أفعال الكلام في النص المسرحي

م . د . زينب علي كاظم
جامعة الكوفة - كلية التربية للبنات

((ملخص البحث))

إن لمقولات (سوسير) في العصر الحديث عن الدال والمدلول و اعتباطية العلاقة بينهما , حجر الأساس الذي أستند عليه (أوستين) في بناء نظريته , فضلاً عن أسهام الشكلانيين الروس ونظرتهم الشكلية التي حاولوا إغنائها بمعنى جديد .

من خلال نظرية (أوستين) نتوصل إلى أنه بمقدورنا أن ننجز الأشياء بالكلام عن طريق النظرة الاجتماعية للغة , وعدم اقتصارها على الوظيفة النفعية والأيصالية فحسب .

أن أهم المحسوسات الجمالية في فعل الكلام في المسرح , تتمثل في إبراز متن الحكاية , وقوة التصادم بين الشخصيات , أي بين الإرادات في حبكة درامية , وقد تمحور المحسوس الجمالي في مسرح صلاح عبد الصبور حول تلك الدلالات الواردة في ملفوظات فعل الكلام الملتصقة بالحدث المركزي , وهي ملفوظات شعرية استفهامية تصب في السؤال العام أو الموضوع الدلالي الذي يتمثل في المفارقة بين الكلام / والصمت .

المقدمة

في الدراما لايعني بما تقوله الشخصية الدرامية فقط , أي الاهتمام بالمعنى الدلالي للكلمات , بل بما تفعله الشخصية المعنية بكلماتها أيضاً فإن اللغة تتبلورفي الفعل أغلب الأحيان .

والنص المسرحي يتميّز بقوة تعبيرية تظهر في فعل الكلام , وتكون للغة في الدراما قدرة تنفيذية على تحقيق الأمور بوساطة الكلمات , وأن حركة الشخصيات داخل المسرحية والتغيير في علاقاتهم يكونان أكثر وضوحاً في أفعال مافي أقوالهم .

لما كانت ثنائية (المتحدث / المستمع) التفاعلية الاشارية , طريقة رئيسية في الحوار الدرامي تسمح بوجود جدل متبادل ضمن زمان الخطاب ومكانه , فسوف نستغل هذه الميزة ونستخدم هذه الإشارات كعلامات كاشفة عن مواطن الجمالية في النص المسرحي .

كانت خطة البحث مكونة من فصلين يسبقان بمقدمة ويعقبان بخاتمة البحث ومصادره .

في الفصل الأول كان لابد من الوقوف على أفعال الكلام في النص المسرحي ؛ لهذا عمد البحث إلى التطرق لمفهومات النص وكيفية تجسيد أفعال الكلام داخل النص ولغزارة الإنتاج المسرحي قرر البحث أن يحصر دراسته على نماذج منتقاة من المسرحيات التي دوّنتها أقلام كبار كتاب المسرح فخصص الفصل الثاني للدراسة التطبيقية وكان الأنموذج المختار المسرحية العالمية (ريشارد الثاني) لشكسبير ثم أخذنا عينة من المسرح الكلاسيكي العربي , لملاحظة مدى طواعيته لمقولات أفعال الكلام التي وجدت نفسها نظرية بدراسات غربية وعالمية . فكان الأنموذج المختار من هذه الصفوة مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور ثم جاءت خاتمة البحث وفيها أبرز النتائج التي توصلنا إليها تعقبها قائمة المصادر والمراجع .

الفصل الأول (مرجعيات أفعال الكلام)

هل يجوز أن يكون قول شئ ماهو انجازه ؟

لنحاول اولاً وضع إجابة عن هذا السؤال الذي وضعه (أوستين) عندما أراد أن يضع نظرية متكاملة لأفعال الكلام , مستغلاً ما توصل اليهِ (سوسير) و(بيرس) من مقولات لغوية ومن النظر إلى اللغة على أنها مجموعة علامات يمكن التلاعب بها لأنتاج دلالات متعددة ,وبعد ذلك نحاول البحث عن موقع هذه النظرية داخل النص المسرحي , وما تحققه لهذا النص من جمالية يمكن تحسسها وادراكها .

يعد فيلسوف أكسفورد(جون أوستين) ١٩٦٢م , أول من عدّ اللغة ضربا من الفعل الاجتماعي , ويمكن جعل نظريته في أفعال الكلام من الفروع المعاصرة لفلسفة اللغة واللسانيات و (أوستين) بهذا العمل يرد على المعالجة التقليدية للغة , كونها مجموعة من البيانات الوصفية الحاملة للقضايا الصادقة أو الكاذبة ويفسر أن إنشاء الألفاظ , لايعني في كل الأحوال تكوين محتوى قضية ما وحسب , بل فضلا عن ذلك إنجاز بعض المسائل كالاستفهام , والأمر ؛ للتأثير في المستمع ومحاولة إقناعه فكان اهتمام (أوستين) منصبا على المقام التداولي للكلام (١) .

حاول(أوستين) من خلال نظريته أن يتحدّى مقولة الفلاسفة حين افترضوا اقتصار مهمة اللغة على الوظيفة الوصفية قائلا: (أما الفلاسفة فطالما توهموا , حينما افترضوا إن شأن الحكم في القضية , أما أن يصف حالة شئ ما , وأما أن يثبت واقعة عينية مما يعني أن حكم القضية أما أن يكون صادقا أو كاذبا . أما علماء النحو فأنهم في الحقيقة قد أشاروا على وجه مطّرد , إنه ليست جميع الجمل بالضرورة تفيد فائدة خبرية أو تنتج أحكاما , إذ فضلاً عن الأحكام على اصطلاح النحاة , هناك من الجمل مايفيد في العادة الاستفهام أو منها مايفيد التعجب , والأمر والتمني ومنها مايفيد التعارض على وجه ما)(٢).

