحوار تبادل ودراما:

ربما يكون هذا الحوار مما أجاد فيه شوقي رغم قلته، لأنه يتميز بالتركيز والتكثيف وقصر التعبير الرشيق على لسان شخصيتين يذوبان هُياماً، بعد أن زف أنطونيو لأميرة قلبه بُشرى النصر، وفي المقابل تتراقص الكلمات في خفة على لسان كيلوباترا العاشقة لحامل البشرى، ولمجدها. وفي لحظة النشوة بالانتصار- رغم زيفها- لا يخلو الحوار بين العاشقين من ميوعة الصبا المتطلبة لأداء يتخلص فيه القيصر عن وقاره وتنزع الملكة عن نفسها التقاليد الملوكية، وكل ذلك مع البحر البسيط المملوء بقوة النغم، وبما يكاد يطغى على المعنى ويحبسه، مع السماح لروح الدعة والانتشاء المازج بين تضرع العشق وعشق الضراعة في محراب العاشقين بعيدًا عن أية قيود، فكلما عبرت الروح عن انفعالاتها من دون قيد اقتربت من الأداء الصادق، ولنتأمل

([1]) المرجع السابق، ص (١١).

([2]) مصرع كليوباترا، ص (٤٧٧، ٤٧٨).

الجانب العروضي في المقطوعة السابقة على تفعيلات البسيط، وبما يسهم هذا البحر بتفعيلاته في إظهار نشوة العاطفة وجيشان الإحساس وحركته في القلب:

إلهتي	قيصري	سلطانتي	ملكي
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
عندي لك الـــ	يوم يا	دنياي أخبارُ	
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن فاعلْ	
عجّل فديتك لا	لابد من ثمنٍ		
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن		
كرائم المال؟ ما	للمال مقدار		
متفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلْ		
ردي على هامتي	الغار الذي سلبت		
مستفعلن فاعلن	مستفعلن فعلن		

وبالتغاضي عن النموذج القصيدي الموزع في حوار بين شخصيتين مع تأمل حوار الشخصية والقالب العروضي له، نجده مرة يلتزم بالتفعلية، المنتهية بنهاية الكلام على لسان المحاور الباث المرسل، ولا تتعداه إلى المحاور الآخر المستقبل والباث أيضًا، ومرة أخرى تكتمل التفعلية بين المتحاورين وفاءً للقالب الخليلي البسيط الذي استخدم باختياراته المتاحة وفيها الزحاف المفرد في (مستفعلن) بحذف الساكن الثاني[1]، غير أن ما يثير الانتباه هو تطويع شوقي الحوار على لسان المتحاورَين بالتقطيع ليستقيم من جهة للإيقاع الشعري من دون أن يفقد الإيقاع الدرامي؛ فتفعيلتا (مستفعلن فعلن) قد وردتا على لسانيهما معا في مرات متعددة، وأهمها في قول كليوباترا (عجّل فديتك) فيرد أنطونيو (لا) فتكتمل التفعيلتان، ولولا تكرار النفي بدفقة صوتية مطلوبة حواريًّا وفنيًّا معًا– والنفي هنا استعمله شوقي وهو استيراتيجية حوارية وفق التصور اللساني– لما اكتمل الإيقاعان؛ إيقاع الشعر وإيقاع الدراما، بالإضافة إلى أن التكرار– مع التوالي– يعد أهم ملمح من ملامح علاقات التناسق[2].

(1) حول هذه الفكرة راجع: الحركة النقدية حول مسرح شوقي الشعري، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة– فرع بني سويف، ١٩٩٧، ص (١٦٨– ١٧١).

(2) راجع في الجانب النظري للبحث ما أشرنا إليه في النقطة الرابعة المعنونة بـــ (مبادئ وعلاقات، وتصنيفات أخرى).

ومما يتعضد هنا- مع هذه الممارسة الحوارية التي كنا نتمنى لو طالت لدى شوقي- أن التناسق يسهم في تكوين إيقاع للنص المسرحي كله انطلاقًا من بنية الحوار، وهو ما حُرِمْنَاه بسبب غنائية شوقي، وقد أكد ذلك روجر بسفيلد (الابن) بقوله: "إن إيقاع المسرحية يكمن في علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفي ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة، أما ما هو أسمى من الحوار وأجل منه شأناً- وإن كان الحوار هو أساسه والسبيل إليه- فيتمثل في العلاقة المتزنة بين المشهد والمشهد وبين الفصل والفصل[1].

ولعل هذا ما يعود بنا إلى الاستئناس بالمرجعية الضابطة التي وُطِّئ بها الجانب التطبيقي، حيث الربط معها يؤكد أن إهدار بنية التخاطب الحوار يعني بالضرورة إهدار أدبية النص وانتمائه الجنسي والنوعي، ولعل ما يلاحظ في هذا، وخاصة مع استكمال الحوار السابق- الذي استحسناه- أن شوقي يعود ليمارس الإطراء والغنائية، فتخاطب كليوباترا أنطونيو بعشرة أبيات، فيرد عليها بمثلها أو أقل قليلا، فلا الطاقة الدرامية تتحمل هذا البطء، الذي يناسب النص المكتوب، وقد أشار إلى ذلك سعد مصلوح كما ورد في توطئة التطبيق، وهو ما يتأكد كثيرًا برصد سريع لعدد المحاورات التي أوردها شوقي وتجاوزت فيها المحاورة من الطرف الواحد الأبيات العشرة، ووصلت إلى ما يزيد على العشرين بيتًا في بعض الأحيان؛ إذ بلغ عدد المقطوعات التي تتراوح ما بين ١٠ و١٥ بيتًا (١١ مقطوعة) تتوزع على أربع في الفصل الأول، وواحدة في الفصل الثاني، وثلاث في كل من الفصلين الثالث والرابع، وأما المقطوعات التي تتراوح عدد أبياتها ما بين ١٦ و٢٠ بيتًا فقد بلغ عددها ٥ مقطوعات، تتوزع على اثنتين في الفصل الثالث وثلاث في الفصل الرابع، وقد بلغ عدد المقطوعات التي تصل إلى عشرين بيتًا فأكثر (٥) مقطوعات، تتوزع واحدة في كل من الفصلين الأول والثالث، وثلاث في الفصل الرابع وحده الذي أُتخم بعدد من القصائد التي من شأنها أن تُصيب الدراما بجمود شديد، والدراما محمولة بالطبع على جناحي الحوار، فبدا الحوار، أو بدت بنيته مشوبة بشيء من النقص الوظيفي.

---

(1) روجرم بسفك (الابن): المرجع السابق، ص (٢٢٥)، ومادار حول ذلك في (الحركة النقدية حول مسرح شوقي الشعري)، ص١٧١.

وإذا كان الوزن الشعري- في النموذج السابق- مولدًا لدلالات ذات اتصال بالموقف والحالة النفسية للشخصيتين من جهة، ومحققًا للإيقاع الدرامي وليس الوزن فحسب من جهة أخرى. فإن هناك مظهرًا حواريًّا مرتبطًا بحالة تنقلات الإيقاع الحواري وتبادله بين طرفي التحادث، وما يصاحب ذلك من تغييرات، لعل ما يبرزها هو الانتقال الفجائي من الانتشاء الشديد بالنصر إلى الإحساس بوخزة الانكسار والهزيمة، ثم ضياع الحب. وفي كل ذلك يوجد الوزن أو القالب المتناغم مع تلك التقلبات، أو ما ينجم عنها من تغييرات في الكيان الخاص بكل شخصية على نطاق محدود، إذ سرعان ما غابت عناصر الفن القولي الحركي المصاحب للإيقاع والرنين والنغم، وبما يحقق التناسب الهارموني في الإيقاع، ويُحدث تأثيره النفسي لدى المتلقي مكسبًا العمل الفني رونقاً؛ فالعبارات- بتعاقبها البسيط أو المعقد، وبطابعها المتقطع المبتور اللا متصل، أو بانسيابها الهادئ المتصل أو الصاخب- يمكن أن تسهم بقسط وافر من التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء[1]، المرتبطة بالشخصية والدور، لا بذاتية المؤلف وموهبته؛ لأنه- وهو في ميدان المسرح- مطالب بإقصاء ذاتيته عما يكتبه حتى ولو كان شعرًا خالصاً، إذ لا مجال للشعر غير الموضوعي في الدراما. ويتأكد هذا بما ذكره جون درايدن (١٦٣١- ١٧٠٠)" بقوله: "إن القافية إذا استخدمت في الحوار السريع أو الإجابات القصيرة بدت أبعد ما تكون عن الطبيعة، إذ إن الشخص الذي يتولى الإجابة هنا- مع افتراضنا أنه لا يعرف سلفاً ما سيقوله سائله- يقول الشطر الآخر من البيت الذي تركه السائل ناقصاً، ومحافظًا فيه على الجرس والوزن معاً، وقلت إن هذا يشبه اتفاق شخصية على قول شيء لا إجابة شخص عن سؤال الآخر[2].

- هيكل بنية المحادثة: تحقُّق وتكامل:

تمثل المقطوعة السابقة نموذجًا متكاملًا لهيكل بنية المحادثة ذي العناصر الخمسة، التي أكدت وجود هذا الهيكل في كثير من مفصول المسرحية، ويمكن توضيحه على النحو الآتي:

(١) عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، دائرة اللغة العربية، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٥م. ص (٥٢).

(٢)مجدي وهبة، ومحمد عناني: درايدن والشعر المسرحي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م، ص (١٢٠).

