البعد التداولي في مسرحية "هاملت"لشكسبير

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة نفض الغبار عمّا قيل عن التداولية بأنها سلة قمامة اللسانيات التي ترمى بها العناصرالتي لا يمكن توضيحها بالأدوات التقليدية ،محاولة تسليط الضوء على أهم مبادئها ومجسّدة نتائج النظرية على الخطاب المسرحي كنموذج لفهمها، وقد تبيّن من البحث أنّ هذا النوع من الخطابات يعدّ الأكثر تماشيا مع طبيعة المنهج التّداولي،و بهذا فقد غيّر التصوّر الجديد للّغة النظرة تجاه التّواصل البشري ،فقد أصبح الكلام غاية بعدما كان وسيلة ،وهو يشكل الآن أساس تحليل الخطاب فيما يعرف بالملفوظية.

أ ـ أسماء حمبلي

قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي
الجزائر

Abstract:

This study aims to refute what was reported on the pragmatic calling trash as the language where it gets rid of elements undetectable via conventional methods, it attempts to clarify its foundations, and realize the results of this hypothesis in the applying it to the theatrical discourse as illustration.A the light of this study it was found that this kind of speech is the most suitable for pragmatic methodology, and the new design language has indeed changed the point of view vis-à-vis international human communication; in this case the discourse becomes target after tool and now it is considered the cornerstone of analysis commonly known as thespeech (saying)

مقدّمة

يتميّز المسرح بكونه يقبل كل القراءات،ويتكيف مع كل الحقول المعرفية،فهو فن منالفنون الجميلة ويعده البعض أب الفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة، من رقص وموسيقى وشعر ورسم... ويعد المسرح في عالمنا العربي فنا دخيلا، وقد ظهر فن المسرح داخل حركية تطور أشكال الكتابة النثرية التي تحكمت فيها سياقات التحول الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات العربية والذي واكبه ظهور فن المقالة والقصة على أن المسرح جنس أدبي متميز تحدده مكونات أساسية هي :الحدث- الحوار- الصراع - الدرامي...) وليس أدل على ذلك من أن كل المناهج النقدية التي وصلتنا عن طريق المثاقفة

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 الجزائر2015©

تجد ضالتها في الخطاب المسرحي،باعتباره مادة غزيرة لا تبخل على أي ناقد أو منهج نقدي في تلبية إشباعه المعرفي.ولعل التداولية من أهم المقاربات و أصلحها لأن تطبق آلياتها الإجرائية على الخطاب المسرحي،أين يمكن أن تنفتح على أداءات وأفعال منجزة وممسرحة.

وإذا كان تحديد التداولية ،عموما،كحقل لساني يطرح إشكالات معقدة من حيث حدوده وفرضياته ومجالاته، وأدواته،فإن دراسة هذا الحقل في علاقته بالمسرح باعتباره نصا أدبياوفرجة في آن واحد ،يطرح إشكالات لا تقل عن سابقاتها خصوصا و أن الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديث جدا يمكن ربطه زمنيا بعقد الثمانينيات فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي باعتباره المرجع الأساس لهذا النوع من الدراسات تعود إلى هذه الفترة.ويمكن حصر الإشكالات التي أفرزها الاهتمام الحديث بالتداولية المسرحية.فيما يلي:

ما العلاقة بين التداولية والخطاب المسرحي؟بعبارة أخرى إلى أي مدى يمكن استعمال التداولية كوسيلة لدراسة النموذج المسرحي؟ وأي شكل من أشكال التداولية يمكن استغلاله في الخطاب المسرحي؟و يجرنا هذا الأخير إلى التساؤل عن مميزاته خصوصا

وأن الظاهرة المسرحية تطرح إشكالات امتدادية وذلك على مستوى التطبيق لأن المسرح- كفن- يلتقي فيه النص الأدبي والفرجة في آن واحد.

تعريف التداولية:

إنّ التداولية تعنى بأثر التفاعل التخاطبي في موقف الخطاب،و يستتبع هذا التفاعل دراسة كل المعطيات اللغوية والخطابية المتعلقة بالتلفظ وبخاصة المضامين والمدلولات التي يولدها المدلول في السياق[1]

وهذا التعريف يؤسس لوجود طرفي التداول، الباث (Emetteur) والمتلقي (Récepteur) ذلك أنّ التداولية تدرس الاستعمال اللغوي الذي يقوم به أشخاص لهم معارف خاصة ووضعية اجتماعية معينة.

درجات التداولية الثلاث:

بيّنت فرانسواز أرمينكو تمييز "هانسون"(Hansson) بين ثلاث درجات للتداولية،و كانت العلاقة بكل درجة تعتمد على اعتبار مظهر من مظاهر السياق،فكان التقسيم كالتالي[2]:

1- **تداولية الدرجة الأولى:**هي دراسة الرموز الإشارية ضمن ظروف استعمالها،وهي الأقوال المبهمة التي تدرس خارج السياق،فيكون سياق هذه الدرجة هو المخاطبون،الزّمان و المكان.

