وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –تبســة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

ألعاب اللغة عند فيتغنشتاين وتصرف الكتّاب

- دراسة تداولية في مسرحية "مأساة أوديب" لـ" علي أحمد باكثير" -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر " ل.م.د " في اللغة والأدب العربي

تخصص لسانيات عربية

إعداد الطالبتين:
- آية عمرة
- نسيبة سهيلي

إشراف الأستاذ:
الدكتور مسعود خليل

لجنـــة المناقشـــة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة العلميـــة	الجامعة الأصلية	الصفـــة
عبد الوهاب خالد	أ. محاضر –ب–	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	رئيســـا
مسعود خليل	أ. محاضر –ب–	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	مشرفـــا ومقررا
لطفي حمدان	أ. مساعد –أ–	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	عضوا ممتحنـــا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

يقول النبي ﷺ ..من لا يشكر الناس لا يشكر الله ..

إنه من الوفاء أن يرد الفضل لأصحابِه فمنا جزيل الشكر للأستاذ المشرف (الدكتور مسعود خليل) الذي ساعدنا كثيرًا في مسيرتنا لإنجاز هذا البحث المتواضع، وكان له دورٌ عظيمٌ من خلال تعليماته ونقده البناء ودعمه الأكاديمي.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة المناقشة على تفضلهم لمناقشة المذكرة.

وإلى كل أساتذة وإداريي قسم اللغة والأدب العربي.

إهداء

لحمد الله عزّ وجلّ الذي وفقنا إلى إتمام هذا البحث العلمي، والذي ألهمنا الصحة والعافية والعزيمة.

فالحمد لله حمدا كثيراً

إلى صاحب السيرة الحسنة، والفكر المستنير، فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي

(أبي الحبيب – سهيلي السعيد) أطال الله في عمره.

إلى من وضعتني على طريق الحياة ورعتني حتى صرت ناضجة (أمي الغالية) حفظها الله بعينه التي لا تنام.

إلى إخوتي من كان لهم بالغ الأثر في إزاحة كثير من العقبات والصعاب.

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور المشرف ":مسعود خليل" على ما قدمه لنا من توجيهات وتعليمات قيمة أسهمت في إثراء موضوع دراستنا

إلى زميلتي وصديقتي "عمرة آية" خير من جمعتني بهما الأيام في الجامعة.

إلى جميع صديقاتي

سهيلي نسيبة

إهداء

أول من يشكر ويحمد أناء الليل وأطراف النهار، هو العلي العظيم. فلله الحمد كله أن وفقنا في إتمام هذا العمل المتواضع.

كما أرفع كلمة الشكر وأسمى عبارات الحب والامتنان إلى:

من أفضلها على نفسي ولم لا؟ فقد ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي على الدوام -أمّي الحبيبة- أطال الله في عمرها

إلى مصدر قوتي وثقتي وأماني أبي الغالي حفظه الله ورعاه

إلى عزوتي وسندي في الحياة إلى من كان يدعمني معنويا وماديا: أختيّ (أمال، خولة) وأخي (أحمد).

إلى من كانوا إليّ أوفياء صديقات طفولتي آية ووفاء.

إلى صديقتي وزميلتي في البحث "سهيلي نسيبة" أشكرك على كل لحظة أمضيتها معك في سبيل إنجاز هذا البحث وأعتذر منك إن كنت قد أخطأت في حقك يوماً.

عمرة آية

مقدمة

مقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه، وبعد فإن ولوج التداولية إلى ساحة الدراسات اللسانية الحديثة يعدّ ردة فعل عما أفرزته تلك التيارات التي سبقتها والمعروفة باسم التيارات البنيوية أو الشكلية التي كانت تعالج اللغة بمنأى عن محيط إنتاجها بما فيه من ملابسات و ظروف و تغيرات، مما جعل اللغة تتصف بالجمود والسكون، لذلك عزمت التداولية على رد حركية و حيوية اللغة من جديد، وذلك بإعادة الاعتبار لما أغفلته تلك التيارات الشكلية، من خلال ربط اللغة بسياقاتها غير اللغوية و دراستها من زاوية استعمالها و تداولها، ولعل هذه الخطوة التي قامت بها التداولية والتي أحدثت منعرجًا حاسمًا في مجال الدراسات اللغوية هي التي جعلتها تتربع على عرش الأبحاث اللسانية طوال هاته السنوات الأخيرة.

ورغم أنّ اللسانيات التداولية قد نمت وازدهرت إلى أن أصبحت علمًا قائمًا يعتد به، إلا أنها لم تكن مستقلةً استقلالا كليًا لاشتراكها في كثير من الحدود التي تربط بينها وبين علوم عدة منها اللّغوية وغير اللّغوية، فضلا عن تنوع مشاربها واختلافها، فقد نشأت في أحضان الفلسفة التحليلية على تعدد اتجاهاتها إلا أن الاتجاه الذي يعنى بالتداولية هو فلسفة اللغة العادية بزعامة لودفيغ فيتغنشتاين الذي كان له الفضل الأعظم في وضع الحجر الأساس لفلسفة اللغة العادية (أي فلسفة اللغة المستعملة في الحياة اليومية)؛ فهو لم ينظر إلى معاني الكلمات من وجهة تطابقها بمدلولاتها في الواقع وإنما نظر إليها من حيث إنتاج الجمل وتنويعها في الاستعمال. وقد حاول محاولة يُعترف بها للإحاطة بهذه الاستعمالات المتنوعة عن طريق مفهوم (ألعاب اللغة) أو (الألعاب اللغوية). إذ نجد لهذا المفهوم تطبيقات واسعة المدى في كتابات عديد من المؤلفين الذين يتصرفون ويتلاعبون بالألفاظ ومعانيها فتكون بذلك كتاباتهم أعمالا إبداعية لكل منها سمة تختلف عن سمة العمل الآخر. ولعل "علي باكثير" واحد من هؤلاء، ويظهر ذلك جليا في مسرحيته "مأساة أوديب". ومن هذا المنطلق وسمنا بحثنا بـ: **ألعاب اللغة عند فيتغنشتاين وتصرف الكتاب –دراسة تداولية في مسرحية "مأساة أوديب" لـ"أحمد علي باكثير"–.**

وكان لاختيارنا هذا الموضوع أسباب عدة، موضوعية وذاتية، أما الموضوعية فعزمنا على تبيان هذه الألعاب اللغوية التي جاء بها النمساوي "فيتغنشتاين"، وكيف يجعلها الكتاب والمبدعون مطية للتصرف في كتاباتهم. وأما الذاتية فحبنا لموضوعات اللسانيات المتعلقة بالواقع المعيش وما يتداوله الناس، وأما هذه المسرحية فاختيارنا لها راجع إلى ثرائها اللغوي الغني بالأساليب المختلفة من استفهام وأمر ونهي وإخبار،... مما يجعلها أرضا خصبة لبحثنا في ألعاب اللغة.

ومن ثم طرح البحث الإشكال الآتي: إلى أي مدى استطاع الكاتب علي أحمد باكثير أن يتصرف في لغته المسرحية في "مأساة أوديب" ليقترب من عقل المتلقي وذائقته الفنية، فيُبلغ مراده من أقرب طريق، من خلال تشكيلاته اللغوية.

تفرع عن هذا الإشكال أسئلة فرعية تخص النظر والتطبيق:

كيف يتصرف الكتاب في لغتهم من خلال الألعاب اللغوية؟ ما الطرائق اللغوية التي اتخذها علي باكثير في اختيار الألفاظ واستعمالها في المعاني التي يقصدها؟ وما هي صنوف الأساليب التي عمد إليها في سبيل بلوغ تلك المعاني؟ وما مدى نجاحه تداوليا في بلوغ هدفه في صورة جارية مأنوسة؟

ولقد سعينا إلى الإجابة عن التساؤلات المثارة حول هذا الموضوع مع بيان وإبراز مدى تمكن المسرحي علي باكثير من توظيف مفهوم اللعبة اللغوية في عمله وذلك بعرض نماذج متنوعة والتعرض لها بالشرح والبيان.

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

أما الفصل الأول فعنوانه: ألعاب اللغة عند فيتغنشتاين وتصرف الكتاب.

انصب اهتمامنا فيه على التعريف بالتداولية، وألعاب اللغة عند فيتغنشتاين، وتصرف الكتاب من خلال هذه الألعاب، فكان بذلك مقسما إلى مبحثين:

أولا: اللسانيات التداولية ومصادرها.

ثانيا: ألعاب اللغة وتصرف الكتاب.

وأما الفصل الثاني فكان عنوانه: تداولية ألعاب اللغة وتصرف الكتاب في "مأساة أوديب". طبقنا في هذا الفصل ما بيناه في الفصل الأول النظري، نخص ألعاب اللغة وتصرف الكتاب من خلالها، طبقنا ذلك على مدونة الدراسة مسرحية "مأساة أوديب" لعلي باكثير، واستخرجنا منها نماذج قسمناها قسمين اثنين؛ كل قسم منهما شكل مبحثا في هذا الفصل، نماذج خاصة بالألفاظ، ونماذج أخرى خاصة بالأساليب.

وأما الخاتمة فلخصنا فيها النتائج التي توصل إليها البحث في فصليه النظري والتطبيقي.