- الافتتاح وعبارات التحية التي تتضمن التنبيه المنطوي في النداء، حيث حلت عبارات النداء والكناية عن هذا الافتتاح الذاخر بالعاطفة: إذ تبدأ المحادثة بمتصدرات أو مستهلات يجريها أنطونيو قائلاً: (إلهتي) فترد عليه كليوباترا (قيصري) فيعاود التحية المتنكرة في نداء باذخ الرقة: (سلطانتي) فتبادله مرة ثانية في تعقيب سريع وبما هو أعلى وأرق: (ملكي). وهكذا في ثنائية من ثنائيات الفعل الكلامي المترابطة وإن لم تكن مقيدة بعرف أو قاعدة تأسيسية، مثل أية تحية يُقيدها العرف في منطقة أو بلدة أو مجتمع أو دين؛ ولأنه الحب فهو في ذاته ذو منطق اللاقيد، حيث التهويمات العالية والشعور السامق بالعشق، الذي جعل من اللائق بهما أن تكون التحية على هذا النحو الغارق في شفافيته ورقته.
- التوجية بإثارة المتحاورَين نحو الموضوع، وقد كان لأنطونيو السبق بالتوجيه والإثارة والتشويق الذي يناسب جلال خبر الانتصار على روما في معركة مذهلة، حيث مثل الاستهلال على هذا النحو[1]:

أنطونيو: عندي لك اليوم يا دنياي أخبار.

الملكة: عجل فديتك.

أنطونيو: لا... لابد من ثمن.

الملكة: كرائم المال؟

أنطونيو: ما للمال مقدار.

[يمد إليها جبينه في ضراعة]

ردي على هامتي الغار التي سلبت

فقُبلة منك تعلوها هي الغار

- الموضوع، وهو الانتصار وأخبار انكسار جيش روما، وما يتطلبه ذلك من عناصر داعمة، حيث الوصيفات والموائد والخمر والغناء والطرب الذي لا ينقطع احتفالًا بهذه المناسبة، ولما حاولت كليوباترا في تضاعيف الحوار أن تأخذ دفة الحديث عن بعض أساليب الحرب والتأمين والدفاع بعد النصر،

(1) مصرع كليوباترا، ص (٤٧٧، ٤٧٨).

وذلك عندما وجهت الحديث نحو أوروس (وصيف أنطونيو) لم تفلح، لأن قلب أنطونيو المشتعل رغبة في الفرح ونشوة الحب حال دون ذلك، فلم يمنحها ذلك القلب فرصة لتغيير دفة الموضوع (كلوباترا دعينا من تجنيك كلوباترا) [١] فتعود كليوباترا إلى أدراج موضوع المحادثة وهيكلها[٢]:

أنطونيوس ملكي أنطونيوس سـيدي
ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي

- النتيجة، حيث الاستمرار في هذه الحالة التي جعلت قائدًا رومانيًا من جيش أنطونيو يحاول التدخل للتذكير بما قد يحمله الغد من أمور لا تتسق والإسراف المبالغ فيه في النشوة بحرب مع طرف ليس هيِّنًا، ولكنه لم يفلح.
- الخاتمة، وقد جاءت على يد القائد الروماني نفسه، حيث لخص ما قد يمكن أن يقع في الغد على غير ما يكون قد أُعِد؛ لأنهم أسرفوا في الاحتفال والطرب والغناء، مخاطبًا أو هامسًا لأنطونيو، وأنطونيو لم يسمعه؛ فيطلق هذا البيت الختامي التعليقي الذي يلخص حاضرًا ومستقبلاً كشفت عنه المشاهد المسرحية التالية[٣]:

ألا إنه ليل له ما وراءهُ غرامك حيٌّ فيه والمجدُ ميّتُ

وهكذا تبدو بنية المحادثة مكتملة الأركان، وكثيرًا ما يحافظ على ذلك شوقي في غالبية موضوعاته التي ضمتها المسرحية في فصولها ومشاهدها، إذ يبدو وكأنه يحدد الموضوع أولاً، ثم يستدعي بنية التخاطب، ويصوغ المحادثة في هيكلة حكائية تبدأ بعرض وأحداث ثم نهاية وختام.

(١) مصرع كليوباترا، ص (٤٨٠).
(٢) مصرع كليوباترا، ص (٤٨٠).
(٣) مصرع كليوباترا، ص (٤٨٣).

ثانيًا: "أهل الكهف" اقتراب بنية التخاطب وابتعاد الدرامية حدثيًّا.

عندما نشرت (أهل الكهف) [1] عام ١٩٣٣ استُقبلت في الأوساط النقدية العربية والغربية بما يؤكد دخول الأدب العربي حقلًا فنيًّا جديدًا اصطلح على تسميته في أوله بأنه مسرح الأفكار، ثم انتهت به حال التصنيف إلى ما هو معروف بـــ (المسرح الذهني) الذي يُكتب ليقرأ أدبًا تتصارع فيه الأفكار والقيم المطلقة ولا يُمثَّل؛ فحلَّت متعةُ الفكر وفلسفة القيم المطلقة في القراءة محل متعة الفُرجة والتأثير الدرامي للعناصر الأخرى في المسرحية المُشاهدة، وهو ما أكده كل من شيخ الأزهر مصطفى عبدالرازق، وطه حسين، ثم جوستان فييت (أستاذ في الكوليج دي فرانس) في الترجمة الفرنسية للمسرحية وغيرهم، بما يُعضد أننا بإزاء مسرحية مختلفة عما دأب عليه المشهد المسرحي العربي كتابةً وإخراجًا؛ فأشخاصها- على حد تعبير شيخ الأزهر مصطفى عبدالرزاق في أول مقال يُكتب عن المسرحية "أشخاص تستشف من حوارهم طبائع نفوسهم وخبايا ضمائرهم وأسرار خلائقهم"[2].

ومنذ هذا الرأي، والحوار الذي تصطبغ به المسرحية، وغيرها من مسرحيات الحكيم الذهنية، حوار ذو طابع يغوص في المطلق من المعاني والأفكار،ففي (أهل الكهف) تتصارع فيها فكرتان؛ الوجود والعدم، وذلك عبر صورة من صور الصراع الأبدي بين الإنسان والزمن، ذلك الزمن الذي لم يعد يمنح أهل الكهف، بعد أن دبّت فيهم الحياة، وجودًا حقيقيًّا وإن كانوا أحياء؛ فباتوا أمواتًا بتقطُّع أواصر العلاقة مع الزمن في حدَّيْه؛ **الماضي** ممثلاً في حيوات تركوها ليلة أو أكثر في اعتقادهم بمدة

---

(١) هي أشهر مسرحيات توفيق الحكيم، وقد كتبها عام ١٩٢٩ ثم نشرها عام ١٩٣٣، وهي من المسرح الذهني؛ إذ تدور حول صراع الأفكار والقيم وبالتحديد صراع الإنسان مع الوجود والزمن، انطلاقًا من القصة القرآنية لأهل الكهف، وعددهم ثلاث شخصيات: (مرنوش ومشلينيا) وزيران في عهد الملك الطاغية ومضطهد المسيحيين دقيانوس، و(ويمليخا) راعي الغنم المؤمن بالمسيحية وهو من قادهم بكلبه (قطمير) إلى الكهف ليختفوا فيه عن أعين الملاحقين لهم، ثم تُبعث إليهم الحياة بعد نوم تجاوز ثلاثمائة عام ليقعوا في مواجهة مع زمن غير زمانهم، وواقع غير واقعهم، ويُحاول كل واحد منهم أن يمد جذور تواصله مع العالم الذي كان يُشكله أو هو جزء منه، فيكتشف أن تلك العلاقات قد انتهت بانتهاء زمانها، وأنه أصبح غريبًا عن هذه الحياة التي لم تعد حياة، والوجود الذي أصبح عدمًا بانقضاء زمانهم وماضيهم، فيفرون إلى كهفهم معلنين خيار الموت على حياة لم تعد بحياة.

(٢) راجع ملحق مسرحية (أهل الكهف) ص١٩٦، وقد نشر المقال في (السياسة الأسبوعية) ٨ مايو ١٩٣٣، وجمعه توفيق الحكيم مع مقالات أُخَر في الملحق المصاحب للمسرحية المنشورة في مكتبة مصر ١٩٧٧، وضم إليه الآراء التي قيلت في المسرحية، ومنها ترجمة جوستان فييت في مقدمته لنسخة الترجمة الفرنسية.

النوم، **والحاضر** ممثلاً في عالم باتوا يواجهونه في غرابة وقطيعة ؛ فهم في عيونه أشباحٌ وكائنات سقطت من عصور سالفة، فلم يعد الملك الطاغية دقيانوس، الذي فروا من مذبحته التي أقامها للمسيحيين، موجودًا، ولم تعد المسيحية مضطهدةً لأنها غدت الديانةَ السائدةَ، وأصبح الواقعُ المعيش واقعًا مسيحيًّا تامًّا، وإمعانًا في إثارة هذا المناخ المهيِّئ للصراع، وإيجاد بيئة منطقية حاضنة للأفكار المتناحرة غرس توفيق الحكيم قصة عاطفية بين مشلينيا وبريسكا ابنة الملك دقيانوس التي اعتنقت مع حبيبها المسيحية خلف عيون أبيها الملك، ثم ابقى الحكيم اسمها مستمرًا مع ابنة الملك المسيحي الحالي، وهذه القصة الهامشية لم تتم كي تنجح المسرحية في غايتها التي كتبت من أجله؛ ولهذا تنتقل بحجم الدور الذي أدته من حيز الهامش في الحدث والاختلاق على المتن التاريخي، إلى حيز اللاهامش والرئيس الذي لم تكن فيه إلا تعزيزًا لانتصار الزمن على الإنسان.

ومن الواضح أن (أهل الكهف)، بفضل انتمائها نصيًّا إلى المسرح الذهني، نصٌ للقراءة لا للتمثيل، ولذلك لم يحظ عرض تمثيلها، الذي أخرجه زكي طليمات في افتتاح أنشطة المسرح القومي عام ١٩٣٥، بالقبول والرضا لدى الجمهور، وكانت وقتها فعلًا هزّ الناس وصدمهم، على حد تعبير توفيق الحكيم نفسه، على الرغم من إيمانه بأن هذا النوع من الكتابة فرضته، أو أوجدته، بيئة مسرحية متعطشة للثقافة بعد أن قضت تاريخها فيما هو بعيد عن الثقافة العميقة؛ لذا ليس مستغربًا لديه ألا يلقى هذا النوع من الأدب المسرحي النجاح المناسب لدى الجمهور، وإن لقي الترحاب في الوسط الأدبي وصفوة المثقفين؛ لأن "البيئة الأدبية المصرية كانت فعلًا مستعدة لتقبله.. في حين أن البيئة المسرحية كانت لا تزال في وادٍ آخر، وخضع المسرح المصري وقتئذٍ إلى تيارين اثنين: التيار الإضحاكي والتيار الإبكائي وكان لابد إذن من تيارٍ ثالث هو التيار الثقافي"[١].