وتعد ضمائر "أنا"،"أنت"و"هو"، وإشارات"هذا"،"ذاك"و"الآن" تعابير تختلف إحالتها بالضرورة بحسب ظروف استعمالها ،أي وفقا لملفوظها في السياق، فهي تشير في البداية إلى التمفصل اللساني،الذي تنبثق عنه قبل إحالتها على فرد (متكلم)، وعلى مكان،وفترة زمنية.من ثم تعد دراستها عند"هانسون" مكونا لدرجة التداولية الأولى.

2- تداولية الدرجة الثانية:

هي دراسة الكيفية التي تنتقل بها الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوى التلميحي،مثل قوانين الخطاب وأحكام المحادثة،كالافتراض المسبق،الأقوال المضمرة والحجاج...فيكون السياق بذلك سياق الإخبار والاعتقادات المتقاسمة(السياق المترجم إلى تحديدات العوالم الممكنة).

3- تداولية الدرجة الثالثة:

وتتمثل في الدراسات التي تحتويها نظرية أفعال الكلام ،والتي ترمي إلى صناعة أفعال ومواقف اجتماعية أو فردية بالكلمات،والتأثير في المخاطب بحمله على فعل شيء أو تركه. ولقد قسّم الفعل الكلامي التام ثلاثة أفعال فرعية،حدوثها يقع في وقت واحد(كيان واحد) وهي[3]:

1- **فعل القول أو الفعل اللغوي (Acte locutoire):** يتكون من فعل صوتي (التلفظ بسلسلة الأصوات)وفعل تركيبي(إسناد صحيح) وفعل دلالي(الإحالات التي تجعلنا نوظف هذا الفعل)مثل:لا تلعب بالنار.

2- **فعل متضمن في القول أو اللاقولي (Acte illocutoire):**هو الفعل المقصود من النظرية[4] وهو الفعل الإنجازي مثل: النهي السؤال والإجابة، وعد، شهادة في محكمة...

والفرق بين النوعين إذن هو أن الأول قول فقط أما الثاني فهو بفعل ضمن قول.

3- **الفعل الناتج عن القول أو عمل تأثير بالقول (Acte perlocutoire):**هو فعل ثالث يتسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر مثل:الإقناع والإرشاد...

وقد لاحظ"أوستين"(Austin)- في الأخير- أن العمل والتأثير في المخاطب لا يتمّان بالكلام فقط،بل غالبا ما يكون هذا الأخير مصحوبا بظواهر أخرى لها صلة وثيقة به وهي نبرة الصوت وملامح الوجه وحركات الجسم[5].فلما نتحدّث للآخرين فإنّ أجسامنا تقول أكثر ممّا تقوله ألسنتنا،حتى إنّ الفرق بين المتحدّث الجيّد الذي يجذب كل من حوله بحديثه،والمتحدّث السيئ الذي تريد أن تهرب منه، هو في طريقة تحكّم كلّ منهما بعضلات وجهه وحركات يديه، ونبرات صوته. وهذا ما ينطبق تماما على الخطابات المسرحية أين تلعب الإيماءات دورا بارزا و مهمّا في التأثير من ثمّ التغيير إن أمكن.

تعريف الخطاب المسرحي:

يقال إن الحياة مسرحية يلعب كل شخص فيها الدور المنوط به، وبالتالي فلا بد أنيكون للخطاب المسرحي صورة حقيقية للغة في الواقع.

وإن ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية والتحويلية والتزامنية للنصوص الفاعلة فيه تلك التي تتبلور في هيئات سمعية بصرية وحركية ضمن أنساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكوّن بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات المبثوثة وإعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد وبذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي[6].

وتجدر الإشارة إلى أن التبليغ أو التواصل هو السمة المميزة للمسرح،حيث يسعى فيه المؤلف إلى تبليغ فكرة أو تصور للقارئ –الجمهور [7] ولهذا نجد الدراسات الأدبية الحديثة، ومنها التداولية، تهتم بموضوع الخطاب المسرحي وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب الى التركيب السمعي البصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي، وهذا ما تعبر عنه "سوزان بنست":(Susane Beniste)

« إنّ الخطاب المسرحي يرتقي بدراميّة النصّ ليصبح خطابا تجاوزيّا ضمن فضاء مغاير تصنعه: خشبة المسرح والممثّل والمتلقي معا؛ وتتحقّق هذه الكتابة المسرحية عبر الإجراءات الآتية: التّكييف، التّحويل، التلقّي، وهذه المصطلحات تتعدد وتتشعب في إطار وصف الخطاب الحجاجي التداولي» [8]

ومن المفيد عن علاقة التداولية بالخطاب المسرحي أن نتمثل بقول "أوبرسفيلد"(Ober Sfeeld) عندما تشير إلى ضرورة دراسة التداولية انطلاقا من المسرح:«إن أهمية التحليل التداولي للمسرح هو أن نتبين كيف أن جزءا مهما من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده. ويشمل ذلك البعد الشاعري الذي يتحكم ديناميكيا في العلاقات الإنسانية...»[9] فيكون الخطاب المسرحي بذلك أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها .

البعد التداولي في مسرحية "هاملت" لشكسبير"

إن تحليل أي خطاب معين لا يتم إلا بمعرفة القوانين التي تؤسس له،باعتباره موضوعا للتحليل التداولي، ويمكن لنا أن نجمل المبادئ الأساسية [10] التي تحدث عنها "دومينيك مانغينو "[11] وأن نطبقها على إحدى الخطابات المسرحية وقد اخترنا لذلك (Dominique Manguinau) مسرحية هاملت لشكسبير وسنحاول الآن بيان البعد التداولي، والكشف عن خصائصه بنية ومضمونا في هذا العمل المسرحي من خلال:

1- القوانين(المبادئ)

1-1- مبدأ التعاون: اعتبره"غرايس" (Grice عنصرا ضروريا لضمان سير الحوار.

1-2- أو التواصل سيرا جيدا، لأن قصد المتكلمين لا يكون دائما صريحا، وعليه وجب عليهم- حسب رأيه- أن يتعاونوا لتجاوز هذا العائق، فهو يعتبر هذا المبدأ نوعا من الاتفاق الضمني بين أطراف عملية التواصل، يضمن التفاهم، وينبني على أربع حكم أساسية، صيغت فيما بعد على شكل قوانين وهي:

حكمة الكم (Le maxime de quantité):

هو المشاركة في الحديث بالقدر الذي يقتضيه الهدف فلا نزيد ولا ننقص، وهو قانون الإخبار، وتحقيقا للوظيفة التواصلية التي تحققها لغة المتكلم ،نجد أن الإخبار في المسرحية التي بين أيدينا هو الفعل الأساس ويتلخص في ما تحكيه عن مأساة هاملت الابن الذي شك في طريقة موت أبيه، وقد زاد من شكه ذلك الزواج العاجل الذي تم بين عمه وأمه الذي ولّد في نفسه مشاعر مؤلمة،وتدور الأحداث في جو درامي مشوق؛ ينتهي بمقتل هاملت وأمه وعمه الملك وسقوط مملكة الدانمرك.

حكمة الكيف (Le maxime de qualité):

المشاركة تكون مدعومة بالحجة والدليل على القول، فلا تقل ما لست متأكدا منه وهو **قانون الصدق**؛ نقل المعلومات بأمانة ودون مغالطة.ومن الحجج ما يظهر صراعا والصراع يبدأ بعد أن يرى هاملت عمه وهو يأخذ تاج أبيه وكرسيه وفراشه جملة واحدة، وبتلك العجلة اللعينة، فلا بد أن ثمة أمرا ما مختلاً، وعلى هاملت أن يعيد إليه توازنه، ومع ذلك فشكسبير لا يتركنا ننتظر طويلا، فإنه بمجرد ما ينفرد الطيف بهاملت، ويظهر له استعداده لسماع النبأ الخطير، حتى يفضي له بما يلي:

وملزم أنت أيضا بالانتقام، حالما تسمع"[12].

"انتقم لمقتله الخسيس اللئيم"[13].

ويُظهِر هاملت حال سماعه النبأ، توقا إلى الانتقام لا يتوافق مع توانيه فيما بعد، فيستحث الطيف قائلا:

"أسرع القول، بالله أسرع، فانطلق، بأجنحةلها سرعة الفكر وتأملات الهوى إلى انتقامي"[14]

وكأن الطيف يدرك ذلك التردد منه فيعلق قائلا:

"أراك متهيئا للعمل، ولكنت أبلد من العشب السمين الذي ينمو مسترخيا على ضفاف ليذي (نهر النسيان في العالم السفلي) [15] أما الصور البرهانية ذات الصبغة الجدلية فتظهر هنا حين يورد شكسبير خيانة أم هاملت، وتتضح رؤيته تلك من خلال

تعريض هاملت بخيانة أمه؛ حينما يطلب منها أن تمكنه من قلبها فيعتصره للتخفيف عنها:

"دعيني أعصر قلبك، لأنني سأعصره

إن كان مصنوعا من مادة تخترق،

إن لم يكن كل لعين ألفته قد كساه نحاسا

يصونه عن الإحساس والمشاعر."[16]

حكمة العلاقة والمناسبة (La maxime d'appropriation):

المشاركة دالة أي مناسبة وذات علاقة وثيقة به. وهو **قانون الإفادة،** أي مطابقة وملائمة الخطاب للسياق الذي يلقى فيه. وتحقق ذلك في الخطاب الذي بين أيدينا من خلال التزام "شكسبير"بالسياق الموضوعي وعدم الخروج عنه وهو مأساة "هاملت" وحبه للانتقام لموت أبيه .