وعلى هذا الأساس فإننا اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي المشفوع بالإجراء التحليلي، اقتضاء لطبيعة الموضوع من جهة، وطلبا لتحصيل الأهداف المرجوة من جهة أخرى، وذلك لتحليل الكلمات والجمل وبيان الأساليب وطرائق تصرف الكاتب فيها.

ولقد اتكأت دراستنا على مجموعة من المراجع، منها كتب في اللسانيات الغربية مترجمة مثل: كتاب المقاربة التداولية لفرنسواز أرمينكو، وكتب أخرى بالعربية ألفها دارسون عرب محدثون منها: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر لمحمود أحمد نحلة، ومنها رسائل جامعية مثل: فيتغنشتاين والتداولية، قادري عبد الرحمان، ومقالات علمية من بينها الفلسفة وقضايا اللغة عند فيتغنشتاين من فلسفة التحليل إلى فلسفة اللغة لـ: بن خدة نعيمة ، وذلك بغية تنويع المراجع لتقدم للبحث تنوعا وإضافة علمية.

ويرجو هذا البحث أن يقدم قراءة تداولية في تفاصيل التصرفات اللغوية للنص المسرحي، تكون عونا لطلبة العلم.

وقد واجهتنا صعوبات في تحرير هذا الموضوع، لعل أهمها عدم توفر دراسات تداولية تطبيقية في شأن التصرف اللغوي للكتاب والمبدعين، لكننا اجتهدنا في هذا المجال من خلال مجموعة من الكتب والبحوث القريبة من الموضوع.

هذا، وإن أصبنا فمن الله، وإن كان غير ذلك فيكفينا أننا بذلنا ما في الوسع والطاقة لتحقيق الأحسن والأفضل.

ونتوجه بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف على هذا البحث، الدكتور مسعود خليل الذي وقف إلى جانبنا وشد عضدنا، وعاملنا بكل ما تقتضيه الأخلاق العلمية، فجزاه الله عنا خير الجزاء، وإلى لجنة المناقشة على ما سيقدمون لهذا البحث من تصويب وتقدير وتوجيه. والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

ألعاب اللغة عند فيتغنشتاين وتصرف الكتاب

أولا: اللسانيات التداولية ومصادرها

تمهيد

01- اللسانيات التداولية

02- المرجعيات الفلسفية و الفكرية

للسانيات التداولية (مصادرها)

خلاصة المبحث

ثانيا: ألعاب اللغة وتصرف الكتاب

01- ألعاب اللغة

02- تصرف الكتاب

خلاصة المبحث

أولا: اللسانيات التداولية ومصادرها

تمهيد

لم يعد التياران البنيوي والتوليدي التيارين الوحيدين اللذين يسيطران على ساحة الدراسات اللسانية، فقد انبثقت العديد من النظريات والمفاهيم اللغوية الجديدة والمتباينة والتي تمخّض عنها تيارات لسانية جديدة منها التيار التداولي، إذ لا نبالغ إذا قلنا إن التداولية قد اكتسحت مؤخرا ميدان الأبحاث اللسانية خاصة في مجال التواصل اللساني.

01- اللسانيات التداولية

إذا عدنا للبحث في مقابل مصطلح التداولية الأجنبي (pramgmatics) بالإنجليزية و (pragmatique) بالفرنسية يستوجب علينا التمييز والتفريق بينه وبين المصطلح الفرنسي (Pragmatisme) " فالأول هو التداولية أو البراغماتية المرتبط باللغة لا بالفلسفة، ويمثل نتاج فلسفة اللغة التي أسسها (موريس) و(فيتغنشتاين) و(أوستين)، ويقصد به دراسة الطريقة التي تستعمل بها اللغة للتعبير عمما يعنيه حقا شخص ما في مواقف معينة، خاصة عندما يبدو أن الكلمات المستعملة فعلا تعني شيئا آخر"[1] أما الثاني فهو الذرائعية أو النفعية "فيدل على مدرسة (مذهب) فلسفية ظهرت في الو.م.أ في ق 19، مع جون ديوي ووليام جيمس الذين يريان أن الحقيقة تكمن في طابعها المنفعي والمصلحي" [2]، ولمّا انتقل هذا المصطلح الأجنبي إلى البيئة العربية استقبل بالعديد من الترجمات منها: " الوظيفة- الاستعمالية- التخاطبية- التبادلية- البراجماتية" [3] ؛وهي ليست ترجمة وإنما عبارة عن تعريب للفظة فقط، و"الاتصالية"

---

[1]- مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، دار ومكتبة عدنان، لبنان، ط1، 1436-2018، ص 14.

[2]- جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، شبكة الألوكة، تاريخ الزيارة 2023/2/7 الساعة 11:38، ص5.

[3]- نفسه، ص 5.

[1]، ولعل أنسب ترجمة هي التداولية ذلك لشيوعها بين الدارسين بالإضافة إلى أنها تحيل على "التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة" [2]

ولربما من أسباب عدم استقرار المصطلح العربي وتنوعه "عَكْسُ الاصطلاح البيئة التي نشأ فيها أو الظروف الثقافية التي يحملها" [3]، أو قد يُعْزَى إلى اضطراب "وعدم استقرار مفهوم التداولية نفسه وموضوعها في تيار واحد" [4]، إذ عرفت التداولية غنى مفهوميا وتعددا كبيرا في التعريفات التي صدرت حولها فمنها: "تعريفات مرتبطة بحقل نشأة التفكير التداولي ومنها تعريفات مرتبطة بحقل موضوع التداولية –وأخرى مرتبطة بحقل التواصل والأداء– والبعض الآخر مرتبط بحقل علاقتها بعلوم أخرى وبما تشمله من اتجاهات" [5]، ولعل أول أسباب هذا التنوع الزخم، أن مفهومها تتجاذبه مصادر معرفية عديدة فهي تعدُّ "ملتقى لمصادر أفكار وتأملات مختلفة يصعب حصرها" [6] هذا بالإضافة إلى أنها تتداخل مع علوم أخرى الأمر الذي جعل معالمها غير واضحة، نحو تصريح (فرنسواز أرمنكو): هي "درس جديد وغزير إلا أنه لا يملك حدودا واضحة... تقع التداولية كأكثر الدروس حيوية في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية" [7]، لهذا أصبح من العسير ضبط تعريف جامع مانع لها، ومع ذلك نجد عددا من الباحثين استطاعوا أن يضعوا تعريفات كثيرة كان أقدمها ما صدر تحت قلم موريس 1938 في حديثه عن فروع علم العلامات (semiotic) حيث يعرفها بقوله: "إن التداولية جزء

---

[1]– سحالية عبد الحكيم، التداولية، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع 5، مارس 2009، ص88.

[2]– جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، ص 5.

[3]– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 66.

[4]– نفسه، ص 66.

[5]– ينظر المرجع نفسه، ص 67 إلى 74.

[6]– نفسه، ص 63.

[7]– فرنسواز أرمنكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط – المغرب، ص 64.

من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات"[1]، لتتوالى بعد ذلك التعريفات لدرجة أننا نجد الباحث الواحد يُورِدُ جملةً منها (أكثر من تعريف) من أمثالهم جورج يول إذا قَدَّمَ في هذا الصدد 04 تعريفات تأسست على مفاهيم مركزية هي: "القصد، السياق والإضمار التداولي ومبدأ التعاون (عبّر عنه بالتباعد النسبي)". [2]

وكنتيجة لتصفحنا لمدونة تعريفات التداولية نتوصل إلى أن " أوجز التعريفات وأقربها هي: دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئًا متأصلا في الكلمات وحدها ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي- واجتماعي ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما. " [3]

والجدير بالذكر أن التداولية نشأت في أحضان فلسفية، بفضل بعض المحاولات لمجموعة من الفلاسفة أمثالهم: "فريج Frege وراسل Russelوفيتغنشتاينwittegenstien، ستراوسنStrawson هؤلاء وغيرهم كارناپCarnapوبارهليلBarhillel... الذين حاولوا التمهيد لتداوليات نظرية انطلاقا من فكرة المعارف والعلاقات الاجتماعية... كما أمكن لها أن تجد بوادر قيامها في تأملات بعض الباحثين الذين اهتموا منذ أمد بعيد بآثار الخطاب في المتخاطبين..." [4]

وبقيت التداولية مجالا لا يعتد به في الدرس اللغوي المعاصر إلى غاية "العقد السابع من القرن 20 بعد أن قام على تطويرها ثلاثة من فلاسفة اللغة المنتمين إلى التراث الفلسفي لجامعة أكسفورد هم: أوستين J.L.AustinلوسيرلJ.R.SearleلوجرايسH.P.Grice(مع أن سيرل

1- نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د.ت، ص 166.

2- ينظر جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1431-2010م، ص 19-20.

3- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002، ص 14.

4- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط 2، 2014، ص 17.

وجرايس أتما تعليمهما في كاليفورنيا)... وكانوا جميعا مهتمين بطريقة توصيل معنى اللغة الإنسانية الطبيعية من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها..." [1]

وقد شهدت في الآونة الأخيرة نموًا مطردًا خاصة في " العقود السابع والثامن والتاسع من القرن العشرين، حتى اتسعت لتشمل ميادين متنوعة مثل: التداولية الاجتماعية- علم اللغة التداولي- التداولية العامة- التداولية الأدبية- التداولية التطبيقية" [2].