أشار (أوستين) إلى عدد كبير من الوحدات الكلامية , ذات التداول اليومي وليست عبارات خبرية تحتمل الصدق أو الكذب , ويستشهد بجملة : ((أعد أن أدفع لك)) بهدف إعطاء وعد , ونقل حقيقة للمخاطب مفادها أني أعطيته وعدا , وبهذا لا أقول شيئا صادقا أو كاذبا عن حالتي الذهنية , بل ألزم نفسي بمجرى عمل معين فحسب , ويشترط (أوستين) في حالة الوعد هذه كما في سائر العبارات الإنشائية والإنجازية , أن يكون للشخص الملتزم بالتعهد أسلوب في النطق , كأن ينوي قصدا ما وأن يفي بوعده , وكانت أمثلة (أوستين) ترجع كلها إلى صيغة (أفعل) الدالة على الحاضر والمبنية للفاعل المتكلم المفرد , نحو : أسمي , أراهن , أمنح ... الخ .

وقد احتضن (جون لاينز) نظرية (أوستين) لأفعال الكلام , وقام بالتعليق المفصّل على أبرز مقولاتها , مع تغيير في بعض مصطلحاتها بما يجده مناسبا وملائما لها , وتوصّل إلى أن هذه النظرية تهتم بالطرق المختلفة التي يتمكن المرء بوساطتها من التعبير الاعتيادي , أي أن يقول الشئ نفسه كذلك تعطي توضيحا للمعاني المتعددة التي يحملها الفعل ((يقول)) أو التي يعّد القول بموجبها فعلا(٣).

يجعل (أوستين) ظروفا وملابسات , لاصدار النطق بالعبارة ويؤكد على أن قول شئ ما يعني دائما : إنجاز فعل التلفظ بأصوات مقروعة من مخارج معلومة كذلك يعني فعل النطق بألفاظ أو كلمات أي أصوات من نوع خاص تنتمي إلى معجم ذي تركيب خاص ووفقا لنحو معين فإن قول شئ ما بوجه عام , هو الإنجاز وأداء النطق أو ماتركب منه من وحدات دالة على معنى معين , ويشير إلى مرجع معلوم ثم يمكِن أن نطلق على هذا الإنجاز بصورته الأخيرة بـــ (الفعل الخُطبي) (٤) .

وقبل أن نختم حديثنا عن (أوستين) نجيب عن سؤاله بالإثبات ونقول : إن النطق بالألفاظ يشكل " أمرا مهما , بل الحدث الرئيسي في إنجاز الفعل كالرهان , والعهد ,والقَسمَ وغيرهما من أفعال , وهذا المقصود من الإنشاء في كل تلفظ مع التأكيد على أن تكون الظروف التي حصل فيها التلفظ بالعبارة مناسبة وخاصة , وأن دراسة العبارات المتلفظ بها , هي دراسة أفعال الكلام في الوقت نفسه , أي دراسة الوحدات الشاملة لعناصر التكلم اللغوي .

لم تنتهِ مقولات (أوستين) فيما يتعلق بأفعال الكلام عند حدود صاحبها دون أن تجد من يأخذ بيدها , ويدفعها الى الأمام , وقد أنتدب (سيرل)نفسه لهذه المهمة عندما قام سنة (١٩٦٩, ١٩٧٧م) بتطوير الإسهام الأساسي لنظرية الأفعال الكلامية , وأضاف فرضيته القائلة:(أنه مع كل قول , يتم أيضا الفعل الخبري وفعل المرجعية , هذان الفعلان الجزئيان يجمعان بوصفهما فعل القضية , ويفصلان عن فعل الإنجاز النظري لدى (أوستين) وبالنسبة إلى العوامل المتبقية بعد اختصار فعل التلفظ , عن طريق فصل فعل القضية لدى (أوستين)) (٥) .

إن (سيرل) يستخدم مصطلح (فعل القول) وبهذا

يكمن جديد (سيرل) للفعل الكلامي , وفي إبرازه الشكل الأنموذجي لمكونات الأقوال اللغوية , أي فيما يتعلق بأفعال الإنجاز النظري , إذ يتصدر عملهُ اهتمامات الدراسات المتعلقة بنظرية الأفعال الكلامية, وحسب الشكل الآتي الذي وضعه سيرل :

فعل القول	فعل المرجعية
فعل القضية	الفعل الخبري
فعل الإنجاز النظري	
٤-فعل الإنجاز التام	

يؤكد (إيلام) إن أصناف القول هذه , ليست بدائلا للإنشاء التداولي للتلفظ,ولكنها تشكّل مستوياتاً له , ويمثل بجملة : (أعطني عشرة دولارات من فضلك) فإنه ينشئ فعل التلفظ في قول عبارة مقبولة نحويا ومعجميا , والفعل القضائي في رجوعه إلى نفسه وإلى العشرة دولارات , وفعل ما في القول في طلبه عشرة دولارات , وفعل ما بالقول في حثه سامعه ليعطيه عشرة دولارات , والاستجابة لطلبه , مع ملاحظة أن الأفعال التلفظية والقضائية أساسية أكثر من ضربي الفعلين الآخرين ؛ وذلك لإن الشخص لا يمكنه أن يطلب إلا في إنشائه عبارة , ورجوعه الى موضوع رغبته , لكن أفعال ما في القول لايكون لها كلها تاثيرٌ في القول , كالترحيب مثلاً , في حين لايمكن إنشاء ما بالقول بطريقة فعّالة من غير إنشاء ما في القول (٦).