حكمة حكم الكلام (La maxime de modalité):

يكون الكلام واضحا بلا غموض، ويسود ترتيب في الحجج ويتم تنظيمها بشكل جيد وهو **قانون الشمولية** أي الملاءمة والالتزام بسياق الإلقاء.وهذا ما توفرت عليه المسرحية حيث يسهل على أي قارئ مهما كان مستواه الفكري فهمها،خاصة وقد جاءت حججها مرتبة ومنظمة هذا ما نجده في مسرحية هاملت؛ حيث أن المبدأ الشمولي في هذا الخطاب المسرحي يتناول الأفكار السائدة اجتماعيا، فنصادف فيها الأشخاص بطبقاتهم المتنوعة وطباعهم المتمايزة؛ فمنهم الحراس والضباط والنبلاء، ومنهم القادة والمحاربون، ومنهم القراصنة والممثلون، وفيهم الشبح والمهرج وحفار القبور وفوق كل ذلك نجد هاملت بشخصيته المحيرة وبجوانبها المتعددة ونواحيها المتشعبة، وفي هذه المسرحية نجد الحياة والموت، والحكمة والجنون، والتروي والتسرع، ونجد فيها القداسة والدنس، والطهر والفجور، والعفاف والخلاعة، وفيها النبالة والنذالة، والشرف والحقارة، والعفو والانتقام، وفيها كذلك الوفاء والخيانة والصدق والتنكر، والكتمان والبوح.

وتحصل ظاهرة"الاستلزام الحواري"**(L'implicationconversationnelle)** إذا تم خرق إحدى القواعد الأربعة السالفة الذكر.

فالجملة (إن الطالب (ج) لاعب كرة ممتاز) استلزم حواريا معنى العبارة (ليس الطالب (ج) مستعدا لمتابعة الجامعة في قسم الفلسفة)، لأن فيها خرق القاعدة الثالثة (الملاءمة)، ذلك أنها جواب غير ملائم للسؤال المطروح (هل الطالب (ج) مستعد لمتابعة دراسته الجامعية في قسم الفلسفة؟) [17].

2-1 قانون الصيغة: يرتبط مفهومها فيما توحي به صيغ الخطاب الذي يظهر بطريقتين إلى المستقبلين هما:صيغة العرض،وصيغة السرد، وهذا "تودوروف" ربطه ربطا بسجلات (صيغ) القول أو الأسلوب بمفهومه الضيق، معناه الكيفية التي يعرض بها السارد خطابه فنجد خطابا إيحائيا، وآخر منقولا، وخطابا شخصيا...والمسرحية هنا حَرصت أن يلبس خطابها أجمل حلة ويتزيّن بأحلى الأزياء، ويتأنق ويتألق من أجل تحقيق المبتغى؛ ويبرز ذلك في لغة المسرحية المكثفة وجملها المعبرة وكلماتها المشعة البراقة التي تتوجه نحو المتلقي،في مثل: "فليذهب الولاء إلى سقر، والعهود إلى إبليس الرجيم،

وإلى الدرك الأسفل بالنعمة والضمير !

وليكن ما يكون فو الله لأنتقمن لأبي شر انتقام"[18]

3-1 التفاعل:عندما يتفاعل شخصان فإنهما يقيمان بينهما علاقات ذاتية (Intersubjectives)، ويتبادلان المعلومات ويجري التبليغ (التواصل) في ذات الوقت على مستويين أو لنقل يكتسي وجهتين اثنتين: الوجه العلائقي الذي يبرز من خلال النبرة والحركة والإيماءة، ووجه المحتوى الذي يتعلق بالمعلومات الفكرية والمعرفة المجردة [19]،فالأول مستبعد الدراسة - في سياقنا- لأنه يتعلق بالفرجة وما يترجمه الممثلون بالحركات المسرحية على الخشبة،أما الوجه الثاني فيتعلق بالخطاب الموجه للقارئ- الجمهور، حيث تكشف معلومات "شكسبير" التاريخية والنفسية عن ثقافته الواسعة وعن ذكائه الدرامي الذي يستقطب القارئ ويسهل التفاعل بينه وبين نص" شكسبير" الذي يعكس براعته المجالات السالفة الذكر،فيتحقق التواصل والتأثير.

وإن هذه الاعتبارات العامة حول مبدأ التفاعل تجعل من مظهره العيني- الذي هو الحوار- مكون التبليغ الأساسي.

2- الأدوات الإجرائية للتحليل التداولي:

متضمنات القول:<< هو مفهوم تداولي إجرائي، يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة، كسياق الحال وغيره >> [20] فكلامنا العادي إذن يتكون من جانب تصريحي حرفي، وآخر ضمني يستنتج منه، وهذه الإجراءات من متضمنات القول تتكون من الافتراض المسبق، والقول المضمر[21].

أ- **الافتراض المسبق (Pré-supposition)**: ومضمون هذا المفهوم هو أن المتكلمين ينطلقون في كل عملية تواصل، مما بحوزتهم من معطيات مسبقة تمثل خلفيــة متينة للتحاور وضمانا جيدا لسير التواصل سيرا طبيعيا، وفـي هذا تقول "أوركيوني"Orecchioni) :<< هو تلك المعلومات التي لم يفصح عنها، فإنها وبطريقة آلية مندرجة في القول الذي يتضمنها أصلا بغض النظر عن خصوصيته>>[22].

ولتوضيح ذلك نقدم مثالا:

قد يسأل أحد الأشخاص شخصا آخر السؤال التالـي: كيف حـال زوجتك وأولادك؟.

إن الافتراض المسبق الكامن وراء هذا السؤال هو أن الشخص الذي طرح عليه السؤال متزوج، كما يفترض أيضا أن العلاقة بين الطرفين تسمح بطرح مثل هذا السؤال وعليه فالجواب المنطقي هو: هي بخير، شكرا، والأطفال في عطلة.