ولابد من الإشارة ها هنا إلى أنه على الرغم من تداخل التداولية وارتباطها بالعديد من الحقول والمعارف إلّا أن أقربها إليها هي:" اللسانيات وإذا كان الأمر كذلك فإنه من المشروع البحث في صلة هذا العلم التواصلي الجديد باللسانيات وبغير اللسانيات من الحقول المعرفية الأخرى..." [3]، كما ينبغي التأكيد على أنها "ليست علمًا لغويًا محضًا، بالمعنى التقليدي، علمًا يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثمَّ مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة "التواصل اللغوي وتفسيره."[4]

إن المتتبع لمسار نشأة التداولية والبحث عن حَفْرياتها يجد أن الدرس التداولي المعاصر مدين للعديد من التيارات الفلسفية واللسانية " التي كان لها دور كبير في تحريك عجلة نقل الدراسات اللسانية التقليدية (خاصة صرح البنيوية) من طابعها السكوني المعياري إلى طابع آخر قوامه خصوصيات أخرى مغايرة كالحركية والإنتاجية..." [5] فهو لم ينبثق من مصدر واحد بل "تنوعت مصادر استمداده إذ لكل مفهوم من مفاهيمه الكبرى حقل معرفي انبثق منه

---

[1]- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، ص 09.

[2]- جورج يول، التداولية ، ص 14.

[3]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت-لبنان، د ط، د ت، ص 15.

[4]- نفسه، ص 16.

[5]- واضح أحمد، الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011-2012، ص 73.

فالأفعال الكلامية مثلا مفهوم تداولي منبثق من مناخ فلسفي عام هو تيار الفلسفة التحليلية..." (1)

02- المرجعيات الفلسفية والفكرية للسانيات التداولية (مصادرها)

تتصف المعرفة الإنسانية بصفتها التراكمية، ولأنّ اللسانيات التداولية هي رافد من روافد هذه المعرفة، فقد تعددت مشاربها واختلفت مرجعياتها الفلسفية والفكرية، بحيث نهلت من علوم مختلفة ذات توجهات معرفية علمية وأبعاد وأصول فلسفية التي هيأت لنشأة الدرس اللساني التداولي سواء أكان على سبيل الإشارة كما جاء مع دي سوسير، أو على سبيل الاستعمال اللّغوي كما جاء مع علماء الفلسفة التحليلية، إلى جانب الفلسفة الأمريكية البراغماتية، فهذه الاتجاهات الثلاثة قد مهدت لنشأة التداولية في مجال اللغة والفكر اللساني الغربي الحديث.

يمكننا أن نلخص هذه الاتجاهات الثلاثة فيما يلي:

02-1- الدّراسات اللّغوية الحديثة:

لمّا فرّق دي سُوسير بين ثنائية اللغة والكلام باعتباره أنّ اللّغة ظاهرة اجتماعية تفهَم طبيعتها الاجتماعية عن طريق تقديم تنظيم جديد للحقائق فهو يرى أن: "كون اللغة منفصلة عن الكلام فإنه يمكن دراستُها بِمعزل عنه وأن نستوعب بنيتها اللّسانية، في حين أنّ الكلام متنوع، واللّغة محدّدة ومن طبيعة متجانسة، فهي نظام من العلامات لا يعير أهميّة إلّا للاتّحاد التّام بين المعنى والصّورة السّمعية للدّال". (2)

من الحتمية التاريخية والموضوعية الفصل بين اللّغة والكلام بعدم المزج بين اللّسانيات المُعالجة للّغة والأخرى المعالجة للكلام، يقول دي سوسير: "يمكننا على أي حال الاحتفاظ

---

[1]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب ، ص 17.

[2]- دي سوسير (تـ 1913)، محاضرات في اللسانيات العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د ط، 2002، ص 21.

باسم اللّسانيات لكل من هذين التخصصين اللّغة والكلام، والحديث عن لسانيات الكلام، ولكن ينبغي عدم التباسها مع اللّسانيات التي تعدّ اللّغة موضوعها الوحيد"[1] دي سوسير هُنا لم ينف الكلام مطلقا من الدّراسات اللّسانية، وإنّما يتّضح أنّه فتح المجال لمن جاء بعده من خلال ما قدمّه من مفاهيم فرّقت بين الكلام واللّسان.

نشأت اللّسانيات التداولية كرد فعل على دي سوسير وأفكاره ونظرياته خاصّة ما قدمهُ من مفهوم للّغة والكلام، كون التداوليات تقوم في جوهرها على رفض هذه الثنائية (langue–parole)، "فقد عُنِي الدّرس التداولي بالبحث في العلاقة القائمة بين اللّغة ومتداوليها من النّاطقين بها، والتي تعمل على تحليل عمليات ووصف وظائف الأقوال اللّغوية وخصائصها لدى التّواصل اللّغوي"[2]، فالتداولية لا تركز على اللّغة في حدّ ذاتها وإنّما تركّز على اللّغة باعتبارها وسيلة لها وظيفة تواصلية تؤدّيها.

نهاية القرن الماضي ظهرت حركة نقدية تسعى إلى نقد البنيوية، نتج عنها تشكيل اتجاهات لسانية مختلفة أسهمت في تكوين المعرفة التّداولية، فمثلا رولان بارت يرى: "أنّ تعميم النّموذج اللّغوي على العلوم الإنسانية والمعارف أدى لظهور تيارات الخروج عن هذا النموذج بل ونقده، بدءًا من البنيويين أنفسهم مَن فضّلوا الجواهر على الأشكال"[3] أي انتقلوا من البنيويّة إلى السّيميائية والتّأويل، والبحث عن المعنى بدل الاهتمام بالمعنى فقط.

بدأ تيّار ما بعد البنيويّة يبحث في حقيقة المعنى، ضمن الأنظمة الفكريّة والفلسفية واللّغوية والأدبية، واتسع موضوع البحث من النّص الأدبي إلى الخطاب الفلسفي أو الدّيني "فقد تجاوزوا اعتماد الكلمة وحدة تحليل إلى الاعتداد بالجملة، وسرعان ما تجاوزوها هي الأخرى إلى النّص وظروفه المقامية، ليصبح موضوعًا للسانيات، بِعدِّه وحدة التحليل الأساسيّة، وسادت

---

[1]– دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة ، ص 28.

[2]– محفوظ الشنفيطي، المنحى التداولي في التراث اللّغوي (الأمر والاستفهام نموذجين)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2016، ص 18.

[3]– رولان بارت ،لذّة النص، تر: فؤاد صفا والحسين، دار تويقال، الدّار البيضاء– المغرب، د ط، 1988، ص 27.

مفاهيم (نحو النّص)، و (الجملة النصّية)، بَدل نحو الجمل، والجملة النّظامية المعروفة في اللّسانيات"[1]

ويرى علم النّص أنّ مهمته تتبلور في: "وصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللّغوي وأشكال الاتّصال، ويُصححُها، كما تحلّل في العلوم المختلفة، في ترابطها الدّاخلي والخارجي"[2] فنقد البنيوية أسهم في الدعوة إلى ضرورة الاهتمام بالجانب التبليغي في اللّغة وظروف الأداء فيها ما أسهم في تشكيل المعرفة التداولية.

ومنذ منتصف السّتينات اهتم بعض اللسانيين بما قدمته مدرسة (براغ) من جهود تخدم اللّسانيات الوظيفية وأسهموا في إرسائها "من تناولت الجملة بالنّظر إلى حركيّة التواصل فيها واعتبرتها أنّها ليست مجرّد كلمات بقدر ماهي فعل لغوي وموقف إزاء واقع معيّن، تنقل تجارب المتكلمين، والتحليل الملائم لها هو الذي يقدر على تبيان مقدار هذه الحركية التي تسهم بها في عملية التواصل اللّغوي. وحينها رفض الوظيفيون التقسيم المنطقي لعناصر الجملة (مسند–مسند إليه)، وعدوّهما محورًا (المعلومة المشتركة)، إلى جانب التعليق (الجزء الذي يحمل المعلومة الجديدة للسامع)".[3]

بحيث يعدّ "سيمون ديك" من جاء بفكرة الوظائف التداولية (البؤرة –المبتدأ–المحور–الذيل) جزءًا من نظرية تداولية موسّعة، مجالها التفاعل الكلامي: "حيث يعكف على كشف خصائص العبارات اللّغوية الواردة، وكيفيّة استعمالِها، وطرق ارتباطِها بقواعد التّفاعل الكلامي"[4]

1– خليفة بوجادي، في اللّسانيات التداولية، ص59.

2– نفسه، ص 60.

3– نفسه، ص 60–61.

4– ينظر المرجع نفسه، ص 62.

بذلك اللّسانيات الوظيفية تجاوزت أيضا النّص بِعَدّه موضوعا للدرس إلى الاعتقاد بالمقام، وجعل الخطاب موضوعًا للدّرس اللّساني.