وقد طوّر (سيرل) كثيرا من نظرية أفعال الكلام , ووسّع الدراسة فيها , ووضع شروطا تحكم إنشاء أفعال ما في الاقوال وبناءً عليها يتحدد فيما إذا كانت هذه الأفعال , ناجحة أو ناقصة , وصنفّ هذه الشروط إلى ثلاثة أنواع أوجب مراعاتها ؛ من أجل إنجاز فعل كلام غير ناقص وهذه الأنواع هي :-

١-الشروط التحضيرية : فيكون المتكلم مخولا لإنشاء الفعل , وهذا مما يسمح به لقبه الشرعي , فضلا عن ذلك يجب أن يكون متاكدا مما يقوله , وأن يكون جاهلا عما يسأل عنه .

٢-شروط الصدق : وتحتم على المتكلم أن يعي ما يقوله وأن يصّدق أنه صادق, وعندما يطلب المعلومات يجب أن يكون بحاجة إليها , كما يجب أن يصدّق بأن نصيحته تعود على مستمعه بمنفعة أكيدة .

٣-الشروط الأساسية : إذ يستوجب الوعد من المتكلم ضمان الفعل المعيّن , ويستلزم توكيده التسليم باعتقاده , فيؤخذ اللفظ على أنه نوع خاص من التعهد الاجتماعي (٧) .

أن مخالفة أحد هذه الشروط ينتج فيما بعد افعالاً ناقصة , وهذا ماتتمّيز به العديد من المسرحيات الدرامية المعتمدة على ركيزة أفعال الخداع .

كذلك قام (سيرل) بوضع تصنيف رئيسي لأفعال ما في القول , ويعد تصنيفه أقرب للاستعمال في الدراسات الدرامية , ومّيزخمسة أصناف لهذه الأفعال هي : التمثيليات , والتوجيهات , والوعديات , والبوحيات , والتصريحات (٨).

ويسمح استخدام مثل هذا التصنيف في دراسة الدراما , إلى تصنيف أنماط الخطاب المبني على أساس الستراتيجيات البيشخصية التأشيرية .

مع هذا التطور الكبير الذي أحدثه (سيرل) في نظرية (أوستين) للأفعال الكلامية فأن هذه النظرية لم تجد لها صدى وتطبيقاتاً عملية إلا مع الجمل المفردة , وهذا ما أثار تساؤلات العديد من علماء اللغة أمثال (فولفجانج هاينه) حول إمكانية سحب ما طوّر في نظرية الأفعال الكلامية من تصورات أساسية , وآلية منهجية إلى تحليل النصوص , وفيما إذا كانت النصوص نتيجة لذلك يمكن أن تنسب إليها في الوقت نفسه , نوعية الحدث الكلامي (٩).

تناولت العديد من الأعمال اللغوية مثل هذه الإشكالية كدراسة : ساندیك , وفوندرلش , وموتش / فيهفيجر , وغيرهم وقد أسفرت نتائج دراساتهم , وأن اختلفت من حيث التناول والاستخدام , عن تدقيق في المفاهيم الأساسية المتصلة بنظرية الحدث اللغوي , وعن إجماع بأنّ النصوص تحدد التصرف الاتصالي , وأنها تعاقب من الأحداث الجزئية المتصلة مع بعضها البعض , ووفقا لفرضية (موتش) إذا كان بالأمكان الوصول إلى أهداف الحدث بوساطة قول العبارات اللغوية , فأن هذه الأهداف يجب أن تتأصل في أبنية النصوص على أنها صفات هامة للأحداث فيكون كل حدث جزئي عائدا إلى صفات لغوية في النص , أي مصورا بجمل النص (١٠) .

ويضيف (جون لاينز) أن النطق بالجملة يشمل من ناحية علمية وضع هذه الجملة في سياق معين , وهذا يعني جعل نتاج النطق متماسكا ومترابطا في السياق الذي تظهر فيه وبما أن النص والسياق يتمم أحدهما الآخر , فأن السياق يحدد معنى الوحدة الكلامية في عدة مستويات متميزة في تحليل النصوص , وهذا يعني أن ماقيل عن أفعال الكلام يقصد من ورائه من حيث المبـــدأ , شمول نواحي إنتاج النص كافة (١١) .

وبعد أن طال المقام بنا عند نظرية أفعال الكلام , ورجعنا مع التاريخ إلى الوراء ؛ لرصد مرجعياتها الأولية , وتتبع

مراحلها التطورية حتى غدت نظرية مستقلة شغلت حيزا من اهتمام النقاد والباحثين , يستحسن بنا الآن أن نستغل مفهومنا لها ونوظّفه في الكشف عن المواطن الجمالية التي يحققها وجودها في النصوص المسرحية .

وقعت اللغة" بعّدها مظهر الخلق الأدبي الذي تتجلى فيه خصوصية المبدع في مركز الصدارة في النظريات الجمالية للأدب , مما أدى إلى تواري العناية بالتفصيلات التقنية للتعبيرات الأدبية المحددة أمام التأملات الكلية , محاولة منها للإمساك النظري بعوالم الأبداع الفني فقد اُعَتبَرت نظرية الجمال الحديثة تطوراتاً متعددة , أفضت إلى نشوء جماليات التلقي والتأويل فلسفة لعلم النص .

إن النص كما حدّته (جوليا كرستيفا) : (جهاز عبر لساني , يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة , بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر, وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ,فالنص إذن إنتاجية)(١٢) .

ووفقا لهذا التعريف, النص أكثر من مجرد خطاب أو قول , فيكون موضوعا لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية , أي أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها .

ويعترف (رولان بارت) بفضل (كرستيفا) ودُينهَا على علم النص , بما قدّمته من مفاهيم ومصطلحات جديدة له , فيقول بعد أن صَقَل تعريفها للنص :(إنه ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا ؛ لأن عملها الذي يتم بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي , وأن وظيفة النص هي التي تمسرح - أن صحّ التعبير - هذا العمل) . (١٣)

ويعلق صلاح فضل على كلام بعض النقاد المحدثين , الذين يربطون بين مفهوم الإشارة والشفرة داخل النص , حين يميّزون النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص , بطابعها الايقوني الواضح (فمجموعة الشفرات الفنية فيها تشير إلى عالمها بطريقة تصويرية , ومن ثمّ فان التحليل السيميولوجي للنص الأدبي لايسعه أن يغفل المظهر الهام للرمز, وهو الناجم عن الارتباط السببي بين الدال والمدلول , بحيث لاتصبح العلاقة بينهما اعتباطية , كما هو الأمر في الرمز اللغوي الصرف بل سببيه مبعوثه , أي أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا , بطريقة إيقونية على اعتبار بأن الإيقونة هي التمثيل التصويري للدلالة مثل صورة العذراء وشكل الصليب في الإشارة إلى المسيحية). (١٤)

هذا إن دلّ على شئ إنما يدل , على أن الشفرات الجمالية المستخدمة في النص الأدبي تشترك , وتوحي بخواص معينة للوحدات والمواقف الممثلة , معتمدة في ذلك على العناصر الصوتية , مثل الإيقاعات والتوازنات والتكرار , وعلى العناصر الدلالية المتشاكِلة , حيث تستثير النص بجعله , يكتسب علاقة استعارية كلية مع الواقع المعبّر عنه , بفضل نوع من التماسك الإيقوني الذي يجعله قريبا من أنواع الخطاب الجمالية الأخرى , كالرسم والموسيقى , ويبعده في الوقت نفسه عن الوظيفة المنطقية للغة غير الأدبية , مما يمكن استثماره عند تحليل النصوص .

والنص نظام تواصلي , وهو وفقا لتعبير (لوتمان) بناء معقد , وأن للعناصر المكونة له , إسهاما في إنتاج المعنى وبهذا من العبث التكلم عن ثنائية (الشكل / المضمون) والنص لايجب أن يفهم كتوال للدلائل بين حديّ المرسل والمتلقي , إذ إن النص القائم على مفهوم نظرية التواصل تمَّ تجاوزه , وأخذت الاتجاهات (المابعد بنيوية) أي السيميائيات التحليلية تطالب بالبحث عمَّا تسميه بالإنتاجية النصية (١٥).

لما قررنا أن العمل اللغوي يتم على شكل إنتاج نصوص وتلقيها ؛ لذا يمكن أن تدرس هذه النصوص على أنها تعاقب من لإنجازات النظرية التي ترتبط ببناء القضية في النصوص إرتباطا وثيقا .

الآن نحاول البحث عن تجسيدات تطبيقية لهذه المفاهيم في النص المسرحي , الذي يعّد من أكثر النصوص الأدبية طواعية لأفعال الكلام ؛ ذلك لأن النص المسرحي يمتاز بخصوصية في التعبير وهذا ما صرحّ به (أوبرسفيلد) : (يتميز الخطاب الذي يحمله النص المسرحي , بأنه يمتلك قوة تعبيرية , فيبدو بمظهر فعل الكلام الذي يفترض ويخلق ظروف أخباره الخاصة به) (١٦) . والتراجيديا كما حدّها أرسطو :(محاكاة لفعل مهم وكامل له حيز مناسب بلغة لها متعة وبطريق الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة والفزع ؛ لكي تصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة .)(١٧)

ويؤلف فعل الكلام في النص الدرامي وحدات كلية تبني على نحو أفضل وأكثر تماسكا مما يمكن أن تكون عليه في أية بنية يمكن تصورها خارج الدراما ؛ ذلك لأن الدراما تتجلى في ديناميتها الفعلية المبنية على الحوار الذي يتحملّ صيغتين للأفعالَّ أفعال الكلام التي ينشؤها , والأفعال المنشأة خارج اللسان وهذا ما يتطلب ترتيبا زمنيّا , وتشكيلا لبنية حُتية فعلية مختصين بأفعال

الكلام (١٨) .

فالحوار المسرحي ليس مجرد تبادل بالكلام , بل أنه جزء من أجزاء الحدث ووجب لهذا الجزء من دفع الحدث إلى الأمام والعمل على تطويره , والكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه , فضلا عن ذلك وجب إن يكون متصلا بما سبق , فكل هذه الأمور يجب أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد (١٩) .

غالبا مايبنى الحوار المسرحي بنظام الدّور, أي أن شخصية توجّه حديث إلى شخصية أخرى فتصمت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم فتكون ثنائية (المتحدث - المستمع) التفاعلية طريقة أساسية في الحوار الدرامي الذي يسمح بأيجاد جدل متبادل بين زمان الخطاب ومكانه وأن الوسيلة التي تبنى بوساطتها التبادلات بين (أنا) و(أنت) هي الإشارة فان الدراما تتكون من (أنا) يخاطب (أنت) / (هنا) و(الآن)(٢٠) .

يكون التشخيص في الدراما ماثلا على نحو ثابت في الفعل , وتتبلور اللغة في الفعل في أغلب الأحيان , وقد تصبح اللغة بأسرها فعلا بالضرورة وفي الدراما لايعنى بما تقوله الشخصية فحسب أي الاهتمام بالمعنى الدلالي للكلمات فقط , بل يكون الاهتمام كذلك بما تفعله الشخصية بكلماتها التي تتفوه بها (٢١).

الفصل الثاني : أفعال الكلام في النص المسرحي

لنأخذ عينّة من روائع الأدب المسرحي العالمي , ونحاول من خلاله تشخيص قوة وتأثير فعل الكلام في تطوير الشخصيةُ, والفعل, والحدث ولتكن مسرحية (رتشارد الثاني) لشكسبير .