أما إذا كان الافتراض خاطئا والخلفية الإخبارية غير مشتركة بين الطرفين، فإن رد فعل الطرف الثاني يمكن أن يكون سلبيا أو يدلي بالخبر الضروري، أو يرفض الكل: أنا لا أعرفكم، أنا لست متزوجا، لقد طلقت زوجتي...

أما عن وظيفة الافتراضات المسبقة يقول "ديكرو Ducrot) : « أما عن الافتراضات المسبقة فإن كانت لها وظيفة فهي تمثل الشرط الأساس للتماسك العضوي للخطاب»[23] وبالتالي فلا يستهان بدورها لأنها تضمن بأن الأقوال تنتمي إلى حقيقة الحوار وتمثل نصا واحدا وليس مجموعة أحاديث مستقلة.

ويمكن أن نمثل من المسرحية ببعض الافتراضات المسبقة:

ولما يدرك الطيف ذلك التردد منه(من هاملت الابن) فيعلق قائلا :

" أراك متهيئا للعمل،ولكنت أبلد من العجل السمين الذين يعفن مسترخيا...لو لم يثرك ما أقول ...[24]

فهذه الأقوال –جميعها-تفترض:الابن متهيّء للانتقام،الابن متهيّء،وهذا يفترض أيضا الابن ينوي فعل شيء والذي يفترض الابن في وضعية مدعمة باستعدادات لأجل الانتقام والذي يفترض أن الطيف(طيف أب هاملت الميت) لديه ابن .....

أما إذا كانت الخلفية الإخبارية بين الطيف والابن غير مشتركة أو خاطئة فالابن سيرفض الانتقام أو حتى التفكير فيه أو أنه سيجيب أنا لا أعرفك من أنت؟

وإن الافتقار في المحادثة أو في الحوار على القدر الكافي من الافتراضات المسبقة، يتسبب في حالات عديدة من سوء الفهم أو في فشل التخاطب ككل.

ب- **الأقوال المضمرة: (Les sous-entendus):** ترتبط بوضعية الخطاب ومقامه على عكس الافتراض المسبق، الذي يحدد على أساس معطيات لغوية[25].

ويمكن أن يوصف بالتأويل. ففي قولنا (اقترب فصل الشتاء)، يمكن أن يؤول إلى الاستعداد للبرد القارس، تحضير الملابس الخاصة بهذا الفصل،أو تهيئة الطعام.

تقول " أركيوني" عن الأقوال المضمرة: << ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث>>[26] معناه تتحدد حسب السياق.

والمثال هنا حين يورد شكسبير خيانة أم هاملت، وتتضح رؤيته تلك من خلال تعريض هاملت بخيانة أمه؛ حينما يطلب منها أن تمكنه من قلبها فيعتصره للتخفيف عنها:

"دعيني أعصر قلبك "فالقارئ لهذه الجملة ،قد يعتقد أن "هاملت" أراد أن يبين غياب الإحساس والمشاعر عن قلب أمه فهو كالشيء الذي كسي نحاسا أو حديدا فما أسرع ما تعجلت به من الزواج من عم "هاملت" وهي ترى ابنها "هاملت" في قمة الحزن لأن والده قد لقي مصرعه غيلة على يد عمه.

وقد جاء على لسان الطيف معاتبا من كانت زوجته:

"وكما أن الفضيلة لا تتزحزح، وإن روادها الفجور في أجمل أشكال السماء، فإن الشبق، وإن يقترن بملاك بهي، ليتخمّن نفسه في فراش علوي ويقتات على النفاية**"**[27].

فهذا يمكن أن يبين أنه لا يترك أي عذر للملكة، ولذلك يعرّض بادعائها الفضيلة والعفة، وينعتها بالشبق الذي يدنّس صاحبه ولو كان ملاكا.

ويمكن أنه يقصد بكلامه أنها لا تستحق التنعم بحياة الرفاهية حتى في أيامها معه،لأن شخصيتها واضحة فهي تنقاد وراء الملك والسلطان دون مراعاة لجانب الأخلاق والعفة والشرف.

تحليل المسرحية حسب نظرية الأفعال الكلامية:

سنقوم بفحص الأفعال الكلامية التي ينجزها الخطاب المسرحي المختار وسنختار هنا تقسيم " سيرل" لها الذي يمثل نضج نظرية الفعل الكلامي، والقائم على الأقسام الخمسة للأعمال اللاقولية (والتي كما وضحنا سابقا تمثل الأفعال المقصودة من النظرية برمتها) وهي كالآتي:[28]

1- الأفعال الإخبارية:

هدفها تطويع المتكلم، فتتطابق الكلمات مع العالم، والحالة النفسية تكون اليقين بالمحتوى مهما كانت درجة القوة مثل (سآتي غدا).

ولابد من الإشارة، إلى أن طبيعة الخطاب المسرحي، تبين أنه في الأصل خطاب إخباري، فمصداقية الخبر تكمن في كون ملفوظاته مصوغة بأسلوب سردي لذا نلاحظ كثرة الأفعال الإخبارية.