ولهذا لن تعتني الدراسة بالبحث عن بنية الحوار الذي يؤدي إلى احتدام الموقف واهتزاز القاعة بتصادم الأحداث، بقدر ما سيكون الانشغال ببنية الحوار المفضي إلى احتدام الأفكار واصطدام المعاني العميقة للنفس البشرية ونوازعها الداخلية في ذهن القارئ، وهنا ستختلف تأثيرات المعطيات النحوية واللسانية في الحوار

(١) توفيق الحكيم: سجن العمر، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٨، ص١٧٠. (بتصرف)

الموظف من أجل غاية النص الذهني، الذي يقدم متعة العقل على متعة الوجدان وتطهير الذات من جراء آثار الأحداث في تكوين اتجاه معين.

ومما يضاف إلى ما سبق من ضبط إجرائي للتطبيق ضرورة الوعي بأن الحوار في يد كاتب مثل الحكيم له معية مختلفة، ودور مختلف، وتوظيف مختلف؛ لأنه دائمًا ما يُعلي من شأن الحوار أمام بقية عناصر المسرحية؛ لما يتمتع به من قدرة ثقافية ذاتية على مقارعة الحجج والتحاور بالمنطق، والبحث في الماهيات المتعلقة بالأفعال الإنسانية المجردة. وفي مسرحية كهذه يجعل الحكيم عنصر الحوار طاقة فنية كُبرى، تؤجج فضاءً خاصًّا لحوارٍ غير مألوف؛ أساسه الأفكار والقيم المطلقة، التي قد تجعل الشخصيات في المسرحية أدوات أشبه بالدمى التي يحركها الحكيم من أجل بلورة فكرة محددة، ويقودها إلى تصارعٍ من أجل معنى أعلى، من دون التفات كبير إلى أي تصارع حدثي تنقله شخصيات حوارية مرتهنة بموقف، أو بحدث، أو بقصة، أو بحافز، ويتضح ذلك في رصد العناصر الآتية لبنية التخاطب في (أهل الكهف):

– مشهدية الصراع وتبَدُّل أنماط بنية التخاطب:

إن تأمل مشهدية فصول المسرحية يكشف عن أنماط متبدلة لبنية التحاور فيها، وربما يمكن أن تكون طبيعة موضوع كل فصل مسهمة في تحديد بناء، أو استدعاء نمط الحوار وبنيته الداخلية المناسبة، فعلى سبيل المثال يعد الفصل الأول ممثلاً، من الناحية التاريخية والزمن الكرونولوجي، نقطةَ البداية الفعلية للفكرة المسرحية أو موضوعها، حيث ما بعد اليقظة من النوم. وحالٌ كهذه لشبابٍ فرّ بدينه هاربًا من بطش ملك جبار ونام، ثم استيقظ من نومه –تجعل من الطبيعي أن يتسيد بنيةَ الحوار السؤالُ الذي يُبنى على أدوات (ماذا) و(ما هذا) و(أين نحن) و(هل) ... وغيرها من الأسئلة التي يحاولون بها التعرف إلى حالهم، وضبط حدود أوضاعهم الحالية؛ ليتمكّن كل واحد من تحديد الخطوة التالية له على مستوى الفعل.

وبناء على ذلك سيطر نمطا الحوار التبادلي؛ المعرفي والأدائي، على مشهد الفصل الأول كله؛ لأن كل شخصية من الشخصيات الثلاث معتنقة السؤال إلى درجة الاختناق؛ إذ تريد معرفة أين هم الآن؟، وفي أي يوم هم؟ وماذا حدث لهم؟ وغيرها من الأسئلة التي تكشف عن خيوط الموضوع، متيحة الفرصة كذلك لتوظيف النداء بصيغه المختلفة، حيث كثر النداء المتبادل بين الشخصيات؛ فثمة أمر ينبغي اتضاحه لاتخاذ

موقف تالٍ في أمر وجودهم على هذا النحو من الحال:

مشلينيا: يا مرنوش!

مرنوش: استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

مشلينيا: أين أنت؟ أسمع صوتك المتبرم ولا أراك. آه! ظهري يؤلمني!

مرنوش: دعني .. أنا أيضًا ضلوعي توجعني. كأنما نمتُ عليها عامًا.

مشلينيا: أين الراعي؟ أين ثالثنا الراعي؟ .... أين هو؟

مرنوش: لعله بباب الكهف يرقبُ طلوع النهار، شأن الرعاة.

مشلينيا: (يتمطى) آه ظهري يؤلمني! كم لبثنا يا مرنوش؟

مرنوش: أف! إنك تحرج صدري باسئلتكّ

مشلينا: أنا كذلك لو تعلم ضيقُ الصدر مثلك! مرنوش، كم لبثنا هاهنا؟[1]

ويشاركهما الراعي يمليخا الحوار ذا النمطين المعرفي والأدائي الطلبي، وبما يحمل من ثنائيات التوافق المتجاورة من الفعل ورد الفعل، والأسئلة الدرامية ذات الإيقاع المتسارع القصير؛ إذ الأمر أمر رغبة شديدة في المعرفة والتبصر بالواقع الحالي، ولا وقت لديهم للإطالة، ومع أدوات بالغة الإبانة عن شغف المعرفة (أين؟– من؟– لماذا؟) وقد ساعد في هذا أن الأسئلة كلها، والإجابات عنها أيضًا، قد حملت جملة من الأمور النحوية في أساسيات بنية التخاطب الدالة على وضع حدود لما هم عليه عددًا ومسيرة، وهو ما جاء في الأمور الآتية:

- جاءت الإجابات من نمط الجمل التصريحية التي تتحقق بها أفعال الكلام.
- حملت بنية التخاطب نوعي الإنشاء معًا: الطلب والإفصاح؛ فالطلب حيث الحفز والأمر والاستفهام وهو واضح بلا أي خفاء في كثرة الأسئلة التعريفية في حوارات الفصل كله، وتتابعها القاصد إطفاء التلهف إلى المعرفة، والإفصاح حيث التعجب الذي يؤكد غرابة ما هم عليه، ويؤكد كذلك أن المعرفة المتحصلة ستقودهم إلى نقط الصدام الأولى مع الزمن ومواجهة الحياة التي باتوا يعيشونها وهم غير محيطين بها.
- حملت بنية التخاطب ظاهرة الزيادة، وهي من الظواهر الموقعية التي كان يُجريها توفيق الحكيم على لسان الشخصيات تارة وعلى لسان المؤلف نفسه،

---

(1) أهل الكهف: ص١٣، ١٤.

الضابط لحركة المشهد وتوجيه التصور المعبر والأمثل للأداء الكلامي تارة أخرى؛ إذ كثيرًا ما يصف تعبيرات الشخصيات في حواراتها بكلمات وعبارات، مثل: همسًا وهامسًا (وقد تكررتا كثيرًا جدًّا في الفصل) ومُرْهِفًا الأذن، في تهكم خفيف، ناهضًا بقوة ... إلخ(١)، وتُضاف إليها ظواهر النقص والتردد التي شابت بعض الشخصيات(٢).

مشلينيا: من هذا؟

يمليخا: أنا الراعي يا مولاي!

مشلينيا: تفقدناك الساعة.

يمليخا: قمتُ أتلمس الطريق إلى الباب، فلم أهتد إليه.

مرنوش: ما اسمك أيها الراعي؟

يمليخا: اسمي يمليخا يا مولاي.

مشلينيا: لماذا تدعونا ب(يا مولاي)؟

يمليخا: وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره؟

مرنوش: عجبًا! من أنبأك أننا صاحبا الملك؟

يمليخا: وهل يُجْهل الوزيران؟

مشلينا: أرأيتنا من قبل؟(٣)

ومضت بنية التخاطب في الفصل الأول على هذا الإيقاع المتسارع، الذي يعطي خيوط الموضوع، ويكشف كله عن حياة (ما قبل الكهف)؛ للتهيئة المقصودة من المؤلف للحياة العارمة في تصادم أفكارها ومعانيها في (ما بعد الكهف) ومضادات الحياة قبله؛ إذا لا وجود لعدو المسيحية وبطش المسيحيين، وأصبح الوجود الأكثر قربًا واحتمالا لديهم مع نهاية هذا الفصل هو وجود التماثيل والأشباح والموتي جراء الرعب الذي لاقوه في أول تصادم لهم مع الناس فازدادوا رعبًا، والأمر كذلك بضياع الحياة

---

(١) تجاوزت ظاهرة الزيادة حضورها الموجه في كلمة أو كلمتين إلى تمثلها في فقرة وبأداء يشبه حضور الراوي في العمل الروائي. راجع: المسرحية ص ٤٥، وهو يعبر عن الرعب والتقهقر والصيحات المكتومة بين المتحاورين.

(٢) عبر عن هذه الظاهرة في بنية التخاطب ما كان من مؤدب الأميرة بريسكا، الذي يكثر في حديثه تقطيع الكلام والتكرارُ اللذان يُظهران تردده، وخاصة إذا وقف بين يدي الملك والأميرة: (كمَن يخاطبُ نفسه) نعم .. نعم ... ثلاثة رابعهم كلبهم.... انظر المسرحية، ص٥٤.

(٣) المصدر السابق: ص١٥، ١٦.

القبلية لكل واحد منهم؛ فلا زوجة ولا أولاد ولا بيت ولا أصحاب؛ إذ اختفت الروابط الدافئة إنسانيًّا لأي إنسان ينشد التوازن في هذه الحياة، وهو مما جعل أوصاف الناس وأحكامهم بأنهم أشباح مقنعة لواحدٍ منهم، وهو يمليخا الراعي.