في مسرحية رتشارد الثاني يبرز أولا التفعيل الدرامي , ويخضع لجهود القارئ التأويلية ومن ثم وعلى نحو أكثر عمومية يخضع لجهوده التفسيرية .

في بداية المسرحية يبدأ الملك (ريتشارد) فعل الكلام وهو فعل أخلاقي مجّهز بالستراتيجيات للحكم في إتهام (بولنجبروك) لـ (موبري) بالخيانة .... ودفاع (موبري) عن نفسه أمام المَلك :

موبري .. لاتجعلوا كلماتي الرزينة الهادئة تثير في
نفوسكم الشك في حميتي ؛ لأن الأمر ليس
مناضلة نُسويّة يتبارى فيها لسانان بألفاظ بذيئة , ويحكم فيه لاشدهما اقذاعا (٢٢)

هنا يحاول (موبري) أن يتخلص بأعصاب قوية من غضب (بولنجبروك) الذي يصرّ على مبارزته .... متهما إياه بحيازة أموال الدولة , وصرفها على ملذاته الشخصية .

(موبري) يرى في الكلام المنطقي , فعلا منطقيا أخلاقيا ؛ لأن الكلام والفعل دراميا إذا كانا صارخين كانا أشد تاثيرا في دفع الحدث إلى أمام , ثم أنهما يشيران إلى التشريح (البيوسايكولوجي) للشخصية الدرامية .

فكلام (موبري) يبدو تحّديا لكلام (بولنجبروك) الذي يصفه (موبري) بشكل صريح , وإنشائي مفعم بالأخلاقيات , ورد الظلم كما يبدو له أن (بولنجبروك) (يكذب كذبا صريحا) .

هذا الكلام يدفع (بولنجبروك) إلى الهياج , فيصنع في ألفاظه ستراتيجيات المستويات الاجتماعية في أدنى مداركها ,إذ يستخدم ألفاظ تهدف الى دفع (موبري) نحو المبارزة بالسيف , ويبدو من فعل الكلام هذا بأن المبارزة كانت لاتقام إلا دفاعا عن الشرف والعرض او اللقب أو المال أو الاتهام بخيانة ويكون أساس هذه القضية تملق أو تثبيت فعل يشكّل جزءا من حدث مرهص سيأتي في سياق المتابعة والقراءة للمسرحية , فالحوار فعل يحمل أحداثاً شتى تتعلق بنيّة المتكلم ومقصُده ونيّة (بولنجبروك) من البداية كانت التحدي والمبارزة وطلب الحكم :

بولنجبروك : إيها الجبان الرعديد أني أقذف بقفازي
واتنازل عن قرابتي , واتنحّى عن باذخ حسبي , وشرف رحمي الملكي الذي
يحملك الخوف بسببها لا الاحترام على
الاعتراض على المبارزة .... وسأسمح لك بكل ما يقتضيه عرف الفروسية , كي
أثبت التهمة عليك أو أردّ أية تهمة
أشنع منها تلصقها بي (٢٣)

تعد هنا فكرة (الخوف) من كلام (بولنجبروك) فكرة مركزية , وفعل حدث سيصيب الملك الشرعي (ريتشارد) فيما سيأتي من أحداث بفعل طموح (بولنجبروك) الذي سوف يقود تمردا مسلحا ضد الملك , ويصبح ملكا هو الآخر يلقبّ (بهنري الرابع) ونرى تأثير ذلك في الأحداث وما

آل اليه موضوع الخلاف الأخلاقي والاجتماعي والسياسي بين (موبري) و (بولنجبروك) المتبارزين , فقد أجل (ريتشارد) المبارزة إلى (١٧ سبتمبر) في (كفنتري) شرط أن يعدم من يتغيب عن هذا الموعد .

وفي المنظر الثالث من الفصل الأولُ يتبيّن أن كلا المتبارزين ذو منصب رفيع فـــ (بولنجبروك) (دوق هرفورد) و (موبري) (دوق نرفك) كذلك يتبيّن أن (ريتشارد) يكره الدم ,ويكره رؤية دماء قريبة ترهق في الميدان فيقرر مع أعضاء مجلسه نفي الدوقين المتبارزين .

رتشارد : لذلك جميعه , قررنا أن ننفيكما من بلادنا (٢٤) .

فعل النفي في كلام (ريشارد) فعل درامي جوهري ؛ لأنه يشّكل الأساس الأخلاقي , بوصفه فعل تنفيذي جوهري في فكرة الخوف المتعلقة في قلب الملك (ريتشارد) وخوفه من ردّة فعل قريبة .

إن كان فعل (النفي) يبدو في هذا المشهد ثانويا , إلا أنه في سياق الإحداث جوهري ومركزي ؛ لكونه يشكّل نواة الفعل التي تحرك الأحداث الكبرى في المسرحية لاسيما حدث سقوط (ريتشارد) وتنازله عن العرش للقائد المنفي (بولنجبروك) الذي يعود من المنفى مع جماعة تسانده , ويسقط المَلك عن العرش , ويُـقـتـَل في السجن على يد (أكستن) وذلك في الفصل الخامس من المشهد الخامس (٢٥) .

في المشهد الرابع من الفصل الخامس , يعمل فعل الكلام على إبراز فكرة المسرحية برمّتها وبنيتها , إذ يحاول (أكستن) التكهن بقوة السؤال الذي يوجهه (بولنجبروك) على نحو دقيق ؛ ذلك أنه يعّده طلباً موجه إليه :

أكستن إلى الخادم :

هل أصغيْت إلى المَلك ؟ وهل الكلمات التي فاه بها كانت : ((أليس لي أصدقاء يخلّصونني من هذا الخوف الجاثم ؟)) أفلم تكن هذه كلماته ؟

أكستن : وعندما قالها نظر إلي نظرة ذات مغزى , وكأنه يقول ((ليتك الرجل الذي يقضي على هذا الخوف الجاثم على صدري)) (٢٦) .