وتدرج في هذا القسم:

أ- **أفعال الكون:** الماضية في مثل قوله،(ولكنت أبلد من العجل السمين)،(إن كان مصنوعا من مادة تخترق)، وهي كلها أفعال تخبر عن واقع مضى وانقضى.

والمضارعة في مثل: (إن لم يكن كل لعين ألفته قد كساه نحاسا)[29]،(إنك لن تكون كاذبا مع أحد)[30]

ب- **أفعال الانتقام:**في قوله:(فو الله لأنتقمن لأبي شر انتقام)، (وملزم أنت أيضا بالانتقام حالما تسمع)،(لها سرعة الفكر و تأملات الهوى إلى انتقامي)[32]

إضافة إلى أفعال أخرى للوصف، والإنجاز والرؤية مثل(شاهد) وغيرها.

وكل هذه الأفعال الإخبارية، يتمثل غرضها الإنجازي في نقل أحداث المسرحية من طرف المتكلم ووصفها، وحكاية تفاصيلها، والإخبار عن أحداث المسرحية وترتيبها ونمائها.

2- الأفعال الطلبية:

وتشمل كل الأفعال التي هدفها جعل المخاطب يقوم بأمر ما، فيجب مطابقة العالم للكلمات، والحالة النفسية تكون رغبة / إرادة مثل:**(**انتقم لمقتله الخسيس اللئيم)،(أسرع القول، بالله أسرع، فأنطلق بأجنحة (يكن ما يكون)(ألق عنك يا هاملت بلونك الليلي هذا)...

ولكن يمكن أن يؤدي التركيب الخبري غرضا طلبيا بالنظر إلى سياقه العام، وإلى الأساليب الإنشائية المصاحبة له في الخطاب في مثل: (ليذهب الولاء إلى سقر)،فلقد أدى الفعل المضارع (ليذهب) طلبا لما فيه من تحقيق إجابة لدى السامع،وكأنه يأمر باجتناب الولاء لهؤلاء القتلة الأشرار.

وبهذا كله يكون التركيب الخبري كاملا، خروجا عن صيغته الإخبارية إلى صيغة أخرى طلبية، وهو الفعل الكلامي المنجز بالنظر إلى الوظيفة التداولية للخطاب .

أما عن غرض الأفعال الطلبية الإنجازي فهو حمل المخاطبين والتأثير فيهم.

3- الأفعال الالتزامية(أفعال التعهد):

هدفها جعل المتكلم ملتزما بإنجاز عمل، فوجب مطابقة العالم للكلمات والحالة النفسية هي: صدق النية.

لا يوجد في الخطاب أي فعل للوعد أو التعهد بشكل صريح؛ أي لم يستعمل الكاتب أفعالا من مثل: أتعهد، أضمن، أو أقسم.....

ولكنني ألاحظ أن هناك بنائين فقط لفعلين التزاميين على آخرين إخباريين في هذا الخطاب، وذلك في سياقين مختلفين؛ الأول في قوله:(فو الله لأنتقمن لأبي شر انتقام)

أما التركيب الثاني، في قوله(لها سرعة الفكر وتأملات الهوى إلى انتقامي)[32]

فإضافة إلى أنه يندرج ضمن الأفعال الخبرية فهو أيضا محل استشهاد على الأفعال الالتزامية، فيما يعرف بتعدد القوى الإنجازية، إذ يمكن أن نجد لعبارة واحدة عدة أفعال إنجازية.

4- الأفعال التعبيرية:

هدفها التعبير عن الحالة النفسية بشرط أن يكون ثمة نية صادقة حيث لا توجد مطابقة الكون للكلمات، وحيث يسند المحتوى خاصية إما للمتكلم أو للمُخاطَب

ويمكن تقسيمها حسب ما فحصته من أفعال تضمنها الخطاب، إلى:

أ- أفعال إظهار القوة:

ب- مثل:(فو الله لأنتقمن لأبي شر انتقام)، وفي هذا إظهار لشدة قوة هاملت الداخلية، وهذه القوة جاءت من غضبه الشديد لما رآه من ظلم صادر عن عمه الذي قتل أباه، وربما فيها تعبير أيضا عن مشاعر الكاتب نفسه، وهومعاناته من الظلم -يوما-أو رؤيته لمظاهر الناس المظلومين.

وقوله (هاك أيها الدانمركي السفاك، الزاني اللعين،أجرع هذه الكأس)[33] وذلك لما كان ينفذ انتقامه، فيطعن قاتل أبيه بالنصل المسموم، ثم يسكب له عنوة في فيه بقايا الكأس المسمومة.

وقوله: (دعيني أعصر قلبك، لأنني سأعصره

إن كان مصنوعا من مادة تخترق،

إن لم يكن كل لعين ألفته قد كساه نحاسا

يصونه عن الإحساس والمشاعر)[34] وذلك من خلال تعريض هاملت بخيانة أمه؛ حينما يطلب منها أن تمكنه من قلبها فيعتصره للتخفيف عنها .

وما أكثر هذه الأنواع من الأفعال ،ولا ريب، لأن موضوع المسرحية كلها يتحدث عن عنف وتعنيف كبيرين.