02-2- الفلسفة اللغوية:

تشمل بحوث رواد فلسفة اللغة الطبيعية والفلسفة التحليلية، فهي تقوم على دراسة كيفية توصيل معنى اللغة الإنسانية الطبيعية من خلال الإبداع، فبعد التطور العلمي الذي شهده العالم نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حين ما بدأت الاتجاهات الفلسفية تطلق الاتجاه الميتافيزيقي وتتبع المنهج التحليلي في طرح الحقل الفلسفي حيث "انتقل من البحث في تكون المعرفة حول الأشياء والكون إلى البحث في اللغة"[1]

فقد وضع فلاسفة التحليل مناهج علمية جديدة في الفلسفة تقوم على التحليل المنطقي للغة، من بين هؤلاء الفلاسفة: غوتلوب وفريجه (Gottlob-Frege): "من قام بإرساء أسس للفلسفة التحليلية من خلال كتابه أسس علم الحساب، وكان أهم تحليل لغوي أجراه هو التمييز بين مقولتين لغويتين هما اسم العلم والاسم المحمول من خلال اتحادها مع المحددات التي تشير إلى عدد، حيث لا تفيد معنى إلّا مع الاسم المحمول خلافا عن اسم العلم".[2]

فمن أهم ما قام به فريجه هو: "حرصه على التمييز بين اللغة العلمية التي لا يهمها ما يساعد على تحديد الحقيقة، وبين اللغة العادية والتي تركز بالدرجة الأولى على إنجاح عملية التواصل، إذ على الأولى أن تكون محافظة على المعنى بينما تحتاج الثانية إلى إبهام لإنجاز وظيفتها".[3]

---

[1]- بوخشة، محاضرات في اللسانيات التداولية، مستوى الثالثة ل م د، http://elearning.univeJiJel.dz تاريخ الزيارة:2023/1/30، الساعة 14:30.

[2]- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008، ص 19.

[3]- نفسه، ص 20.

فتكون اللغة العلمية خالية من علاقات التفاعل تتمتع باستقلالية، بينما تحتاج اللغة العادية إلى أساليب الإقناع لإدراك غايتها وبالتالي تظل مشحونة بوسائل الإثارة وتحريك الاهتمام.

حقيقة جهود وأعمال الفيلسوف وعالم الرياضيات الألماني (فريجه)، والفيلسوف وعالم الرياضيات البريطاني (روسل)، مهدت في الواقع لنشأة التداولية، "فهؤلاء الفلاسفة طوروا كثيرا من قضايا الفلسفة التحليلية، التي أنتجت فيما بعد، الفلسفة الأوستينية في اللغة، من خلال تناولها للقضايا التداولية، حيث "عولجت الظواهر التي من قبيل الإحالة، والأفعال اللغوية، الاستلزام الحواري..." ثم انتقلت عن طريق الاقتراض إلى حقل الدراسات اللغوية"[1]

مما قدمه هاذين الفيلسوفين في هذا المجال تجسد في: "دراستهم للجوانب الدلالية والجوانب التداولية للغات الطبيعية، وتجاوزوا الفكرة القائلة بأن المشكل الفلسفي يكمن في اللغة ذاتها، إلى تحديده في الاستخدام السليم للغة، ولذلك تجدهم "يلحون على وصف اللغة في استعمالاتها دون تجريدها من تداولها العادي" وحضروا المعنى في الاستعمال".[2]

يعتمد هؤلاء الفلاسفة على مبدأ التحليل مع اختلافهم في آليات تطبيقه ومواضعه، وتبقى اللغة هي أساس أي مشروع فلسفي يروم إلى فهم الكون ومشكلاته فهما صحيحا، فالوجود الذي يمكن أن يكون مفهوما أولا هو اللغة.

ومن الفلاسفة اشتهرت أيضا بحوثهم في هذا الموضوع:

أ- فيتغنشتاين وألعاب اللغة: فيتغنشتاين من أوائل الفلاسفة الذين نظروا في الجانب الاستعمالي للغة بدءا من أعماله الأولى في المنطق والفلسفة والمنتهية في (1918)، حيث ميزتها دراسة الوظيفة التمثيلية للغة، اعتدادا بمدى صحة الملفوظات أو خطئها.

---

[1]- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 50.

[2]- نفسه، ص 51.

ما عرف به فيتغنشتاين أكثر هو اهتمامه بدراسة العلاقة بين اللغة والفكر فهو يرى: "أنهما غير منفصلين، كما أنه لا وجود للغة خاصة للفرد، وإنما كل ما في الأمر أن الفرد يتبع في تراكيبه لغة عموم مجتمعه، وانتهى بذلك إلى استبدال معنى التواصلية في اللغة، بالتعبيرية"[1]، واللغة بهذا المفهوم ليست وسيلة للفهم أو تمثيلا للعالم، بقدر ما هي وسيلة تأثير في الآخرين، لارتباطها بالمواقف المحسوسة في التواصل.

وعرض في ذلك فكرة (ألعاب اللغة)، وهو تعبير "في معناه الأولي يوضح كم هو مهم أن نأخذ بعين الاعتبار سياق الملفوظية إذا تعلق الأمر بفهم دلالة التعبير اللغوي أو شرحه"[2]

فخلاصة مفهوم (التلاعب بالكلام) أو (ألعاب اللغة) عنده هو أن الأفعال التي تتلفظها ترتبط بأشكال الحياة والممارسات التي نحياها، أي أنه ينحصر فيما يباح للمتكلمين في إطار العلاقة بينهم وبين عباراتهم وينتج عن "اختيارات مباحة داخل تنظيم الخطاب، كونه مجموعة منظمة من وجهات النظر والممارسات والمصالح".[3]

فهو بذلك يميز بين المعنى المحصل الذي يرتبط بالكلام وبين المعنى المقدر الذي يرتبط بالجملة، والناطق في كل ذلك يتبع قاعدة ويمتثل إليها، وهي لا تعدو في رأي فيتغنشتاين ، كونها لغة من ألعاب اللغة، شأنها في ذلك شأن الممارسات الأخرى (لعبة الشطرنج وغيرها).

إن فكرة (التلاعب بالكلام) التي جاء بها فيتغنشتاين تعد أحد دعائم ظهور التداولية، "ذلك أنه مرتبط بالمعنى الفعلي الذي منحه للملفوظات، فهو قائم إذا على ممارسة التأويل من خلال الأداء الفعلي للغة، وقد ختم أفكاره بمقولة: "كل ما نستطيع أن نقوله، يجب أن يبقى في

---

[1]– فرانسواز أرمنكو: المقاربة التداولية، ص 22–23.

[2]– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 51.

[3]– فيتغنشتاين ، بحث في الفلسفة والمنطق، نقلا عن: بيار أشار، سوسيولوجيا اللغة، تعريب عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت– لبنان، ط1، 1996، ص 96.

طي الكتمان"[1] أي يجب ألّا نفصح عن كل ما أردنا قوله بل نفتح مجالا للسامع ليكشف القصد المبهم تحت ما نفصح عنه.

سنفصل في الحديث أكثر عن (ألعاب اللّغة) عند لودفيج فيتغنشتاين فيما سيأتي.

ب- أوستين:

عل أهم ما قام به أوستن هو أنه ساوى بين بنية اللغة وبنية الفكر، وجعلهما شيئا واحدا، "فاللغة في مفهومه تتجاوز وظيفة الاتصال إلى وظيفة التأثير وتغيير السلوك الإنساني من خلال مواقف كلية".[2]

وخلاصة فكرته في ذلك أن كل قول ملفوظ يعد عملا، وميز بين نوعين من الملفوظات: "الملفوظات الثابتة، التقريرية التي تمثل حالات أشياء، وهي قابلة لأن تكون حقيقة أو خاطئة، والملفوظات الإنجازية، وترتبط بشروط تحقيقها التي تحملها حال النطق بها، وبمساعدة بعض الشروط الظرفية الأخرى، نحو: أعلن على افتتاح الجلسة"،[3] وبذلك فهو يعارض مبدأ الصّدق والكذب الذي يحكم الجملة عموماً، لدى المناطِقة.

يمكن تمييز ثلاث مراحل في بحث أوستين لتحديد معنى (القول يعني الفعل)، "حيث فصّل في البداية مدلول القول ومدلول الفعل فضلاً يقوم على مبدأ أنّ الكلام يناقض الحدث، فبذلك فبين القول والفعل تضاد، أمّا في المرحلة الثانية فقد جعل ترادفاً نسبيا بينهما في حالة القول بالملفوظ بشروط معيّنة، حيث يصبِح مرادِفاً للفعل، وتطوّر هذا الترادف النّسبي إلى ترادف تامّ في آخر مرحلة".[4]

حيث تمّ تعميم هذه الفرضية بمفهوم تداولي؛ وَعُدَّ كلَّ قَولٍ فِعلاً.

---

[1]- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 51-52.

[2]- نفسه، ص 53.

[3]- نفسه، ص 53.

[4]- نفسه، ص 53.

ج- بيرس: يدين الدرس التداولي كثيرا إلى بيرس، فهو من الأوائل اللذين اهتموا بدراسة العلامة انطلاقا من مفاهيمها الفلسفية، ويعدها أساس النشاط السيميائي، "حيث أضحت عنده أوسع من مجالها اللغوي، إلى حد أن الإنسان -حسب قوله- علامة، وحين نفكر فنحن علامة"[1]

لذلك عدت الأسس السيميائية التي أرساها، أسسا فلسفية تأملية.