ولكن بنية التخاطب تتمدد لتنسج بنية الغرابة في الفصل الثاني حيث المناخ الشبحي المحلق على رؤوس الجميع؛ ويتضح ذلك في أول مشاهد التخاطب الثنائي بين الأميرة بريسكا ومؤدبها غالياس في مطلع الفصل الثاني، حيث لا مجال للإيقاع المتواتر لأسئلة تكشف عن نمط التخاطب المعرفي أو الأدائي، وإنما المجال مجال تبادل تشاركي– إذا جازت التسمية أو جاز التوصيف– فمنذ أن بثت هلعها للمؤدب إثر حلم رأته، وبنية التخاطب تكتسب مرونة تتيحها الجمل الخبرية الممتدة على مدار الفصل، وفي مشاهد أخرى منه كذلك، فها هي الأميرة تربط السؤال بالإجابة عنه في منطوق كلامي واحد يصدر عن طرف حواري هو الباث المتكلم (بريسكا)؛ إذ تسأل وتجيب، ولا تكتفي بذلك، وإنما تستمر في كلام تالٍ له صلة بالإجابة عن السؤال، وكأنها تقول له ها هي حالي؛ فيضيع التساؤل أمام رغبة أخرى هي رغبة الوقوف لا على المعرفة وإنما الوجود الحقيقي؛ فالمعرفة هي عدم لا نهائي لشخصيات محجوزة خلف ثلاثة قرون.

إن المتأمل لحواراتها وجملها المنطوقة يستطيع التأكد من أن بريسكا تبدو وكأنها لا تود معرفة الجواب تمامًا، وإنما ترغب في أن تجد متنفسًا للتشارك في الحوار لتبث غرابتها، وتمهد لما هي مقبلة عليه من واقع غريب وغير مألوف بالنسبة إليها، واقع وصّفته في حلمها بأنه سيقبل أن تُدفن هي فيه حيّة، فتسميتها باسم ابنة دقيانوس صاحب عصر الشهداء لن يمر عليها بخير:

غالياس: (يتحرك بسرعة) الملك يطلبني؟

الأميرة: (مستوقفة) انتظر! أترى ما بيدي؟ كتاب الأحلام، إني رأيتُ الليلة حلمًا عجيبًا يا غالياس؟

غالياس: خيرًا يا مولاتي؟

الأميرة: رأيتُ كأني دفنتُ حية.

غالياس: (مفكرًا لحظة) يا إلهي! أيمكنُ أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم في المدينة؟!

الأميرة: ماذا شاع في المدينة؟

غالياس: أن كنزًا من عهد دقيانوس مدفون في كهفٍ بوادي الرقيم"[١]

ومثل تلك البنية الحوارية تتكرر في مشاهد جمعت مشلينيا وبريسكا، أو حوارات مشلينيا مع مرنوش، التي ترتفع فيها وتيرة التفصيلات المؤكدة بأنهم ليسوا أحياء إذ الأواصر مبتورة بالواقع فتتسع رقعة الجمل الحوارية الفكرية، ويكثر الاستفهام الاستنكاري ببلاغته الدالة على الدهشة والغرابة والتعجب، وأيضًا حوارات مرنوش ومشلينيا مع الراعي يمليخا الذي قدم صورة من الأجوبة لا أسئلة فيها، وقلّت لديه الرغبة في التخاطب والحوار والمجادلة؛ لأنه ممتلئ بمبادئ المسيحية، ولا يرضى إلا بما يجعله أكثر هدوءا واتزانًا فالفيصل لديه هو المسيح، ورضا المسيح، ونوال الصفح بعدم مخالفة المسيحية بالتفكير والشطط في التخاطب والتأويل والأفكار التي من شأنها أن تدمر عقيدته.

ومن ذلك النمط التخاطبي الذي يتيح للمطارحة الفكرية التشاركية حضورها ما يأتي:

بريسكا: من هم يا غالياس؟

غالياس: ألم أحدثك يا مولاتي فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دقيانوس، ولم يظهروا، ولم يُعلم عنهم شيء، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم، وينشئون عنهم الأساطير مؤكدين عودتهم؟ ولقد قرأت كتبًا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون.

الملك: هذا ما قاله شيخ كان بين الناس في الغار على رواية الصياد."[٢]

ثم تعود بنية التخاطب إلى ما استهلت به المسرحية وهو النمط التبادلي، والإيقاع المتواتر السريع لأطراف التخاطب، حيث الجمل القصيرة، وحضور ظواهر النقصان والتردد والزيادة على ألسنة المتخاطبين، ولاسيما التكرار وعوامل الأداء العارضة، وثنائيات الفعل الكلامي المتاخمة، حيث النمط الطلبي بالاستفهام والأمر

---

(١) المصدر السابق: ٤٨.

(٢) المصدر السابق: ٥٥.

والنهي والتحذير، بل إن شخصية مثل يمليخا الراعي الذي كان متسمًا بالهدوء وإطالة الكلام في تخاطبه المُطَعَّم بمبادئ المسيحية نراه وقد تبدل تمامًا، ولجأ إلى تقطيع الكلام وتكرار بعض جمله، بما يعضد هذا التوتر المتلاحق للكلام الصادر في سياق المحادثة والتخاطب، فها هو يتخاطب مع مرنوش بعد أن تأكد من بُعد الهوة بينهم وبين عالمهم الحالي، وأنه من فرط رعب الناس منهم أصبحوا أشباحًا وموتى على سبيل الحقيقة لا المجاز، وليس لهم إلا العودة إلى الكهف الذي يربطهم بحقيقة الوجود؛ فهو البيت الوحيد الذي يملكونه من هذا الوجود:

يمليخا: أين مشلينيا؟ أين مشلينيا؟

مرنوش: ما بك يا يمليخا؟

يمليخا: ادع مشلينيا على عجل!! ولنذهب .. ولنذهب ...

مرنوش: إلى أين نذهب؟!

يمليخا: إلى الكهف. ثلاثتنا وقِطمير معنا كما كنا.

مرنوش: لماذا؟ ماذا فعلت؟ ماذا حدث؟

يمليخا: إلى الكهف. ثلاثتنا وقِطمير معنا كما كنا.

مرنوش: لمَ يا يمليخا؟ أجب.

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا ... هذا ليس عالمنا.

مرنوش: ماذا تعني؟

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش، إنّا موتى! إنا أشباح..!!

مرنوش: أنت جننت أيها المسكين.

يمليخا: لست بمجنون ... إلى الكهف ... الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود!! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود!"[١]

وظل هذا التناوب والتدرج من نمط بنية التخاطب المتوترة إلى نمط بنية التشارك ديدن الحوار المسرحي في (أهل الكهف) وفي كُلٍّ ثمة حفاظ واضح على درامية الحوار، ولكنه حوار فكري في ذهن القارئ، وثمة تصارع مؤلم أبقت عليه الحوارات، ولكنه صراع في الذهن. وهذا في حد ذاته غاية سعى إليه مؤلف واع باقتدار، وقدم نصًّا قرائيًّا يخط تيارًا خاصًّا في أدبنا المسرحي العربي.

---

(١) المصدر السابق: ٧٦، ٧٧، ٧٩.

– السمات الفومقطعية[1] وتطريز التخاطب:

إذا كان أي مضمون مستقبلي لجملة خبرية أو استفهامية مرهونًا بالسياق[2] فإن من مكملات الكشف عن ذلك المضمون وتحديد السياق ما يتمثل في كيفية أداء التخاطب وتقديم الكلام في المحادثة، وإن حوارًا بهذه الكثافة الفكرية العقلية في مسرحية (أهل الكهف) لهو مما يبدو في حاجة إلى طاقة نغمية نبرية ترفع من مستوى وجوده في خطابات مباشرة إلى مستوى تحليقه في المثال والعقل، وقد قدّم توفيق الحكيم شيئًا من هذا في كثيرٍ من مسرحياته، ولكن الكتابة في إطار المسرح الذهني قد جعلته يستعمل بعض أدوات التكوين النغمي في الحوار، أو يستعمل المفردات الصيغية التي تسهم في إثارة فضاء تطريزي للحوار، بما يعمل على إضفاء مناخ من الغرابة أو الدهشة أو التعجب أو الاستنكار أو التأكيد، وكلٌّ حسب السياق الذي ترد فيه المحادثة؛ لأن الجملة الحوارية يطلقها المتكلم محملة بطابع فكري وتستهدف مواجهة فكرة محددة لدى الطرف المستمع؛ ولذا تستوجب أداءً من نوع خاص.

ومن أدوات التكوين النغمي التي رصدتها الدراسة في مسرحية (أهل الكهف)– وقد سبق للجانب النظري أن تناول شيئًا من ذلك تحت مسمى الظواهر الصوتية ضمن الظواهر الموقعية– ما يتمثل في استعمال هذه الكلمات بتنغيم معين، أو تحتاج إلى هذا التنغيم في قراءتها وأدائها لاستكمال الخطاب المقصود على لسان الشخصية، ومن ذلك الكلمات: **حقًّا**، و**صدقت**، و**أصبت**، و**ويحك**، و**كلا**، و**لكن**، و**فقط**، و**مرّة** وغيرها، أو استعمال بعض المفردات الصيغية، مثل: **من السهل أن**، و**بالتأكيد**، و**من المأمول**، و**من الممكن**، و**بلا شك** وغيرها من الجمل التي تخترق نمطًا كتابيًّا لتتمتع بشيء من المنطوق عن طريق نمط أدائها التنغيمي والنبري، وقد وردت هذه العبارات الصيغية في سياق التعجب والاستنكار، وخاصة في الحوار الذي قرر خلاله الراعي يمليخا العودة إلى الكهف، ولكن مرنوش ومشلينيا أبديا اعتراضًا على هذا الموقف الذي اتخذه، فكانا؛ مرنوش ومشلينيا، يستعملان في تخاطبهما شيئًا من هذاالتكوين النغمي بما يتسق مع سياق التأييد لما فعله مشلينيا، أو مع سياق التعجب والإنكار على ما يتخذه يمليخا

---

(1) أي التطريزية.

(2) راجع حول السمات التطريزية (الفومقطعية) وعلاقة المضمون بالسياق ما تناوله كلاوس برينكر في كتابه (التحليل اللغوي للنص) ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠، ص١٣٠–١٣١ (بتصرف).

من قرار بالعودة:

مرنوش: أصبت، وماذا صنعت بعدئذ؟

مشلينيا: لا شيء؟ طلبت منهم أن يأتوني بثياب حديثة، وأسرعت فخلعت ثيابي العتيقة.