تعد عبارة (أكستن) في تأويله لفعل التلفظ الاستفهامي وبالطلب المتعّمد , فعل كلام مدور ذات أهمية كبيرة إلى نتيجة المسرحية , لأنّ حصيلتها وأثر فعلها يأتي صيغة مقتل (ريتشارد) .

أن كل ماسبق للبحث أن توقف عنده كان شيئا لابد منه ؛ كي يتمكن من تثبيت أقدامه في موضعها الصحيح ؛ ولكي يجعل قارئ البحث على هدى وبصيرة من أمره خاصة أن نظرية أفعال الكلام كما استقرت تسميتها حديثا وقام بدراستها ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية مجموعة من الباحثين والناقدين الغربيين , فكان يجب الوقوف على مقولاتهم ومحاولة استيعابها بأخذ عينّة من المسرح الكلاسيكي وإيجاد صدى تطبيقي لمفاهيمهم عن أفعال الكلام , ورصد الجمالية التي تحققها هذه الأفعال للنص الذي تتموضع فيه .

والأدب العربي وأن كان حديث العهد بجنس المسرح بصورته المتكاملة , إلا أنه استطاع مواكبة التقدم , وأطلع على ماكتب فيه من دراسات وبحوث كانت فاتحة الطريق له , وجسر العبور الذي يوصّله إلى تحقيق ذاته , واحتواء واقع مجتمعه الخاص . فظهرت مجموعة من الكتاب الذين خلّفوا ورائهم نتاجات مسرحية ضخمة غنيّة في قيمتها يحقّ للعربي أن يفخر بها وبمنتجيها مثل الكاتب المسرحي صلاح عبد الصبور وعبد الخالق الركابي وسعد الله ونوس وآخرين .

أدرك كتابنا وناقدينا أهمية عنصر الحوار في المسرحية إذ يؤدي حسن توظيفه إلى جعل النص مفعما بالحياة والحيوية ويؤكد الدسوقي : أن الحوار يجب ان يكون فنا في المسرحية , فيغدو من إنتاج الكاتب وتخليقه في الخيال , فيأتي به عن عمد لاطبقا للواقع أنما للايهام بالواقع (٢٧) .

أتهم الكاتب المسرحي العربي , بعدم بذله العناية الكافية لتهيأة مناخ مناسب لعناصر النص , ومنها الحوار الذي يكون مبنيا على المنطقية الخالية من الانفعالية ومن ألأفعال الكلامية المستوجبة في الدراما , فيؤدي الحوار حينذاك وظيفة نفعية على مستوى السؤال والجواب , ونقل الفكرة بخط مستقيم بعيدة عن الخيال والتأويلية (٢٨) .

إلا أننا يجب أن لانظلم كتابنا ونصفهم جميعا بهذه السمة , وأن الأعمال الكبرى التي أنتجوها , تبرهن على غنى مسرحياتهم بالحوار المتدفق بالأفعال الكلامية , ولتثبيت مصداقية أقوالنا نقوم بتحليل نموذج من المسرح العربي ولتكن مسرحية صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) .

تبدأ مسرحية صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) بفعل الصلب , الذي يشير إليه فعل الكلام الاستفهامي في ملفوظات (التاجر) و (الفلاح) و (الواعظ) في المنظر الأول .

التاجر : أنظر ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح : شيخ مصلوب

: ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ : يبدو كالغارق في النوم (٢٩)

هؤلاء ثلاثة من المتسكعين المارين في الطريق , الذين لا يعرفون شيئا عن قصة صلب الحلاج ؛ لذلك فكان فعل الكلام في بنية تساؤل استفهامية .

الفلاح : هل تعرفه يامولانا ؟

الواعظ : لا ... فلنسأل أحد المارة .(٣٠)

وتستمر هذه البنية التساؤلية الاستفهامية في الدوران لمعرفة المصلوب :

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتلة (٣١) .

ثم يتساءل التاجر عن أداة القتل وكيفيته بصيغة مباشرة , فيقول : (هل قتلتموه بأيدكم) ؟

لكن المجموعة ترد بكلمات مجازية بطريقة شعرية ملغزة :

المجموعة : بل بالكلمات ؟

التاجر : ضاحكا ... قتلوه بالكلمات (٣٢)

ثم تأتي مجموعة أخرى من الصوفية لتزيد من حيرة هؤلاء المارة التاجر والواعظ والفلاح .

يتساءل الفلاح بعد أن عجز التاجر والواعظ عن فهم مايجري :

الواعظ .... لا أنا لم افهم ؟

الفلاح .... فلنسأل هذا الجمع

من أنتم ...؟

مجموعة الصوفية : نحن القتلة

أحببناه فقتلناه

الواعظ : لا نلقي في هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب

المجموعة : ... قتلناه بالكلمات

الفلاح : زاد الأمر غرابة !

المجموعة : أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه (٣٣)

وسوء الفهم الاستفهامي هذا مدوّر وقلق , إذ إن الاستفهام ليس صيغة درامية , أمّا السؤال فهو تحاور إذ إن لكل سؤال جواب يشكل جوهر الدراما وكل ملفوظ يشّكل فعل كلام بين سؤال يبدو ذاتيا وموضوعيا في الوقت نفسه ؛لأنه يمثل العلاقة بين القارئ والنص أو مايسمى أحيانا بالقارئ المفسّر أو الناقد أو علاقة بين المتفرج (المتلقي) وخشبة المسرح في العرض المسرحي .