يربط بيرس فهم اللغة بحال التواصل، ويقرن المعنى بظروف الاستعمال، على نحو ما مرّ مع فيتغنشتاين وأوستين، ومن أهم ما أسهم به في نشأة الدرس التداولي:

- "التمييز بين التعبير بعدّه نمطا، وبين ما يقابه أثناء الاستعمال.
- التمييز بين كلّ من العلامة، الرمز، الإشارة والأيقونة.

وفي هذا الشأن قدم شروحا وافية في مفهوم الدليل، حيث يقوم على مبدأ التأويل، ويتنوع بحسب علاقته بموضوعه، والأيقونة تطابق الموضوع صوريا، والأمارة (المؤشر) تقوم على علاقة العلة بالمعلول".[2]

وخلال حديثه عن التأويل، استخلص الدارسون ما يرتبط بمفهوم التداولية عنده، حيث ميز بين الدلالة بعدها دراسة المؤولات، وبين التداولية التي تهتم بدراسة بقايا هذه المؤولات ورواسبها.

د- موريس:

---

[1]- فرانسواز أرمنكو، المقاربة التداولية، ص 15.

[2]- خليفة بوجادي ، في اللسانيات التداولية، ص 55.

بنية اللغة في نظر موريس نظام من السلوك، "ذلك أنها تهيئ المتلقي إلى رد فعل ما، بناءً على البنية التي يتلقاها، وقد جعل التداولية جزءا من السيميائية، تعالج العلاقة بين العلامات ومستخدميها"[1]

وهو تعريف يجعل مفهوم العلامة تتجاوز مجالها اللساني إلى المجال السيميائي، ومجالها الإنساني إلى مجالات أخرى: المجال الحيواني، الآلي، التطبيقي.

موريس قام برسم علاقة العلامة بأبعادها الثلاثة، "علاقتها بالموضوعات الدالة عليها (بعد دلالي)، وعلاقتها فيما بينها (بعد تركيبي)، وعلاقتها بالمؤولين لها (بعد تداولي)، ولا يلغي أيا من هذه الأبعاد حين دراسته للغة والعلامة اللغوية، وخلص إلى تعريف تداولي للغة، بأنها نشاط تواصلي أساسا، ذا طبيعة اجتماعية".[2]

يلخص فرانسوا لاترافاس ما قدمه موريس ما يخدم التداولية بقوله: "إن مجموع المقترحات والتعريفات والفرضيات التي قدمها موريس في كل المجالات، تسعى إلى تمييز هدفين: يتعلق الأول بتعريف هذه المجالات، وتحديد عدد الاحتمالات والخصائص التي يمكن أن تكون ممثلة للأفكار الجاهزة، ومن ناحية أخرى، دمج المجالات وضمها، ثم تعريف بنيتها بالنسبة إلى مجموع السيمياء، والتداولية تباشر عملها ضمن أسس أجوبة هذين الهدفين"[3]

إلى جانب هذه الجهود، ينبغي أن نشير إلى لما قدمه (بورل) و (سورل) الذي يعد أحد فلاسفة اللغة المؤسسين للدرس التداولي، لا سيما فيما يتعلق بإعادة تصنيفه لأفعال الكلام.

ويمكن أن ندمج في بحوث الفلسفة اللغوية، ما قدمه المناطقة في الفترة نفسها، نحو أعمال "(فيرج)، و (كرناب) و (جوردن)، و (لاكوف)... وجيرايس بما عرضه في (قوانين

---

[1]– خليفة بوجادي ، في اللسانيات التداولية، ص 56.

[2]– فرانسواز أرمنكو، المقاربة التداولية، ص 27.

[3]– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 56.

المحادثة) المتمثلة في قواعد الكم والكيف والورود والكيفية، التي تخدم جميعا مبدأ التعاون أثناء التخاطب". [1]

كلا من موريس وبيرس يمثلان ما جاءت به الفلسفة الأمريكية البراغماتية.

وخلاصة القول:

أن التداولية نشأت في ظل هذه المكاسب المعرفية اللسانية والفلسفية والبلاغية، التي تتفق جميعها على اختلاف تصوراتها بأن "الاهتمام باللغة ودراستها يتجسد من خلال تحقيقها لفعل التواصل والاستعمال الفعلي لها –اللغة– لأن هذا ما يحدد خصوصية بنائها التركيبي، إضافة إلى المتكلم الذي يبني كلامه وفق ظروف التواصل وطبيعة المتلقي، فتبقى التداولية مدينة لهذه التيارات المختلفة تتوسل بها في معالجتها للغة بعدها أهم ما يمثل واقع الإنسان.

خلاصة المبحث:

كانت البدايات الأولى للدرس التداولي بدايات متعثرة تجسدت في محاولات و تأملات بعض الباحثين الذين ربطوا بين الخطابات و تأثيراتها على متلقيها لتكون بذلك البداية الحقيقية له كمجال يعتد به في الدرس اللغوي في أواخر القرن 20، فتفاقم الاهتمام به حينئذ بدءً بتحديد مفاهيم و تعريفات له الى أعمق و أدق مسائل فيه، إذ تنوعت التعريفات الموضوعة له تنوعا كبيرا، رُبط بعضها بحقل نشأته و البعض الآخر بالموضوع الذي يتناوله، و البعض الآخر من خلال علاقته بالعلوم الأخرى...

[1]– ينظرخليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 57–58.

ومن الطبيعي أن هذا العلم الجديد لم ينبثق هكذا من فراغ، و إنما كانت له خلفيات و مرجعيات لعبت دورا هاما في تشكله و نموه تلخصت في: الدراسات اللغوية الحديثة و ما أنتجته، و فلسفة اللغة بما فيها جهود فلاسفة اللغة الطبيعية و الفلاسفة التحليليين.

ثانيا: ألعاب اللغة وتصرف الكتاب

01- ألعاب اللغة:

لا ريب أن اللغة العادية لغة الحياة اليومية، بل اللغة عامة، قاصرة في كثير من الأحيان، إذ تعاني النقص والغموض، لذا لجأ بعض الباحثين والفلاسفة إلى تهذيبها وتحديدها وتوضيح معانيها، واصطناع مفردات جديدة، بل الأجمل من ذلك كله استخدام مفردات مألوفة بمعان جديدة لأجل تحقيق أغراضنا وحاجاتنا.

01-1- نبذة عن حياة فيتغنشتاين:

قبل البدء في الحديث عن مصطلح ألعاب اللغة لا بد لنا من تقديم لمحة موجزة عن حياة من أتى به ، لنضع القارئ أمام صورة واضحة عمّا سنقدمه في الفقرات اللاحقة.

ولد فيتغنشتاين "(wittgenstein ludwig joseph johann) في عام 1889، حيث نشأ في أسرة نمساوية من أصل يهودي "[1]، و قد كان تعليمه الأول لا يشبه تعليم بقية الأطفال، "فقد كان تعليما منزليا واستمر الحال كذلك الى أن بلغ من العمر 14 سنة"[2]، ليقضي بعد ذلك "ثلاث سنوات في الدراسة بمدرسة لينتز (Lintez) في شمال النمسا"[3].

---

[1]- ينظر ماهر عبد القادر علي، فلسفة التحليل المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985، ص227.

[2]- ينظر لودفيغ فيتغنشتاين، بحوث فلسفية، تر: عزمي إسلام، جامعة الكويت، د ط، د ت، ص 12.

[3]- المرجع السابق، ص227.

كانت لفيتغنشتاين رغبة ملحة في "أن يدر العلوم الطبيعية على يد بولتزمان (boltzman) في فيينا، إلا أن بولتزمان توفي عام 1906"[1]، وهذه السنة ذاتها التي التحق فيها "بالمعهد العالي للتقنيات في برلين بعد أن أكمل دراسته بالثانوية، وهو أول عهد له بالتقنيات"[2].

ثم قرر الذهاب إلى إنجلترا في "صيف عام 1908 إذ يقوم بعدة اختبارات وتجارب على الطائرات الشراعية، وفي خريف العام نفسه سجل طالبا في قسم الهندسة لدراسة الميكانيكا، وقد كان شغفه الكبير وانشغاله بالطائرات سببا في تصميمه لرقاص للمحرك، وكان هذا التصميم في حد ذاته عملية رياضية، وبذلك توجه اهتمامه في البداية إلى الرياضة، ثم إلى أسس الرياضيات"[3] وقرأ "لراسل "أصول الرياضيات"[4]، ويروى أنه " نصحه فريجه بأن يذهب إلى كمبريدج مع راسل وقد فعل ذلك ليلتحق بكلية ترينتي في أواخر 1912"[5]، "وبعد أن أنهى دراسته في سنة 1913 أخذ ميله الفطري إلى اعتزال الناس يلح عليه فسافر إلى النرويج وبنى لنفسه كوخا استطاع أن يعيش فيه أغلب وقته"[6].

---

[1]– عزمي إسلام، لودفيغ فيتغنشتاين، دار المعارف، مصر، د ط، د.ت، ص13.

[2]– لودفيغ فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، تر:عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص8.

[3]– ينظر المرجع السابق ، ص14، وأيضا: فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص8.

[4]– ماهر عبد القادر، فلسفة التحليل المعاصر، ص227.

[5]– نفسه، ص227.