مرنوش: حسناً فعلت. إن من السهل أن ألحظ ما أوحى إليك هذا التزيين...

.....

يمليخا: دعا يمليخا في شأنه..أيها الفتيان، إن يمليخا عمره ثلاثمائة عام!!

مرنوش: (لمشلينيا) دع يمليخا كما قال لك. لمن تريده يلبس ويتزين؟.

مشلينيا: صدقت، إنه لا أهل له.

يمليخا: (ذاهبًا) في كآبة) أستودعكما الله والمسيح!

مشلينيا: ويحك! ماذا تصنعُ في الكهف."[١]

ويبدو واضحًا أن مجال الصراع الفكري، يتطلب كثيرًا هذا التطريز النغمي الباعث على تحقيق الثقة في كلام المخاطِب، ويسهم أيضًا في تحديد شيئ من القناعة بما يُسمع أو يقال في سياق أية محادثة لطرفين مؤمنين بأفكارٍ محددة هي محل اختلاف أو خلاف، وليس هناك خلاف أقل من التصارع بين هذه القيم المطلقة؛ الوجود والعدم، الحياة والموت.

ثالثًا: "دعاء الكروان" وتقارب بنى التخاطب للصوت السارد.

على الرغم من أن رواية (دعاء الكروان)[٢] منذ صدورها عام ١٩٣٤ علامةٌ فارقة في تاريخ الأدب العربي الحديث، بفضل ما أسبغه عليها قلم عميد الأدب العربي من صياغة أدبية محكمة التصوير، فإنها لقيت بفضل هذا القلم نفسه قيدًا فنيًّا عرقل

---

(١) أهل الكهف: ص٨٤-٨٦.

(٢) رواية كتبها عميد الأدب العربي عام ١٩٣٤ متلمسًا الحديث الذاتي والمناجاة بابًا للقص عن "آمنة" التي تحكي ذاتها ومعاناتها، عندما أبرمت عقدًا سرديًّا مع تغريد الكروان الشجيِ ليذكرها بصرخات القهر والظلم الذي تعرضت له من خالها ناصر، وتعرضت له أختها "هنادي" من المهندس حين اعتدى عليها فأعطى لخالها سببًا لقتلها ودفنها، هي رواية عن (العوَز والترحال، ثم التعرض للغدر والانتهاك، وفعل المستحيل من أجل الثأر والانتقام) وهذا ما أبدته آمنة في مسيرتها مع المهندس، وأبدته كل امرأة تعاني في الحياة، لكنها واجهت المهندس بكبرياء وتمنّع ووعي ادخرته من عملها في بيت احترمها؛ بيت المأمور، فكان فشله في النيل منها وهي تعمل خادمة له بابًا لكي يعرفها، ويعرف قوتها، وما تضمره له، ثم ينقلب الانتقام إلى حب متبادل خُتم بأن عرض عليها الزواج في نهاية الأمر.

تدفق رسم الشخصية، ولعل ما ورد في عام ١٩٤٢ في مجلة الرسالة من رأي حول طه حسين في كتاباته الروائية بأنه (لا يعرف نفسه حقًا حين يحاول أن ينشئ أدبًا غير ذلك الاستعراض الحلو لخطرات النفس وخلجات الضمير، وغير ذلك اللمس الخفيف الرفيق للانفعالات والوجدانات. الاستعراض هو فن طه حسين الأصيل الذي يجيده في دعاء الكروان وفي الحب الضائع) [١]. ولعل هذا هو ما جعل محمد مندور وعلي الراعي يتفقان حول ما في الرواية من ضعف الإيهام بالواقع، وقد فسر الراعي ذلك بقوله: (علينا إذن أن نقرر منذ البداية أن دعاء الكروان رواية شاعرية رومانتية، وليست واقعية نثرية، وأنها تميل ميلًا خاصًا إلى الخطابة، وأحاديث النفس الطويلة الرنانة، وأنها تعمد اعتمادًا واضحًا على موسيقى اللفظ)[٢]. في الوقت الذي يرى فيه طه حسين أنها رواية واقعية بالفعل، وشخصياتها من صميم واقعه خاصة آمنة وهنادي إذ كانتا في بيته[٣] وهو طفل صغير.

والإشارة السالفة التي أكدت أن شخصية طه حسين بسطت هيمنتها على النص إشارة متواترة الحضور في أروقة النقد وبما أضعف من واقعية الحوار وبنيته المسهمة في بلورة الثيمة الروائية لـــ (دعاء الكروان). وإلى جانب هذا، ثمة عامل آخر أسهم في ضعف مستويات الحوار، ألا وهو اختيار المؤلف لنمط السرد في الرواية، لأنه عندما جعل (آمنة) تستأذن الكروان كي تقص على الناس أطرافًا مما كان يدور بينهما من أحاديث في لقاءاتهما منذ ما يتجاوز عشرين عامًا "لعلهم أن يجدوا فيه عظةً تعصم النفوس الزكية من أن تُزهق، والدماء البريئة من أن تُراق" [٤]، فقد دفع مدونة السرد كلها في الرواية لكي تنحصر في نمط المناجاة والحديث النفسي الخاص، الذي تتضاءل معه طاقات الحوار، ويخفت تنوع مستوياته بتنوع الشخصيات التي تحمل أحداثها؛ لأنه بوضوح قد جعل الأحداث كلها تُقدّم في حديث من منظور واحد إلى الناس عبر صوت روائي واحد.

---

(١) راجع ما كتبه سيد قطب بعنوان (كتب وشخصيات: على هامش النقد)، مجلة الرسالة، عدد ٤٦٨، تاريخ ٢٢ يونية ١٩٤٢.

(٢) علي الراعي: دراسات في الرواية: دعاء الكروان بين الفن والشعر والخطابة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، أكتوبر، ١٩٦١، ص١٦. وراجع لمندور: في الميزان الجديد، ص٥٧، ٥٨.

(٣) ذكر هذا في حوار منذ نصف قرن مع زيزي البدراوي في مجلة الإذاعة والتليفزيون، وأعيد نشره في ١٤-٢- ٢٠١٨.

(٤) دعاء الكروان، دار المعارف، القاهرة، ط٢٩، ٢٠٠٨، ص١١.

والأمر بهذه الصورة، يقلل ما كانت الدراسة تتوقعه من حضور مظاهر بنية التخاطب وخاصة إذا تعلق التطبيق بنص سردي روائي؛ لأنه يتيح مساحات كبيرة– على سبيل المثال– من التعامل مع هيئة الحكاية التي تعد الشكل الثالث من أشكال الظواهر الموقعية ضمن النموذج المقترح، وهو يتقاطع مع ما يُعرف بالحوار غير المباشر بين أطراف التخاطب، أو صيغ الاحتمال المتمركزة في صيغة المضارع والماضي، وهو ما سنحاول تلمسه في بنية التخاطب على النحو الآتي:

– براجماتية التخاطب وبلاغة التصوير:

لا شك في أن ما ردده اللغويون حول تحليل النص الأدبي وخاصة في جانبه اللغوي قد يبدو من وجهة نظرنا موفقًا إلى حد كبير، وخاصة مع ما ذُكر من أن المعالجة الأكثر دقة للفعل الكلامي يجب أن ترد في إطار البراجماتية اللغوية؛ فاللغة دائمًا ما ترتهنُ بالاستخدام[١] ولعل هذا ما أشارت إليه الدراسة النظرية وخاصة عندما جعل فان دايك الخواص الدلالية والبراجماتية هي الأكثر أهمية في دراسة المحادثة. [٢]

وبناء على ذلك فإن تتبع بنية التخاطب في (دعاء الكروان) يقتضي النظر فيما تضمه الرواية من مظاهر للفعل اللغوي الكلامي، بوصفه سلوكًا مقصودًا غير آلي يهدف إلى التأثير في المتلقي ضمن عملية تواصلية، سواء أكان الفعل الكلامي متعلقًا بالذات أم كان متعلقًا بالجماعة[٣]، وأيضًا يقتضي الأمر مراعاة تأثير ذلك في إحداث تماسك نصي في الرواية، ويكون هذا التماسك النصي ذا ارتباط قوي بمظاهر التخاطب البراجماتي، الذي لا ترد فيه الحوارات مجرد خبط عشواء. ومن هنا، فإن المظاهر الدالة على براجماتية التخاطب في اللغة السردية لرواية (دعاء الكروان) هي مظاهر متصلة ببلاغة عالية، هي بلاغة طه حسين، وتتمثل في جملة من المظاهر الآتية:

- **ذاتية الفعل الكلامي وحوارات الكروان:**

بدا الفعل اللغوي الكلامي في الصفحات التي نقلت حوارات آمنة مع صوت الكروان عنوانًا دالًا على ذاتيةٍ مفرطة تمارس نفعية تأثيرية كبيرة من قِبل الراوي (والراوي هنا هو طه حسين، وإن كان صوت المتحدث مع الكروان تمثله شخصية

(١) راجع كلاوس برينكر: المرجع السابق، ص١٢٤.

(٢) راجع في هذه الدراسة النقطة رقم ٢ من المحور الخاص ببنية التخاطب ومقولاتها من منظور لسانيات النص.

(٣)كلاوس برينكر: المرجع السابق، ص١٢٣–١٢٥ (بتصرف).

آمنة) حيث لجأ الصوت الروائي كثيرًا في بسط تحاوره إلى ما يعرف بالأنافورا (Anaphora) حيث التكرار الاستهلالي في أول كل فقرة سردية لمناجاة الكروان، بوصف ذلك فعلًا كلاميًّا دالًا على التماس الإنصات وتبادل التجاوب والتحدث معه في ألفة زمنية متكررة عبر عِقدين من الزمان، تنادي فيها الكروان فيأتي فتحاوره، أو يأتيها هو فتحاوره:

" لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! مازلتُ ساهرةً أرقب مقدمك، وانتظر نداءك، وما كان ينبغي لي أن أنام حتى أحس قربك، وأسمع صوتك، وأستجيب لدعائك. ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عامًا؟!

لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسي إذا جثم الليل، وهدأ الكون، ونامت الحياة، وانطلقت الأرواح في هذا السكون المظلم، آمنةً لا تخاف، صامتةً لا تسمع"(١).