ب-**أفعال إظهار الضعف:**

في قول أم "هاملت" وذلك لتدعوه إلى مجاراتها:

(ألق عنك يا هاملت بلونك الليلي هذا،ولتنظر عينك نظرة صديق إلى ملك الدانمرك.

أفتبقى إلى الأبد بجفنين خفيضين تبحث عن أبيك النبيل في التراب؟.[35]

أنت تعلم أنه أمر عادي ما من حي إلا و يموت يوما)[36].

فهذا الفعل يعبر عن ضعفها و استسلامها لموت زوجها ،وتريد من ابنها أن يرضخ للأمر الواقع ولا ينفذ انتقامها لأنه سيواجه عمه القوي الذي أخذ كرسي العرش عن أخيه.

ج- **أفعال إظهار النصح**:

في قول شكسبير على لسان أخ أوفيليا –حبيبة هاملت- يحذرها فيها من عاقبة الجري وراء العاطفة الخداعة: (وابقي في المؤخرة من عواطفك،

بعيدة عن مرمى الشهوة والخطر.مهما ضنّت البكر، أسرفت،إن هي رفعت القناع عن جمالها للقمر والعفة نفسها لا تخلص من ضربات الاغتياب وما أكثر ما يفسد السوس زغب الربيع قبل أن تتفتح براعمه،إذن ، خذي الحذر، ففي الخشية السلامة)[37] هي نصائح وإرشادات صريحة لكل فتاة، لو تزودت بها صارت فعلا لؤلؤة مكنونة يتنافس عليها المهرة.

وفي قول شكسبير على لسان أب"أوفيليا" الذي ينصح ابنه فيزوده أثناء سفره بطائفة من النصائح تمثل خلاصة في فن التعامل مع الناس، ولكن على طريقته؛ التي تقوم أساسا على قضاء المآرب:

(أمسك لسانك عن أفكارك،ولا تنفذ فكرة لا تتناسب مع ظروفها،ومع الناس لا تتكلف ولا تتبذل إذا امتحنت أصدقاءك الذين اخترتهم شدهم بأطواق من الصلب لنفسك أذنك أعرها لكل إنسان، أما صوتك فاقصره على القلة، خذ الرأي من كل فرد ولكن احتفظ بحكمك كن صادقا مع نفسك،إنك لن تكون كاذبا مع أحد)[38]

ثم يخلص من ذلك إلى هذه الحكمة في الاقتصاد:

(لا تدن ولا تستدن،فالديّن كثيرا ما يفقد نفسه والصديق والاستدانة تفل حد الاقتصاد)[39]

أما باقي الأمثلة فتوحي بالطابع الفلسفي، وهي ميزة لغة شكسبير عموما، والتي جعلها على لسان "هاملت".

د-**أفعال الشكوى:**

وردت لما يخبر الطيف لـ"هاملت" الذي جرى بالضبط:

(إن ذلك الوحش الزاني الذي استباح المحرمات.بسحر دهائه، وهدياه الخؤون ...

أخضع لشهوته المخزية إرادة الملكة،وهي التي أجادت ادّعاء العفة و الفضيلة)[40]

(وكما أن الفضيلة لا تتزحزح،وإن روادها الفجور في أجمل أشكال السماء،فإن الشبق،وإن يقترن بملاك بهي، ليتخمنّ نفسه في فراش علوي ويقتات على النفاية)[41]

5- الأفعال الإعلانية (الإيقاعية أو التصريحية):

هدفها إحداث واقعة ،وحيث التوافق بين الكلمات والعالم مباشر دون تطابق مع تحفظ المشروعية الاجتماعية.وقد جاءت في المسرحية كالتالي:

أ-أفعال القسم:(والله لأنتقمنّ)على لسان "هاملت"

ب-أفعال العتاب:(دعيني أعصر قلبك، لأنني سأعصره إن كان مصنوعا من مادة تخترق،إن لم يكن كل لعين ألفته قد كساه نحاسا يصونه عن الإحساس والمشاعر**)**[42]

ج-أفعال الحمد والشكر:(نحمد الله على الطيش من أجل ذلك، ولنعلم إن النـزق أحيانا يجزل لنا الفائدة إذ تخفق خططنا العميقة، فندرك بذلك أن ثمة ألوهة تصوغ لنا غاياتنا مهما عشونا نحن في نحتها**)**[43]

ولقد أظهرت الدراسة التطبيقية لمسرحية "هاملت" لشكسبير أن هذا النوع من الخطابات هو الأكثر تماشيا مع طبيعة المنهج التداولي ،من خلال النتائج التالية:

- لقد أوضح النظر إلى اللغة من حيث الاستعمال ميزات جوهرية،جعلتها مرتبطة بعناصر تعد أساسية في العملية التواصلية،إذ أعيد الاعتبار للمتكلم حال الخطاب الذي أصبح يخضع لمجموعة معايير وقيم اجتماعية وأخلاقية وثقافية،هي ما أبعدته الدراسات البنيوية،واستعانت به التداولية.