[6]– فيتغنشتاين، بحوث فلسفية، ص13.

لم يقصر اهتمام فيتغنشتاين أثناء دراسته على الفلسفة والمنطق والرياضيات، وإنما تعداه إلى دراسة علم النفس، "إذ قام بإجراء بحث تجريبي متعلق بالإيقاع الموسيقي بمعمل علم النفس بالجامعة، وقد ساعده في ذلك حبه للموسيقى ومعرفته للعزف"[1].

و من أهم ما يذكر عنه أيضا أنه: "تطوع في الخدمة العسكرية لحساب بلده النمسا مع ح ع 1 سنة 1914"[2]، "ثم وقع أسيرا في يد القوات الإيطالي، وظل كذلك قرابة 8 أشهر"[3]. اختار فيتغنشتاين بعد الحرب وظيفة التدريس، إلا أنه ما لبث أن استقال منها، وذلك بعد خلافته لكرسي الفلسفة خلفا لـ"مور".

ثم تطوع مرة أخرى في ح ع 2 فعمل لصالح "الجيش الإنجليزي في محل استشفائي في لندن سنة 1940"[4]. والجدير بالذكر أيضا "أنه كان مولعا بالسياسة"[5].

ليكتشف بعد عودته من الو.م.أ "أنه مصاب بسرطان البروستات وذلك سنة 1949"[6] ليلفظ أنفاسه بعد رحلة مريرة خُتمت بانتصار المرض عليه سنة "1951 إذ نطق بآخر عبارة"[7] "قالها لزوجة الطبيب الذي كان يعالجه: 'قولي لهم إني عشت حياة رائعة'"[8].

أعماله:

---

[1]– رشيد الحاج صالح، المنطق واللغة والمعنى في فلسفة فيتغنشتاين، دار كيوان، دمشق، ط1، 2005، ص9.

[2]– فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص8.

[3]– ينظر عزمي إسلام، لودفيغ فيتغنشتاين، ص18. وأيضا: رشيد الحاج صالح، المنطق واللغة والمعنى، ص9.

[4]– المرجع السابق، ص10.

[5]– نفسه، ص9.

[6]– عزمي إسلام ،لودفيغ فيتغنشتاين، ص10.

[7]– رشيد الحاج صالح، المنطق واللغة والمعنى، ص12.

[8]– المرجع السابق، ص21.

بالنسبة لمؤلفاته فإنها لم تكن كثيرة متعددة، "حتى إنه لم ينشر في حياته إلا كتابا واحدا 'رسالة منطقية فلسفية' ومقالا بعنوان بعض الملاحظات على الصورة المنطقية، وبقية ما نشر بعد ذلك كان كله بعد وفاته"[1] كان على أيدي تلاميذه خاصة، وقد عده بعض الباحثين "الرائد الثالث من رواد الفلسفة التحليلية إلى جانب مور وراسل"[2].

لقد كان فيتغنشتاين شخصا ملما بشتى العلوم، إذ لم يقتصر اهتمامه على جانب من جوانب المعرفة، فقد كان مولعا بالسياسة و الطب و العلوم و الرياضيات و الفلسفة و علم النفس و غيرها الأمر الذي جعله رائدا في كثير من المجالات و التي يعد الدرس التداولي واحدا منها وذلك لما أضافه من مفاهيم جديدة كان بعضها وليدَ نظرية الاستعمال لعل أهمها على الإطلاق مفهوم اللعبة اللغوية الذي سنتطرق إليه في صفحاتنا الآتية:

01-2- مفهوم ألعاب اللغة:

أو (الألعاب اللغوية) وهو مصطلح يراد به "الصبغة المؤسساتية للغة أثناء الاستعمال، فعندما نتكلم نكون قد أخضعنا كلامنا لمجموعة من القوانين الضمنية تجعلنا نميز بها الكلام السوي من غيره مثلما هو الحال بالنسبة لقواعد مباراة التنس أو لعبة الشطرنج"[3]

---

[1]- عزمي إسلام، لودفيغ فيتغنشتاين، ص30.

[2]- صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد، دار التنوير، بيروت- لبنان، ط 1، 1993، ص11.

[3]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الأمل، تيزي وزو، ط2، د.ت، ص8.

لقد قام مانغونو بحصر التداولية في ثلاثة أنماط لا رابع لها وهي: القانون والمسرح واللعبة إلا أن الذي يهمنا أكثر النمط الأخير لارتباطه بموضوع بحثنا، فالأول يشير إلى أن "الكلام (الخطاب) تحكمه أعراف وقواعد تختلف باختلاف اللغات والمجتمعات وأن الخروج به عن هذه القواعد والشروط ستكون عقوبته لا بالسجن وإنما بالتوبيخ أو التنبيه من أجل رد المتكلم إلى صوابه"[1].

أما بالنسبة للنمط الثاني (المسرح) والذي شبه فيه الحياة (الواقع) بالمسرح لأنه عبارة عن صورة مصغرة للعالم وأنّ أدوار الشخصيات على خشبة المسرح وما يرتبط بها من خطابات هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع"[2].

وفيما يخص النمط الثالث والأخير "فيرى لودفيغ فيتغنشتاين أن الخطاب ليس مجرد عملية تبليغية بين طرفين ضمن إطار زماني ومكاني، ولا هو أفعال كلامية تتحقق وفق نسق قانوني معين، إنما هو لعبة تضبطها قواعد محددة ترتبط مباشرة بكل فعل من أفعال الحياة، وهي قواعد تتشكل في 3 أنواع: قواعد اجتماعية، قواعد استبدالية وقواعد نحوية"[3]؛ فالقواعد الاجتماعية هي تلك العادات والتقاليد وطرائق التفكير والمعتقدات وغيرها مما يرتبط بالحياة الاجتماعية وله تأثير في تشكيل اللغة بصورة ما، أما القواعد الاستبدالية فتعني الضوابط والقوانين التي نتحرك بموجبها من أجل إبدال كلمة مكان وجعلها عوضا لها –مثلا– جلس

---

[1]– ينظر عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص9.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص9.

[3]– نفسه، ص10.

الطفل على الكرسي؛ من خلال إتباع القواعد الاستبدالية وإسقاطها على كلمة كرسي نستطيع أن نتصرف بالجملة فنقول: جلس الطفل على المقعد، وثالثا: القواعد النحوية وهي مجموع العلاقات النحوية التي تربط الكلمات بعضها ببعض كالفاعلية والمفعولية مثلا، "والاصطلاح هو الذي يحدد لنا وجه القاعدة الاجتماعية، ويضع فيتغنشتاين قيدا لمفهوم القاعدة الذي لا يعدو كونه لعبة من الألعاب اللغة، ونظرا لعدم وجود قواعد معينة تلزم لاعب التنس مثلا بارتفاع معين للكرة لا يجب تجاوزه فإن المشارك في الخطاب لا يصح له خرق قواعده الأساسية وغير الأساسية التي يدعوها (القواعد الفردية)، والحال أن هذه القواعد هي نماذج ومثل صالحة لعدد كبير من أحوال المتخاطبين فهي تسمح بتنويع النشاط الكلامي تنويعا غير متناه، وهذه المثل تشكل في الغالب نوعا من السلم المتدرج"[1]، عندما نقول مثلا "إن هذه النقطة من الحقل البصري زرقاء، فإنني لا أعرف ذلك فحسب، بل أعرف أيضا أن النقطة ليست خضراء ولا صفراء ولا حمراء ... فبعملية واحدة قُيض لي تطبيق سلم الألوان برمته"[2].

والأمر الذي لا يمكن تغافله أن فيتغنشتاين ركز في مفهومه لألعاب اللغة على أمر أساسي وهو "الشك، فالشك في لعبة اللغة لا وجود له، إذ يتعين أن لا تثبت التجربة العكس، فكلنا يعلم أن الاستحمام في البيت يتم في غرفة الحمام فإذا نزل أحدهم ضيفا عند أحد أصدقائه وأراد أن يستحم فإنه يعرف مباشرة أنه سيتوجه إلى غرفة الحمام."[3]

---

[1]– عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص10.

[2]– جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1992، ص19.

[3]– عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص 10-11.

نستخلص مما سبق ذكره أن الألعاب اللغوية هي مجموع الاستخدامات المختلفة للغة أثناء الاستعمال، أو هي الأشكال اللغوية غير متناهية العدد الناتجة عن التلاعب بالكلمات اللغوية وفق ضوابط وقواعد تنحصر في 3 أنواع ذكرناها آنفا.

01-3- اللعبة اللغوية عند فيتغنشتاين:

لقد أصبح فيتغنشتاين ساخطا على كثير من الجواب التي بثها في كتابه (رسالة منطقية)* تحت مظلة "النظرية التصورية" فاستطاع بذلك أن يتعدى ويتجاوز تلك الحدود الضيقة التي فرضها على نفسه في تناوله لموضوع اللغة ليربطها في فلسفته المتأخرة الجديدة بالواقع المعيش أكثر فأكثر، بعد أن كان ينظر للغة على أنها تصوير للواقع والأشياء، وأبرز ما يثبت ذلك إنكاره للفكرة القائلة بأن الاسم يعني الشيء والشيء هو معناه.