ففي أول لقاء لها مع الكروان تتقصد آمنة في مناجاتها تكرار الصدارة على هذا النحو؛ فتقدم صيغة حوارية مختلفة، تمثل فيها تكرار الصدارة استيراتيجية للتحاور، لكنها تتحول إلى فعلٍ تأثيريٍّ في الكروان؛ فهي وإن استهلت التحاور المتمثل في المناجاة بلزوم الطاعة **(لبيك)**، فما ذلك إلا لكي تستقطب حضوره الليلي عندما تنام الحياة كلها فتنتشي هي بلذّةِ البوح والإفضاء، وقد ساعدها كثيرًا على هذا الحضور الزاخر بكثافته النفسية، وما وفرته في ذلك طاقة العميد اللغوية من أمرين مهمين، هما:

(أ) بلاغة حسن التقسيم بما يناسب تقطيع المعنى النفسي بليونة وانسيابية أخّاذة.

(ب)توظيف مفردات التكوين النغمي الصيغية التي تحتشد أَلِقةً في تصوير الدواخل النفسية بإيقاع شجني مُجلجل، ومنها **(وما كان ينبغي لي أن أنام حتى...)** وغيرها كثير في جنبات الرواية.

وبهذا الفعل الذاتي، غير المجتمعي، تتضح بنية التخاطب الحواري بقيامها على فعل كلامي ذاتي، له بعد براجماتي من جهة، وله مقيداته التركيبية من جهة أخرى تفجرها طاقة لغوية ذات اقتدار بالغ.

(١) الرواية، ص١٠، وراجع أيضًا حوارها مع الكروان، ص١٣٨.

- **صيغ الاحتمال فعل كلامي براجماتي للتخاطب غير المباشر:**

مع صيغتي المضارع والماضي تكثر (صيغ الاحتمال) [١] في محادثات آمنة، ولكنها تحمِّلها وظيفةً محددةً إذا ما تعلق الأمر بشخصية لها مكانة خاصة لديها، ولها تأثير عميق في شخصيتها بالسلب أم بالإيجاب، أو تعلق كذلك بموقف شخصي فيها؛ إذ تعمد إلى عرض حديث طويل حرٍّ غير مباشر لشخصية بغرض تأكيد موقف، وتعضيد إحساس، وهذا البعد البراجماتي في توظيف صيغ الاحتمال أمر يتكرر بالتحديد إذا ما تعلق الأمر بخديجة ابنة المأمور، التي عاملتها معاملة إنسانية عالية، وليست معاملة خادمة، ولما جاء من يتقدم للزواج من خديجة شكل لها زواج خديجة تهديدًا مباشر؛ إذ خشيت على العلاقة من أن تنهار؛ لأنها ستُحرم متعة القراءة والتثقف وبناء الوعي، واحترام الإنسان فيها؛ فإذا بها تعمد إلى الحوار غير المباشر عنها، وعلى لسان والدتها، بما يدعم قيم الوفاء والتضحية والنبل والعطاء:

" ولكني أجدني في ساعة من ساعات النهار وقد آذنت الشمسُ أن تنحدر إلى مغربها، وانتشر في الجو هذا الحزن الضئيل اليسير، الذي ينتشر مع الأصيل، فيهدئ من نشاط النفوس، ويُخفف من وجيب القلوب، ويلقي على الآمال المشرقة بعض الشحوب، ... أجدني في ساعة من هذه الساعات مقبلة على ربة البيت، حتى إذا بلغت غرفتها دخلت لا أستأذن، ثم أغلقت الباب من دوني لا أستأذن، ثم وقفت واجمة بين يدي سيدتي لا أقول شيئًا، وإنما تنحدر الدموع غزيرة على خدي، وسيدتي تنظر إلي في غير إنكار، وفي غير لوم، كأنها قد فهمت عني ما أردت أن أقول، وكأنها قد استجابت لدعائي؛ فهي ترفق بي، وتؤكد لي أني لن أفارق خديجة، ولن يحول بيني وبينها حائل، وأني سأنتقل معها حين تنتقل، وسأسافر معها حين تسافر، وسأقيم معها حين تُقيم، وأني أحسن حظًا منها هي! فهي مضطرة إلى أن تفارق ابنتها، أما أنا فلن أفارق سيدتي وصديقتي ... وأنا أسمع هذا الحديث وأفهمه"[٢].

إن تقاطع هيئة الحكاية في النموذج المقترح مع صيغ الاحتمال المضارعة يتضح في حكاية لقول من سياق آخر سابق معطوف على حكاية ورواية له، ويتفسر هذا في

---

(١) حول دور صيغ الاحتمال في النص، راجع: زيستيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص١١٨-١٢٠.

(٢) الرواية، ص(١١٠، ١١١).

قولها (وتؤكد لي أني لن أفارق خديجة، ولن يحول بيني وبينها حائل، وأني سأنتقل معها حين تنتقل ....إلخ) هو حوار حر انصهرت فيه مستويات التحاور؛ بداية من الحوار المباشر (قالت: لن تفارقي خديجة) والحوار غير المباشر (قالت لي إنني لن أفارق خديجة) إلى الحوار الحر المُتضَمَّن في صيغة الاحتمال المضارعة (وتؤكد لي أني لن أفارق خديجة).

ويتكرر هذا كثيرًا في مجمل الرواية، في حديثها عن المهندس قبل أن تلتقيه وبعد أن تلتقيه، في كرهها له وفي حبها له؛ لأن صيغ الحوار الحر هي الأكثر مناسبة للحديث النفسي والمناجاة؛ لما تتيحه من توظيف براجماتي لبنية الحوار الداعم في رواية تسلط الضوء على ما تصارعه المرأة من أجل إنسانيتها في مجتمعات غير مهيأة لدعم وجودها على هذا النحو (هنادي في بيت المهندس)، وأنه تتحقق لها كينونتها إذا ما كان الفضاء الاجتماعي مهيأ وداعمًا (آمنة في بيت المأمور)، في الوقت الذي تنتهي الرواية بما يدعم مواطن القوة في المرأة ذاتها لا في المجتمع فحسب (آمنة في بيت المهندس).

- **أنماط الفعل اللغوي والتخاطب المتداخل:**

تبقى براجماتية اللغة مظهرةً قيمتها بوصفها أداة المحادثة الرئيسة؛ إذ يأتي الفعل اللغوي على تعدد صوره وأنماطه ترجمةً حقيقيةً لهذه النفعية التي يلجأ إليها طرفا المحادثة، وكلما تعددت أنماط الفعل اللغوي في المحادثة الواحدة دلّ ذلك على تصارع النوازع بينهما، أو رغبة طرف في السيطرة على الطرف الآخر والتأثير فيه، فها هو مقطع لمحادثة بين (آمنة) وأختها (هنادي)، وهما في طريق العودة إلى القرية مع الخال (ناصر) والأم، وقد أضمر الخال قتل هنادي ودفنها، بعدما لقيت من اعتداء على شرفها في بيت مهندس الرّي الذي كانت تعمل خادمة في بيته.

وتبدو هذه المحادثة في إطارها العام والخارجي حديثًا ذاتيًّا أو حوارًا يُخاطب به طرف ما، وقد يكون هذا الطرف هو (الناس) الذين استُهدفوا بفعل استئذان آمنة من الكروان كي تحكي لهم وتروي عليهم ما تُحادث به الكروان، وتبدو في إطارها الخاص والداخلي نسيجًا يضم حوارات ثنائية مباشرة غير مكتملة التتابع والتنامي بالحدث؛ لأن فعلًا أكبر وقوة كبرى تتجاوز الأزمة هي (الرّوع) الذي يلف الطرفين معًا، ويمزق

غدهم القادم. فتبدو آمنة مسيطرة على طرف الحوار، وتبدو هنادي في حالة تشبه التيه والخدر بفعل ما ينتظرها من مصير مؤلم.

وأيًّا ما كان الأمر فإن الفعل اللغوي يتناوب الحضور في هذه البنية المقتضبة للمحادثة، بما يقدم أنواعا مختلفة، منها ما هو للطلب، أو للنصح، أو للاستفهام، أو للوعد .... إلخ، ك ما يتضح في هذا المقطع الحواري من الرواية:

"ما أنت وهذه الخواطر الدامية أيتها الفتاة التعسة؟! إنما ترحلين بين أمك وأختك وخالك إلى قريتك التي ولدت فيها لتعيشي بين قوم أحبوك وأحببتهم، ومازالوا يحبونك، ولقد كنت تحبينهم منذ حين، أتذكرين، لقد كنت أكثرنا حديثًا عنهم، وحنينًا إليهم في المدينة كلما التقينا. ما بالك تخافين منهم وتشفقين من لقائهم، وإنك لواجدة عندهم من الحماية والأمن ما لا سبيل إليه في حياة الغربة والعمل في هذه البيوت التي لا يعطفها علينا حب ولا ود؟! ولكنها لا تسمع لي أو لا تفهم عني، وإنما هي مشغولة بما تركت من حب، وبما تستقبل من روع، تمر أمامها صور ذلك الشاب الجميل المترف الذي أحبته، وتمر أمامها صور هؤلاء الفتيات خائفة مروعة مثيرة للروع، أما هذه التي تُسمى أمينة فقد احتز رأسها احتزازًا، وأما هذه التي تسمى مارنا فقد شُق صدرها شقًّا، وأما هذه التي تسمى مُلزمة فقد يقال إنها دُفنت حية ولقيت حتفها مختنقة في التراب. ما الذي ينتظرني من ألوان الموت هذه؟! وأنا أرد عنها هذه الخواطر جاهدة، أتلطف حينًا حتى أقبلها وأداعبها..."(١).