إن فعل الكلام السابق برمته استفهامي من الناحية النحوية , وتعبير مجازي عن صلة الأشخاص الثلاثة ثم هو تعبير عن هول فعل الصلب فكان الانتقال من سوء الفهم إلى إجابات مبهمة : قتلته الكلمات ... أحببناه فقتلناه .. أحببنا كلماته أكثر مما احببناه .. وكلها شفرات تدل على مستوى الحكم , والموقع الديني و الاجتماعي لشخصية المصلوب , بيدَ أن القارئ يستطيع من خلال فعل الكلام الإنشائي أن يحصل على بعض المعلومات المهمة حول شخصية هذا الرجل عبر استفهامية جمل النص المسرحي .

مجموعة الصوفية : كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا ...

من ماء الكلمات

جوعى ... فيطعمنا من أثمار الحكمة

وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العُرْس

النوراني (٣٤)

من خلال هذا الحوار , نفهم أن هذا الرجل المصلوب صوفي كبير السن من أصحاب الطرقُ ويظل الواعظ واقفا في دائرة سحر الاستفهام التي تؤدي إلى عدم الفهم و إلى المزيد من الأسئلة بهدف تطوير أو إنعاش ذاكرته في خطبة الجمعة .

الواعظ : عجبا ... لاأفهم ؟

ثم يقطع الشبلي هذه النصيحة والاستفهام الإنشائي ويخاطب المصلوب صراحة .

الشبلي : ياصاحبي وحبيبي

((أولم ننهك عن العالمين))

فما أنتهيت (٣٥)

ويبقى كل من الفلاح والتاجر والواعظ يعبرون بالبنية الاستفهامية المدوّرة عن عدم الفهم لمجرى مايحدث .

الفلاح : عجبا لم ندرك شيئا ؟

التاجر : لن ترضى زوجتي عني الليلة

الواعظ : ضاعت عظتي إلا أن أتبع هذا الشيخ الطيب فيحدثني بالقصة (٣٦)

في المنظر الثاني تتجّلى حقيقة التساؤل والاستفهام في فعل الكلام التي لمسناها في المنظر الأول , إذ إن تأثيره الدرامي يعيد الأحداث إلى الوراء .

إن هذه التقنية الكتابية هي ما يسميها النقد المعاصر , بعودة الأحداث إلى الوراء (Flash back)) وهي تقنية قصية سردية لاتتحّملها الدراما , إلا أن براعة المؤلف توحي لزج القارئ وفهم دلالات الملفوظ المحمّل بالطاقة الشعرية بطرق غير مألوفة في الأدب المسرحي .

في المنظر الثالث يبدأ تجاهل مقاربة الحقيقة مع

الاستفهام , إذ إن الصراع أخلاقي في ظاهره سياسي وديني في الخفاء , ويهجر الواعظ والفلاح والتاجر صيغة الاستفهام في أفعالهم الكلامية ويستخدمون صيغة المباشرة , فتبدو الأسئلة ساذجة متى ما عرفت الحقيقة .

الواعظ : سؤلك ساذج إذ دار في ذهنك
التاجر : وجهرك بالسؤال يدل أنك ساذج ضعفين (٣٧)

لاحظنا فيما تقدم كيف جرى استخدام اللغة في تخاطب الضميرين (أنا- أنت) بهدف الإشارة إلى السياقات الدرامية الكبرى والصغرى وإبانتها والرجوع إليها وتعينيها بصورة جلية .

إن مايجري بين المشاركين في الحدث الاتصالي في مسرحية عبد الصبور يعد في معنى آخر تأسيسا للدراما الشعرية , وأصبح الحدث الكلامي في حدّ ذاته , صيغة التفاعل الرئيسية في المسرحية , وهذا يعني أن احتواء الحوار للاستفهام ذي البنية التساؤلية بين الفلاح والتاجر والواعظ لايرجع إلى الفعل الدرامي تأشيريا فحسب , بل أنه يؤسسه وتكمن دينامية مسرحية (مأساة الحلاج) الفعلية في رصانة وقوة الخطابات البيفاعلية قبل غيرها .

إن طريقة عبد الصبور في السؤال والجواب , تسمح بخروج قدر من المعلومات التي تبدو غير متعمدة أو مفروضة على الشخصيات وهذا ما يعدّ ملائما للحد من حرية الكاتب المسرحي , فلا يخرج كل ماعنده دفعة واحدة بل تنظم المعلومات بشكل طبيعي ومركزّ (٣٨) .

الخاتمـــة

نرى أن أهم النتائج والاستنتاجات خلال دراسته هي :

إن لمقولات (سوسير) في العصر الحديث عن الدال والمدلول واعتباطية العلاقة بينهما , حجر الأساس الذي استند عليه (أوستين) في بناء نظريته , فضلاً عن العمل الرائد الذي قام به (بيرس) ومفهومه للعلامة وتقسيمها الثلاثي عنده , كذلك إسهام الشكلانيين الروس ونظرتهم الشكلية التي حاولوا إغنائها بمعنى جديد.

من خلال نظرية (أوستين) نتوصل إلى أنه بمقدورنا أن ننجز الأشياء بالكلام عن طريق النظرة الاجتماعية للغة , وعدم اقتصارها على الوظيفة النفعية والايصالية فحسب .

من الممكن عد المسرح من أكثر الفنون الأدبية احتواء لأفعال الكلام ؛ ذلك للطبيعة الإشارية التي يتسم بها الحوار من خلال تبادل الإشارات بين (أنا - أنت) في وضعية (هنا والآن) .

تؤثر الملفوظات التي يستخدمها المؤلف في المسرح في زمانية وقوع الأحداث فالمؤلف وبفعل هذه الدوال يهرب إلى الماضي ؛ لكي يعيد خيالياً تركيب التاريخ بعلامات ملفوظية دالة على الواقع .