-إن الفعلين الكلاميين الافتراضي والمضمر يلعبان دورا معتبرا في تحديد العلاقات بين المتخاطبين ،فهو الذي يتحكم في الفعل التأثيري للمستمعين.

-إن إنجاز أي فعل كلامي لا بد أن يتم في ظروف اجتماعية ومادية معينة،لذا فإن فهم هذا الفعل على حقيقته لن يتسنى ما لم نأخذ بعين الاعتبار السياق الذي أنجز فيه.

-لقد جاءت أفعال الكلام في هذه المسرحية متنوعة في استخداماتها ،بين إخبارية وطلبية وإيقاعية والتزامية وتعبيرية،وهذا ما جعلها تنشئ أفعالا تأثيرية.

-تتميز الأفعال التعبيرية (الشكوى،الشكر...)عن الأفعال التعبيرية التي تظهر القوة والضعف في أنها-تداوليا-لا تتعلق بالمتكلم وحده ولا تعبر عن عواطفه ومشاعره وحده،بل تتعدى ذلك لتشمل ما يرتبط بالمخاطبين فالشكوى والحيرة والتمني...كل منها يكون له تأثير على المخاطب وينتظر الكاتب(المتكلم) مشاركته في أدائها ،كذلك التهنئة والشكر تحتاج أفعالها إلى حضور المخاطب لأنه طرف ضروري في حصولها.

المراجع والهوامش

1- ينظر،عبد الحميد السيد،دراسات في اللسانيات العربية،دار الحامد،الأردن،2004، ص119.

2- ينظر، فرانسواز أرمينكو،المقاربة التداولية، تر، سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ص ص38-39.

3-ينظر،مسعود صحراوي،التداولية عند العلماء العرب "دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي،دار الطليعة، بيروت، ط1،2005، ص41.

4- لأنه يرتبط بمقصد المتكلم، وعلى المتلقي بذل جهده للوصول إلى مفهومه أما الفعل التأثيري فلا يلزم كل الأفعال، والفعل اللفظي ضروري لانعقاد الكلام، ينظر المرجع نفسه ص نفسها.

5-voir, Moeshler (J/Auchlin (A),introduction à la linguistique contemporaine, Paris, Armand Colin ,2000,p136.

6- ينظر،حسين الأنصاري،الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، مقال، قسم الفنون والدراسات النقدية،الأكاديمية العربية المفتوحة ،سنة 2008، ص2.

7- ينظر،المرجع السابق، ص17.

8- سوزان بنست، جمهور المسرح ،نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ،تر ،سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة، 1995، ص69.

9- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط2003،1، ص17.

10- ينظر، جاك موشلار،آن روبول، التداولية اليوم علم جديد في التواصل ،تر،سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ،مراجعة لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت،1998،ص ص54-56 ، وينظر الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر، محمد يحياتن ، ديوان المطبوعات الجامعية، ص33، وينظر مسعود صحراوي،التداولية عند العلماء العرب، ص34، ذهبية حمو الحاج ،لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل ، الجزائر ،ص154.

11- هو أستاذ في اللسانيات بجامعة باريس مختص بدراسات تحليل الخطاب والاتصالات، والخطاب الأدبي عنده عدولي أي إضماري لذا لابد من حث القارئ على اصطياد كل ما هو مضمر وذالك من خلال عنصرين هما :الكفاءة اللسانية من أجل الافتراضات المسبقة ومعرفة قوانين الخطاب.

12- شكسبير، هاملت، تر، جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1979،5، ص44 .

13- المصدر السابق،ص44 .

14-المصدر نفسه،ص60.

15-المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

16-المصدر نفسه،ص73.

17-ينظر، مسعود صحراوي ،التداولية عند العلماء العرب ،ص34 .

18-شكسبير،هاملت، ص164 .

19-ينظر،الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية،ص37.

20-مسعود صحراوي،التداولية عند العلماء العرب،ص30.

21-ينظر ،المرجع نفسه، ص ص 30-32 .

22- ذهبية حمو الحاج ،لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص124 .

23- عمر بلخير ،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 115.

24- شكسبير،هاملت،ص45.

25- ينظر، مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، ص32 .

26- ينظر، محمد العيد، النص والخطاب والاتصال ،الأكاديمية الحديثة للكتابة القاهرة، ط 1 ،2005 ، ص286 .

27- شكسبير،هاملت،ص61.

28- ينظر، فيليب بلانشيه ،التداولية من أو ستين إلى غوفمان ، تر ، صابر حباشة دار الحوار، اللاذقية ، ط1 ،2007 ص ص36-66 .

29-شكسبير،هاملت،ص134.

30- المصدر نفسه، ص ص32-33.

31- المصدر نفسه،ص ص44-45.

32- المصدر السابق،الصفحة نفسها.

33- المصدر السابق، ص213.

34- المصدر نفسه، ص134.

35-المصدر نفسه، ص38.

36-المصدر نفسه، ص18.

37-المصدر السابق، ص31.

38- المصدر نفسه، ص ص32-33.

39- المصدر نفسه، ص33.

40- المصدر السابق، ص60.

41- المصدر نفسه، ص61.

42- المصدر نفسه، ص134.

43-المصدر نفسه، ص197.