تستهل آمنة مقطعها بالاستفهام التعجبي أو الإنكاري، الذي يحمل أختها هنادي على طرد المنغصات والمزاعم التي تمتلئ بها روحها (ما أنت وهذه الخواطر...؟ ويسهم في تأكيد هذا الاستفهام الذي يتبلور في فعل طلبي ورود الصفة (التعسة) للفتاة في صيغة السؤال، وهي تحمل شفقة وقوة وثقة معا في روح آمنة، التي تُري أختها- وإن لم تكن في تمام الاقتناع- أن الغد يخلو مما تزعم، فيبدو الطلبي وكأن غايته العون والمساعدة، وسرعان ما تُلحق بالاستفهام الطلبي جملًا خبرية لها الحصر بـــ(إنما) تارة، ولها التوكيد الذي يتكرر بأدوات مختلفة (إنّ، لقد كنت، ولقد كنت، اللام الخبريّة) تارة أخرى، والذي به يتحول الفعل اللغوي إلى دحض الزعم، بما يعني أن هذا تأكيد من المتكلم للمخاطَب بأن القول السابق (ما أنت وهذه .....) يمثل حالة حقيقية وواقعية من

(١) الرواية، (٥٧).

شأنها أن تبث الأمان في نفسها، وتكرر الفعل اللغوي في صورة زجر يعقبه توكيد ... وهكذا، في الوقت الذي يبدو في الطرف الثاني من المحادثة؛ أي الأخت (هنادي)، صامتًا.

وبإزاء صمت هنادي، تتغير صورة التخاطب المباشر إلى تخاطب داخلي مناجاتي أو غير مباشر يستهدف القارئ أو الناس (ولكنها لا تسمع لي .....) فمع تعدد أنماط التخاطب تسرد آمنة صور المخاوف السابقة لفتيات كُن مثلها، ولقيت كل واحدة منهن مصيرًا مؤلما لم يُنس من ذاكرة (بني وركان) في صعيد مصر، وإذا بجملة حوار مباشر حقيقي تُطلقها هنادي من دون مقدمات من السارد/الراوي (ما الذي ينتظرني من ألوان الموت هذه؟) فهي وإن كانت فعلًا لغويًّا استفهاميًّا من جهة، فإنها تتضمن فعلًا تقريريًّا له الإذعان والتسليم من قبل هنادي؛ وهذه إن كانت عبارتها الكلامية فإنها تعني أننا أمام بنية تخاطب مراوغة تداخلت فيها أنماط الحوار بين الطرفين الرئيسين (آمنة وهنادي)، وتعدد أصوات الراوي مع آمنة نفسها (راوٍ مشارك/راوٍ عليم)، وهو ما من شأنه أن يقدم بنية تخاطب مربكة؛ قد تعطي مؤشرًا على أن حالة الهذيان التي تمر بها هنادي هي ذاتها التي تمر بها آمنة من فرط تجاوبها مع أختها، ثم ينتهي المقطع المقتبس بجمل خبرية تستمر فيها آمنة على خطا التأكيد والدعم ومحاولة التشبث بصمود يقي أختها من الانهيار.

والثابت في بنية التخاطب هذه أن تنوع مظاهر الفعل اللغوي مع تداخل أنماط الحوار من مناجاة إلى حوار مباشر ثم حوار غير مباشر حر، أعطى دلالة مفادها أن الراوي (آمنة) قدمت صورًا من الفعل اللغوي الذي يجمع بين الطلبي والنصح والاستفهام والزجر والإذعان والتسليم، بما يعطي قابلية أكبر للنص السردي كي تتعدد فيه هذه الأنماط التي ربما قد لا تتحقق في نصوص أدبية أخرى.

- هيكلة المحادثة بنية رباعية لتوالي الحكاية

إن أي بحث عن هيكلة المحادثة بأقسامها الخمسة في نص روائي هو ضربٌ من الخلط وعدم الوعي بكينونة بنية النص الروائي فنيًّا؛ وذلك لسببين، هما:

أولاً: كون الرواية- أقصد الرواية ذات الحدث المبني بوعي زمني ممتد ومتصاعد أو دائري مثل (دعاء الكروان)- ذات بنية كلية متعاضدة؛ مما يفترض وجود هيكلة محادثة واحدة، فإذا كان النص الروائي مقسمًا إلى فصولٍ والفصول مقسمةً إلى

أجزاء، فإن هذا يعني أن كل جزء منها ينبغي بناؤه على وعي بأن الرواية ذات بنية كلية واحدة، تتضافر فيها كل البنيات الجزئية في الفصول والأجزاء؛ ليكتمل نسيج الرواية كلها. وبناء على هذا، فإن النظر إلى أي بنية سردية جزئية يتأسس على وعي بأنها بنية قائمة على النقص إذ يكفيها أن تقدم جزءًا من الحكاية، وهو بالقطع جزء ناقص، ينتظر بنية سردية أخرى لتكمله وتضيف إليه– على التراكم– عناصر حدثية تحتاج إلى إتمام ...وهكذا يستمر التوالي بين البِنى ويتصاعد نحو الاكتمال.

ثانيًا: إن اعتماد القسم الخامس (النهاية/ الخاتمة) في هيكلة المحادثة بما يؤدي من وظيفة هي التعليق أمر لا يتوافق مع طبيعة الرواية الفنية؛ لأن أي تعليق على الحدث أو نتيجة الحدث أمر ليس من طبيعة الراوي أو السارد، وإنما هو من طبيعة دور المتلقي للعمل الأدبي.

وبناء على ذلك، فإنه يفترض في هيكلة بناء المحادثة في مدونة (دعاء الكروان) بوصفها مدونة سردية قصصية أن تكون هيكلةً رباعية الأقسام (الافتتاح– التوجيه– الموضوع– النتيجة) وهو ما سنتثبّت منه في مقطع سردي يحمل الرقم (٢٣) في الرواية، بعد المقطع الذي جمع آمنة بالمهندس الشاب، وقد حاول استدراجها، لكنها نجحت في أن تخرج من هذا اللقاء الأولي منتصرة حين حافظت على نفسها، فلم يلمسها المهندس، أو يقترب منها وهي في بيته، بل في غرفته، وبيان هيكلة المحادثة، التي تتخذ طابع الحوار مع الذات أكثر من المحاورة مع طرف آخر، على النحو الآتي:

- **الافتتاح وعبارات التحية:** خلت هيكلة بناء المحادثة مع الآخر من هذا القسم؛ إذ دخلت آمنة في الموضوع مباشرة؛ لتبني على ما انتهى إليه الحدث في المقطع رقم (٢٢) وتعطي خيوطًا أُخَر لكي تستمر في البناء التصاعدي للموضوع الروائي كله، مستعملة الجمل الخبرية في سرد هادئ تمهيدي موطّئ خلا من الطلب والاستفهام والتبادل في الدور: "وعدتُ إلى غرفتي بعد ساعة، راضية عن نفسي كل الرضا، مطمئنة إلى قوتي كل الاطمئنان؛ فقد بلوت الخصم ولقيت العدو في ميدانه الذي اختاره هو، ... فلم أضعف له، وإنما ثبتّ له ثباتًا، ثم انصرفت عنه وقد علقته بين السخط والرضا، ... ولم

أحتمل في شيء من هذا عظيم عناء، وإنما هو الابتسام المطمع المغري، والاحتشام الذي يفل العزم ويثبط الهمم"[١].

- **التوجية** بإثارة المتحاورَين نحو الموضوع: بعد أن نجحت في التعامل مع رغبات المهندس في أمرٍ ظنه قريبًا (هو النوال منها) ورأته هي بعيدًا، استحضرت ذكرى أختها الضحية (هنادي) وظلالها من بنات هن ضحايا مثلها، حيث هيأت غرفتها لمحادثة طويلة معهن: "ولم أكد أثوب إلى غرفتي، وأغلق بابها من دوني إغلاقًا محكمًا حتى تراءت لي أختي وهذه الظلال التي ترافقها، كأنما كن ينتظرنني ليسمعن نبأ ما أبليت مع الخصم من بلاء"[٢].
- **الموضوع**، وهو الحوار مع طيف أختها وظلال أخريات لقين الأذى على يد المهندس وغيره، وهو حوار حول ما قامت به من أجهلن، أو من أجل الانتقام لأوجاعهن في شخص هذا الشاب المستهتر، الذي يبدو أنه لن ييأس إذ قال لها" لا بأس، إنك في حاجة إلى التربية والتمرين"[٣]، ويبدو أنه حوار حول معركة إعادة حق بنات أصبحن ضحايا بفعل ممارسات قهرية ووعي مغلوط بقيمتهن، ولكن الحوار لم يتم على النحو المطلوب إذ لم يمكث طيف أختها وظلالهن كثيرًا، فسرعان ما اختفى، فانتهى الموضوع برضا من آمنة، التي كانت تشعر بالفعل أنها متعبة إلى حد كبير "ولكنّ للتعب سلطانًا هو باسطه، وغاية هو بالغها، ولقد قضيت ليلة لم أذق فيها النوم ... فلابد إذن من بعض الراحة، سواء أرضيت أم كرهت" [٤].
- **النتيجة**، حيث فشل هذا الحوار الليلي للموجعات بالرغبة في الانتقام من كل شيطان متمثل في المهندس الشاب، وخرجن من غرفتها، أو تلاشين: "ومن أجل هذا فارقتني أيتها الأخت العزيزة، وفارقتني معك هذه الظلال الحمراء. إنكن لرفيقات بي شفيقات علي. وما يمنعكن من ذلك وأنا عندما تُردن، لم أهن ولم أضعف، ولم أنهزم لهذا العدو الماكر القوي!" [٥]. ولم يكن الأمر وقفًا على

(١) الرواية، ص(١٤١).
(٢) الرواية، ص (١٤١).
(٣) المصدر السابق، ص (١٤١).
(٤) المصدر السابق، ص(١٤٢)
(٥) المصدر السابق، ص(١٤٢)

هذا، بل إن آمنة ختمت هذه المحاورة بسؤال، يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من أن بنية المحادثة في السرد الروائي ينبغي لها أن تكون رباعية التكوين؛ فالسؤال حين يكون ختام محاورة، فإنه يعني أن سردًا تاليًا سيأتي ليجيب عن السؤال بما يدفع الأحداث إلى الأمام، ويأخذ بحركيتها نحو الإتمام "أكُنتن ترفقن بي، وتشفقن عليّ، وتنصرفن عني، وتخلين بيني وبين النوم، لو أني خالفت عن أمركن واستجبت، أو أظهرتُ الاستجابة لذلك الدعاء البغيض الذي كان يرسله إليّ سيدي بالعين واليد واللسان؟!"(١).