إن أكثر الملفوظات في المسرح العربي إنشائية , بمعنى أنها تقترب من الوصف الدرامي ويأتي فعل الكلام في أغلب الأحيان استفهاميا .

إن أهم المحسوسات الجمالية في فعل الكلام في المسرح , تتمثل في إبراز متن الحكاية , وقوة التصادم بين الشخصيات , أي بين الإرادات في حبكة درامية تؤكد انتصار الخير على الشر .

يتمحور المحسوس الجمالي في مسرح صلاح عبد الصبور , حول تلك الدلالات الواردة في ملفوظات فعل الكلام الملتصقة بالحدث المركزي , وهي ملفوظات شعرية استفهامية تصب في السؤال العام أو الموضوع الدلالي الذي يتمثل في المفارقة بين الكلام / والصمت , ومن

الناحية الدلالية فان صلاح عبد الصبور يقسم المسرحية على نوعين من الدوال :

النوع الأول : الموت يسبق الحياة .

والنوع الثاني : الحياة كامنة في الموت , وأن الكلمات تقتل أشدّ من أية أداة قتل , إذ إن العلامات التي يستخدمها صلاح عبد الصبور علامات كبرى تخص الحياة والموت في لعبة سياسية .

الهوامـــش

ينظر : سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٢- ٢٤٣

نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام):١٣

ينظر : اللغة والمعنى والسياق :١٩٥

ينظر : نظرية أفعال الكلام : ١١١- ١١٢

ينظر : مدخل إلى علم اللغة النصي : ٦٤

ينظر سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٥

ينظر : المصدر نفسه :٢٥٠- ٢٥١

ينظر : المصدر نفسه : ٢٥٧- ٢٥٩

ينظر : مدخل إلى علم اللغة النصي : ٦٥

ينظر : المصدر نفسه : ٦٥- ٦٦

ينظر : اللغة والمعنى والسياق : ٢٢١- ٢٢٢

علم النص : ٢١

نظرية النص :٣٧

ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٤٣

ينظر : سيميائية النص الأدبي : ١٠٧

قراءة المسرح : ٢٨٨

نظرية الدراما من ارسطو الى الآن : ٩

ينظر : سيمياء المسرح والدراما : ٢٨١ -٢٨٣

ينظر : نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن : ٥٧

ينظر : المسرح والعلامات : ٨٠

ينظر : تشريح الدراما : ٤٢

ريتشارد الثاني : ٩

المصدر نفسه : ١٠

المصدر نفسه : ٢٥

ينظر : المصدر نفسه : ١٢٦

المصدر نفسه : ١٢١

ينظر : المسرحية , نشأتها وتاريخها وأصولها : ٤٠٨

ينظر : جماليات المسرح الجديد : ١٠٨

مأساة الحلاج : ٧

المصدر نفسه : ٨

المصدر نفسه : ٩

المصدر نفسه : ١٠

المصدر نفسه : ١١

المصدر نفسه : ١٢

المصدر نفسه : ١٥

المصدر نفسه : ١٧

المصدر نفسه : ٣٧

ينظر : مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية) : ٤٦

المصادر والمراجع

بلاغة الخطاب وعلم النص , الدكتور صلاح فضل , عالم المعرفة , ١٤٣٥ هـ - ١٩٩٢م .
تشريح الدراما , مارتن أسلن , ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة , ط٢, مكتبة النهضة , بغداد ١٩٨٤ .
جماليات المسرح الجديد , الدكتور عقيل مهدي يوسف , ط١ , دار الكندي للنشر والتوزيع , أربد - الأردن , ١٩٩٩ م .
رتشارد الثاني (مسرحية) شكسبير , ترجمة محمد عوض إبراهيم , دار المعارف , مصر .
سيمياء المسرح والدراما , كير إيلام , ترجمة وتعليق رئيف كرم , ط١ , المركز الثقافي العربي , ١٩٩٢ م .
سيمائية النص الادبي , أنور المرجّي , أفريقيا الشرق , الدار البيضاء , ١٩٨٧م .
علم النص , جوليا كرستيفا , ترجمة فريد الزاهي , مراجعة عبد الجليل ناظم , ط١ , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , ١٩٩١م .
قراءة المسرح , آن أوبر سفليد , ترجمة مي التلمساني , وزارة الثقافة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي , القاهرة , ١٩٩٤م .
اللغة والمعنى والسياق , جون لاينز , ترجمة الدكتور عباس صادق الوهاب , ط١ ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد ,١٩٨٧م .
مأساة الحلاج (مسرحية شعرية) صلاح عبد الصبور , منشورات إقرأ ,بيروت لبنان , د . ت .
مدخل إلى علم اللغة النصي , فولفجانج هاينه, ترجمة الدكتور فالح شبيب العجمي , جامعة الملك سعود , المملكة العربية السعودية , ١٤١٩ هـ .
مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية) الدكتور محمد محمد رحومة , ط١ , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٠م .
المسرح والعلامات , ألين أستون جورج سافونا , ترجمة سباعي السيد , مراجعة الدكتور محسن مصيلحي , مطابع المجلس الآعلى للآثار , ١٩٩١م .
المسرحية نشأتها وتاريخها وإصولها , عمر الدسوقي , ط ٤ , دار الفكر العربي , ١٩٦٦م .
نظرية أفعال الكلام (كيف ننجز الأشياء بالكلام) أوستين , ترجمة عبد القادر قينيني , أفريقيا الشرق , ١٩٩١م .
نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن , الدكتور رشاد رشدي , مكتبة الأنجلو المصرية , مطبعة الفنية الحديثة (د , ت) .

البحـوث والدوريات

نظرية النص , رولان بارت , ترجمة وتقديم محمد خيري البقاعي , دراسات أدبية (أفاق التناصية - المفهوم والمنظور) مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب ,١٩٩٨ م .