ومما سبق تناوله يتبين أن العنصر الخامس من عناصر بناء المحادثة لا يعني وجوده في نمط الحوار الأدبي الروائي إلا دلالة ضعف فني لدى الكاتب، وهو ما لم يكن موجودًا في (دعاء الكروان) على ما بها من أمور فنية أخرى ليس المجال مجالها.

وفي الختام، فإن البحث بقسميه؛ النظري والتطبيقي، حاول أن يقدم إسهامًا يثبت أن تضافر النظرية النحوية أو اللسانية مع النظرية الأدبية وتحليل الإبداع الأدبي الذي هو مرآة الواقع وصوته –غاية علمية مهمة ومسلك عملي بينيّ نظن أن جَناه بين المجالين دانٍ، ومن الخير أن يتقاطع الطرفان؛ اللساني والأدبي، عند السعي إلى اكتشاف مواقعهما المشتركة، وتفعيل طاقات كل جانب ومعطياته خدمةً للآخر ورعاية للغة واستعمالها والأدب ونصوصه؛ ولذا تبقى ثمة تأكيدات مهمة بعد المجال التطبيقي يمكنُ إيرادها فيما هو آت:

- إن الحوار، الذي هو عنصر فني من عناصر أي جنس أدبي، هو بنية لها حضور نحوي أساسي، ثم تشكُّل لساني، يجعله مؤثرًا في طبيعة دوره وتوظيفه داخل النص الأدبي، ومؤثرًا كذلك في تحقيق الانسجام الداخلي للنص نفسه، إذا وظّفت المعرفة النحوية واللسانية لبنية الحوار على نحو يجمع بين التركيبي والدلالي والبراجماتي.
- ثمة أبنية وظواهر للتخاطب اختُبرت بصورة واضحة في القسم التطبيقي وبدت فاعليتها، وهي الخبر والإنشاء، ولا سيما الإثبات والنفي والاستفهام، وأبنية الافتتاح والتنبيه وخاصة النداء، وبعض الجوانب الصوتية وظواهر النقصان والتردد في الكلام والزيادة فيه، وذلك في مجال أبنية التخاطب الداخلية

(١) المصدر السابق، ص(١٤٢)

الأساسية. وفي مجال التحليل العام لأبنية التخاطب في النماذج (شكل٣) اختُبر من فروض البحث ومقترحاته في السمات الدلالية والنحوية والتداولية: الأفعالُ أو الوظائفُ الكلامية والتبادلُ الأدائي والمعرفي، وفي جانب الأبنية الرئيسة قُدّم أنموذجان تطبيقيان (في مسرحية مصرع كليوباترا ورواية دعاء الكروان) لتحليل أبنية المحادثة مع تطبيقات عامة هنا وهناك على عنصر الدور. وفي مقابل ذلك ثمة أبنية فرعية ورئيسة أخرى، لم يكن ثمة مجال لاختبارها والتطبيق عليها بصورة أساسية أو واضحة، إما لأنها جزئية وإما لضيق المقام، ومن أمثلة ذلك أبنية الشرط والروابط الملحوظة والتذكر وهيئة الحكاية.

- شكلت بنية الحوار والتخاطب في المسرحية الشعرية؛ من حدها التأسيسي إلى اللساني التداولي، حضورًا مؤثرًا في درامية النص المسرحي الشعري على مستوى الأحداث الثانوية والقصص الفرعية في (مصرع كليوباترا)، وكذلك في المواقف الاجتماعية الإنسانية، في الوقت الذي كانت غنائية شوقي عقبة في تأسيس بنية حوار درامي تستثمر روافدها النحوية واللسانية في الكتابة المسرحية.
- أكدت بنية التخاطب النحوية واللسانية ما تتمتع به لغة الحوار والمحادثة في نص (أهل الكهف) بطابعه الذهني المسرحي؛ مما جعل بنية التخاطب متسمة بالتعدد على مستوى تبادل الأدوار، ومتسمة بالحضور الفومقطعي التطريزي لدى نص يحتفي بصراع الأفكار على حساب صراع الأحداث.
- يشكل النص السردي فضاء مناسبًا للحوار النحوي وبنية التخاطب ذات الطابع التداولي اللساني، لما يتمتع به من حرية الدفق السردي، وحرية التنقل بأفعال الكلام، وعلى النحو الذي يشكل بُنى متعددة، قد تتقاطع مع الراوي، وقد لا تتقاطع، غير أن اللغة الفخمة والطابع التصويري البلاغي يقفان عثرة في سبيل تحقق بنية متسقة مع مآلات النص السردي الروائي ذي البنية الحوارية، وإن كان مستقبل التخاطب المباشر في فضاء التجريب الروائي الحالي أمرًا مُعرضًا للتهديد.

المصادر والمراجع

أولًا– الكتب:

- إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- (أبو البركات) الأنباري: الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلة، تحقيق سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، ١٩٥٧.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، القاهرة، عدد ٥٣٨، ١٩٨٣.
- **أحمد شوقي:** الأعمال الكاملة (المسرحيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- **تمام حسان:**

– البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠.

– الخلاصة النحوية، عالم الكتب بالقاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

– خواطر من تأمل لغة القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

- توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

– بجماليون، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

– سجن العمر، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٨.

- الجاحظ: البيان والتبيين للجاحظ، طبعة دار ومكتبة الهلال، بيروت ،١٤٢٣ ه.
- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢، ١٩٨٧.
- ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٢ه.
- جيفري بوول، النظرية النحوية، ترجمة د. مرتضى جواد باقر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- حبيب مؤنسي: المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠١٠.
- أبو حيان: البحر المحيط في التفسير لأبي حيان، تحقيق صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، ١٤٢٠ه.

- ديفيد كريستال: مختصر تاريخ اللغة، ترجمة أحمد الزبيدي، دار الكتب العلمية، بغداد، ط١، ٢٠١٨.
- رجب علوش وسعد مصلوح وعبد اللطيف الخطيب: التفصيل في إعراب آيات التنزيل، مكتبة الخطيب للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ٢٠١٥.
- الرضي الاستراباذي: شرح الرضي على الكافية، طبعة جديدة مصححة من عمل د. يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، ١٩٧٨.
- روجروم. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨م.
- الزمخشري: الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٧ه.
- زيستيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧.
- سعد مصلوح: الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- سيد قطب: (كتب وشخصيات: على هامش النقد)، مجلة الرسالة، عدد ٤٦٨، تاريخ ٢٢ يونية ١٩٤٢.
- السهيلي: نتائج الفكر في النحو، تحقيق عادل عبد الموجود وعلي معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومكتبة الخانجي، القاهرة، تواريخ مختلفة للأجزاء.
- السيوطي: الاقتراح في أصول النحو، تحقيق وتعليق د. أحمد محمد قاسم، ١٩٧٦.
- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر: حاشية الشهاب على تفسير البضاوي، دار صادر، بيروت، د.ت.

- طه حسين: حافظ وشوقي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، طبعة ١٩٧٣.

– دعاء الكروان، دار المعارف، القاهرة، ط٢٩، ٢٠٠٨.

- عبد الحليم حفني: أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة في الكتاب، ١٩٨٥.
- عبد الرحمن الحاج صالح: الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ٢٠١٢.
- عبد السلام حامد: في العربية واللسانيات، أسس ومقاربات، دار كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠١٨.
- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، دائرة اللغة العربية، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٥م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ومكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
- العكبري، التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق د. عبد الرحمن العثيمين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
- علي الراعي: دراسات في الرواية: دعاء الكروان بين الفن والشعر والخطابة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، أكتوبر، ١٩٦١.
- عماد الحاج ساسي: التعهد بالقول، إشكالياته وفرضياته وتأصيله في اللسان العربي، دار محمد علي للنشر، ودار التنوير للطباعة والنشر، تونس، وبيروت، ط١، ٢٠١٧.
- فان دايك (تون أ. فان دايك): علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د. سعيد بحيري، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١.
- فولفجانج هاينة من، وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة د. فالح بن العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٩.
- ابن قيم الجوزية: الصواعق المرسلة في الرد على الجهمية والمعطّلة، تحقيق علي بن محمد الدخيل الله، الرياض، دار العاصمة، ١٤٠٨ه.
- كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٤.

- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠.
- كلود حجاج: إنسان الكلام، مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية، ترجمة د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
- كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ترجمة محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٢.
- ابن مالك: شرح التسهيل لابن مالك، تحقيق د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد المختون، دار هجر، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.
- مايكل هووي: التفاعل النصي، مقدمة لتحليل الخطاب المكتوب، ترجمة: ناصر بن عبد الله بن غالي، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٩.
- مجدي وهبة، ومحمد عناني: درايدن والشعر المسرحي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م.
- محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، وقواعده وأساليبه ومعطياته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
- محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣.
- د. محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، لمحمد الشاوش، جامعة منوبة والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠١.
- محمد مندور: – في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبدالله، تونس، ١٩٨٨.
  – مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢.
- محمد يونس: علم التخاطب الإسلامي، دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص، دار المدار الإسلامي، ط١، ٢٠٠٦.

- المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.
- مكي بن أبي طالب: الوقف على كلا وبلى في القرآن، تحقيق الدكتور حسين نصار (مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة – ط١– ٢٠٠٣.
- ميجان الرويلي: جاك دريدا .. مقالات في النحونة والتقويض، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٥.
- نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب: التحليل النصي في البحث الاجتماعي، لنورمان فاركلوف، ترجمة د. طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد صبيح، القاهرة، د. ت.
- ابن يعيش: شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.
- يوسف ستيرنين: أساسيات تأثير الكلام، ترجمة تحسين رزاق عزيز، دار ابن النديم، الجزائر، ودار الروافد، بيروت، ط١، ٢٠١٨.

ثانيًا – الرسائل العلمية:

- أحمد بوصبيعات: مقاصد الخطاب القرآني بين الوقف والابتداء، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، العام لجامعي ٢٠١١-٢٠١٢.
- محمد مصطفى سليم: الحركة النقدية حول مسرح شوقي الشعري، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة– فرع بني سويف، ١٩٩٧.