وما ينقده فيتغنشتاين هو الافتراض العام الذي يعزوه إلى أوغسطين ومفاده أن معنى أية كلمة هو الشيء الذي تمثله أو تشير إليه فنراه يبدأ الفحوص بفقرة اقتبسها من كتاب (الاعتراف) لأوغسطين يقول فيها "عندما كان يسمى (الأكبر مني سنا) موضوعا ما، ويتجهون وفقا لذلك نحو الشيء، فإنني أرى هذا وأفهم أن الشيء تمت تسميته بواسطة الصوت الذي تلفظوا به عندما كانوا يقصدون الإشارة إليه وكان قصدهم واضحا عن طريق حركاتهم الجسدية، كما لو كانت اللغة الطبيعية لكل البشر هي: تعبير الوجه وحركة العينين، وحركة أجزاء الجسم الأخرى، ونغمة الصوت التي تعبر عن حالاتنا الذهنية في البحث عن الشيء

*يمكن الرجوع إلى جمال حمود، فلسفة اللغة اللغة عند لودفيغ فيتغنشتاين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009.

والحصول عليه ورفضه أو تجنبه وهكذا، بما أنني استمعت إلى الكلمات مرارا وتكرارا وقد تم استعمالها في مواضعها المناسبة في العبارات المختلفة فقد تعلمت شيئا فشيئا أن أفهم الموضوعات التي يعنونها وبعد أن دربت فمي على صياغة تلك العلامات، استعملتها للتعبير عن رغباتي"[1].

ثم يعلق فيتغنشتاين على هذه الفقرة برأي مفاده أن ما ورد ذكره يقدم لنا صورة محددة وضيقة عن ماهية اللغة البشرية لأنها تشير إلى أن المفردات اللغوية تسمي الأشياء وتشير إليها، والجملة كما نعرف عبارة عن مجموعة مؤتلفة من هذه الأسماء وبذلك يكون لكل كلمة معنى وهذا المعنى مرتبط بالكلمة، إذ "لم يتحدث أوغسطين عن وجود أي فرق بين أنواع الكلمة، ولو أنك تصف تعلم اللغة بهذه الطريقة فإنك تفكر أول ما تفكر في أسماء من قبيل (منضدة) (مقعد) (خبر) وفي أسماء الناس وتفكر تفكيرا ثانويا في أسماء معينة وصفات محددة"[2]

لهذا" اضطر فيتغنشتاين إلى حيلة جديدة وهي "ألعاب اللغة" "language games" ويرتبط هذا المفهوم المحوري الجديد ارتباطا وثيقا بنظرية الاستعمال المعنى، على حين أن هذه النظرية ليست جديدة كل الجدة في كتابات فيتغنشتاين المتأخرة، إذ توجد إرهاصات لها في (الرسالة)"[3]، فالكلمة "يتحدد مع خلال استعمالها في اللغة، بل إنها تمتلك معان مختلفة

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد، ص118.

[2]– نفسه، ص118.

[3]– نفسه ، ص118.

ومتعددة لكن المعنى المقصود منها يظل رهين تطبيقاتها واستعمالاتها بحسب الأهداف والأغراض الاجتماعية، وعليه فإن اللغة فلسفته المتأخرة لم تعد صورة للواقع بل أصبحت تفهم من خلال استعمالاتها."[1]

لذا يمكن القول إن فلسفته هذه "تمثل نزعة طبيعية لغوية linguisticnaturalism؛ فهي نزعة ترتبط بوظيفة اللغة في الحياة الطبيعية للإنسان أو بعبارة أخرى ترتبط بألعاب اللغة"[2]، مما يستوجب النظر في اللغة باعتبارها نشاطا، لأن الاستعمال يفيد معنى الفعل أو النشاط، وهذا ما نجد صداه في كتابيه الأزرق والبني* وهما كتابان ظهرا في مؤلف واحد باسم: preliminary studies for the philosophical investigation, generally known as the blue and brown books.

كان مفهوم 'اللعبة اللغوية' مرادفا لمفهوم 'حساب' وذلك من أجل تأكيد تلك التشابهات المختلفة الموجودة بين اللغة والألعاب، إلا أنّ التوسع في مفهومها فيما بعد باعتبارها نشاطا تحكمه مجموعة قواعد أدى إلى إهمال نموذج الحساب الذي تكون فيه القواعد نظاما صارما دقيقا لذلك حل تدريجيا مفهوم "اللعبة" بدل "الحساب"[3].

---

[1]– ينظر محمد مجدي الجريري، المتشابهات الفلسفية، دار أتون، د ط، 1986، ص62–74.

[2]– نفسه، ص50.

*ظهرا في مؤسسة Basil black well في أوكسفورد بإنجلترا عام 1958 ثم أعيد طبعهما عام 1960 ثم أعيدت الطبعة مرة ثانية عام 1964 والكتاب الأزرق عبارة عن محاضرات أملاها فيتغنشتاين على طلبته في كمبريدج أثناء العام الدراسي 1933– 1934 وأما الكتاب البني فقد أملاه فيتغنشتاين على اثنين من طلبته هما فرانسيس سكينر و أليس أمبروز أثناء العام الدراسي 1934– 1935، سميا بهذه التسمية نسبة إلى لون الغلاف، عزمي إسلام، فيتغنشتاين، ص52.

[3]– ينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد، ص119– 120.

وإذا ما تساءلنا عن بدايات ظهور مفهوم لعبة اللغة فإنه سيكشف لنا "كيني Kenny" عن الإجابة فيقول: "يتجلى استخدام فيتغنشتاين الأول لاستعارة لعبة في حديث في منزل شليك في شهر يونيو سنة 1930 في مناقشة عن النزعة الصورية في الرياضيات، يقول فيتغنشتاين: (تنطوي النزعة الصورية على الصدق والكذب معا، والصدق في النزعة الصورية هو أن كل نظم syntax يمكن أن ينظر إليه كنسق من القواعد للعبة."[1]

وفي حديثنا عن هذه النقطة لابد من التأكيد على أن فيتغنشتاين كان يستعمل هذا المفهوم "منذ البداية استعمالا غامضا ملبسا إلى حد بعيد –حسب رأي موندلMundle–"[2] ذلك لأنه كان في كل مرة يستعمله استعمالا يختلف عن الاستعمال الآخر، فهو "يخبرنا في تقديم هذا المصطلح 'ألعاب اللغة' بأنه سوف يستعمله بطرق متباينة إذ أنه يشير إلى:

أ- هذه الألعاب التي طريقها يتعلم الأطفال لغتهم.

ب- اللغة الأولية."[3]

ويقصد فيتغنشتاين باللغة الأولية استعمالات اللغة البسيطة وليس أية لغة أولية فعليه مثل اللغة التي يستعملها البناء وغيره.

ويزداد غموض مفهوم "اللعبة" ويفقد وضوحه خاصة إذا تغلغلنا في غمرة الأمثلة والتشبيهات والاستطرادات التي يوردها فيتغنشتاين في كتاباته، وسنحاول فيما بعد سرد مجموعة من المعاني التي تعنيها هذه الكلمة أو المصطلح.

---

[1]- صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد، ص119.

[2]- نفسه، ص122.

[3]- نفسه، ص122.

إن النظر إلى اللغة على أنها أداة لتصوير الوقائع فقط تجعلنا في كثير من الأحوال نقف موقف العاجز إذ توجد أشياء كثيرة بداخلنا لا نستطيع أحيانا التعبير عنها ووصفها للغير بل إن العالم ككل ملئ بما لا يمكن التحدث عنه بواسطة اللغة في صورتها هذه، ولعل هذا هو السبب الذي دفع بلودفيغ إلى إيجاد هذه الحيلة ، فهو يرى أن هناك ما نشعر به ويصعب التحدث عنه فالنفس البشرية أعظم وأكبر بكثير من اللغة فكيف لنا أن نعبر بالشيء القليل المحدود عن الشيء الكثير اللامحدود، وبهذا كان تخمينه هذا حلا لهذه المشكلة العويصة وذلك من خلال أن المتكلم (المعبر) يستطيع أن يوظف عددا محدودا من المفردات اللغوية في العديد من التراكيب والصيغ المختلفة ليتمكن من التعبير عما كان عاجزا عن التحدث عنه.[1]

بعد اطلاعنا على كتابات فيتغنشتاين المتأخرة نجده يعرف اللّعب بأنه: "تحريك أشياء في مجال ما، بحسب قوانين معينة..." [2] ؛ويعني بقوله هذا أن اللعب أو التلاعب هو عبارة عن تبديل وتحريك الكلمات في مجال معين قد يكون جملة أو فقرة أو نصًا كاملا أو غيره، تبديلا تحكمه مجموعة من القوانين الدقيقة كي لا يكون هذا التلاعب عبثا لا فائدة منه، بحيث يؤدي من خلال التركيب الواحد وظائف عدة تمثلها تراكيب متنوعة، ولهذا نجده يسمي الكل الذي "تكونه اللغة والأعمال التي تنطوي تحتها بـ "(اللعبة اللغوية)" [3] كما أن لفظة تحريك في هذه المقولة تذكرنا باستعارة لعبة الشطرنج عند دي سوسير الذي يرى بأن قيمة الرمز اللغوي تكمن في قيمة الرموز المجاورة داخل نظام اللعبة، لنجد صدى هذه الاستعارة عند فيتغنشتاين

1- ينظر محمد مجدي الجزيري، المتشابهات الفلسفية، ص 59.

2- لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 80.

3- نفسه، ص 80.

حيث " يستعمل عبارة "نحو اللعبة" وهو يعتبر كذلك أن طبيعة الرمز ثانوية مثلما هي ثانوية المادة التي صنعت منها قطع الشطرنج (خشبا كانت أم عاجًا أن قصديرًا) أو حتى شكلها ما دامت قواعد اللعبة هي نفسها، وقد استعملها بالطريقة نفسها تقريبا واستخرج منها الاستنتاجات ذاتها... ففي تبادل الأدوار والاشتراك في احترام قواعد اللعبة قيمة اجتماعية، وفي تغيير كل نقلة للسياق العام للعبة قيمة ديناميكية، وفي كون قيم القطع متعلقة بموقعها وطريقة تحركها وليس في المادة التي صنعت منها اعتبار للشكل والموضع دون المادة"[1] هذه هي النقاط التي تشترك فيها كل من الشطرنج واللغة فما يميز الأولى يميز الثانية، وقد استغل فيتغنشتاين هذه النقاط المتشابهة بين اللغة والشطرنج "لأغراض عديدة، يبدأ أنه أدرك فيما بعد جيدا أن الشطرنج –بقواعده الدقيقة– ليس نموذجيا لكل الألعاب، وأن الألعاب الأخرى ذات القواعد المحدودة بدرجة أقل ربما تصلح كمواضع للتشابه مع اللغة"[2] ومنه نطرح السؤال أين يقع الاختلاف بين الشطرنج ونظم اللغة ليجيبنا فيتغنشتاين بأن الاختلاف يكمن في "تطبيقهما فقط".[3]

قد يَخْطُرُ ببال أحدنا تساؤل من قبيل: لماذا اختار فيتغنشتاين لفظة (لعبة) في حد ذاتها من أجل تقريب اللّغة إليها؟ ونحن بالتأكيد سنجيب عن هذا الأشكال لكي تتوضح الصورة للقارئ.

لقد قرب فيتغنشتاين اللغة من اللعبة، بل اعتبر أن اللغة تتمثل في مجموعة الألعاب اللغوية الممكنة لوجود أوجه متعددة بينهما سنلخصها على شكل نقاط وهي كالتالي:

1– "اللعبة تتضمن القواعد تماما مثل اللغة"[4] فكما للعبة قوانين يجب اتباعها أثناء اللعب فكذلك بالنسبة للغة إذ تمتلك هذه الأخيرة قوانين خاصة بها.

---

[1]– لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ، ص 56–57.

[2]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 120.

[3]– نفسه، ص 119.

[4]– لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 65.

2- "اللعبة فعل مثل اللغة*"[1] لأنه من المعروف بل من البديهي أن اللعبة عبارة عن فعل يقوم به شخص أو مجموعة من الأشخاص بصفة مكررة وهو الأمر نفسه الذي نلحظه في اللغة إذ تعد نشاطا وفعلا محققا من طرف شخص أو أكثر بصورة دائمة.

3-"اللغة مكونة من الألفاظ مثلما تكون اللعبة من قطع وأشكال".[2]

4- "واللغة نظام يأخذ فيه كل لفظ مكانه باعتبار محيطه، كذلك تكتسب كل قطعة أو شكل في اللعبة قيمتها من القطع الأخرى"[3]؛ فهو يرى بأن اللغة عبارة عن نسق يتألف من ألفاظ وكل لفظة منها تتحدد قيمتها من خلال موقعها وعلاقتها بالألفاظ المجاورة لها، مثلها مثل اللعبة التي يتحدد دور كل قطعة وجزء منها من خلال القطع الأخرى المكونة لها.

5- "وأخيرا وليس آخرا، فإن اللغة مؤسسة اجتماعية، لا يمكن تصورها خارج عمليات التبادل مثلما لا يكون تصور لعب يقوم به شخص فرد مرة واحدة"[4]، فاللغة هي مجموعة أنساق، وكل نسق من هذه الأنساق يحتوي على مجموعة من القضايا المرتبطة فيما بينها بشبكة من العلاقات، ويقينية كل قضية مرتبطة دائما بنسق ما، ولكل نسق لعبته اللغوية الخاصة. [5]

---

* يقول سيرل في هذا السياق "إن الفرضية التي يقوم عليها هذا البحث تتمثل في أننا عندما نتكلم لغة ننجز شكلا من التصرف تحكمه القواعد، انظر: John R Searl, Speech acts : Am Essay in the philosophy of langauge London-Combridge, universitypress, 1969.

[1]- لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 65.

[2]- نفسه، ص 65-66.

[3]- نفسه، ص 66.

[4]- نفسه، ص 66.

[5]- بن خدة نعيمة، الفلسفة وقضايا اللغة عند فيتغنشتاين من فلسفة التحليل إلى فلسفة اللغة، جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف- الجزائر، م 7/ع 2، جوان 2021، ص.

إن الشبه بين اللغة واللعبة لا يعني البتة "أن اللغة تسلية أو أنها تافهة إلى حد ما، بل العكس، يعني إظهار الارتباط بين تكلم اللغة والفاعليات غير اللغوية"[1] لأن ممارسة اللغة جزء من الفاعلية الاجتماعية بل جزء من الحياة.

من اللافت للنظر أن فيتغنشتاين في أثناء تشبيهه للغة باللعبة أنه أكد تأكيدا قويا على مفهوم القاعدة إذ "أن كل من الألعاب واللغات تستلزم استخدام القواعد، بيد أن هذه النقطة يجب أن ننتبه إليها حتى لا نسيء فهمها، ويحاول فيلسوفنا أن يبرهن على أن قواعد اللعبة تتشابه في عدم التشريع سلفا لكل الاحتمالات، أو قل بعبارة أخرى إن استعمال الكلمات ليس مقيدا في كل موضع بالقواعد، والإمكانيات الكثيرة متروكة تحت البحث، فليس لدينا –مثلا– قاعدة جاهزة للقول بأن شيئا ما يتوارى ويتجلى من جديد بصورة متكررة يمكن أن نطلق عليه اسم (كرسي)، ويستطيع المرء أن يستعمل اسم على مثل (موسى) بدون أن يكون لديه وصف تعريفي ثابت يستند له بالاسم في كل الحالات الممكنة"[2] والكلام نفسه ينطبق على الألعاب إذ لا توجد قاعدة تحتم على لاعب التنس مثلا أن يرتفع ارتفاعا معينا أو أن يجعل عنقه أو قدمه أو غيره في وضعية معينة على الرغم من أن للتنس قواعده، وعليه نستطيع القول بأن أهم ما يميز ألعاب اللغة "هو قواعدها الخاصة غير أن هذه القواعد لا تعمل بالطريقة نفسها في كل الألعاب اللغوية"[3]

ولكن ماذا يقصد فيتغنشتاين بالقاعدة؟، إنه يعني بها "قواعد المنطق والمنطق بهذا الشكل يكون بمثابة الحدود التي تتحرك في داخلها أثناء قيامنا بلعبة من ألعاب اللغة، أو هو الذي يعين هذه الحدود"[4]، ويمكن تفسير ذلك إذا وضعنا في اعتبارنا أحد قوانين المنطق وهو قانون الثالث المرفوع وجعلناه في صيغة الأمر التالي: (استدر ناحية اليمين ولا تسدر ناحية اليمين)

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 128.

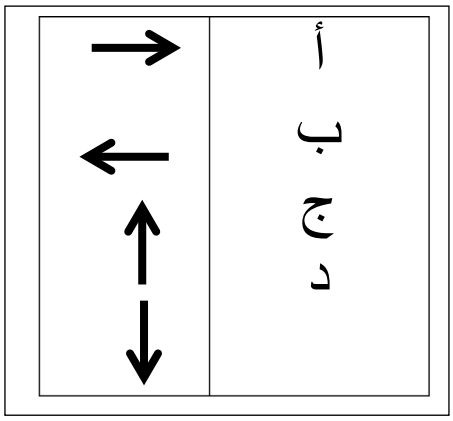
[2]– نفسه، ص 129–130.

[3]– هانس سلوجا، فيتغنشتاين ، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص 127.

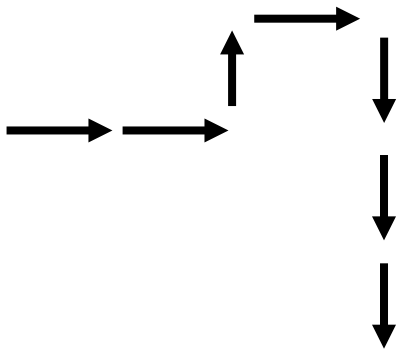
[4]– فيتغنشتاين ، نقلا عن: Pole , D : the laterphilosophy of wittgenstein (second impression university, the Athlone press, p 29.

في هذه الحالة لا يستطيع السامع أن يفعل شيئا لأن استخدامنا للألفاظ في هذه الحالة كان مخالفا للطريقة التي تعودنا على استخدام الألفاظ بها. [1]، وبهذا الشكل يكون اتباع القاعدة مماثلا لا طاعة لأوامر اللاعب الذي يخالف القواعد لا يلعب اللعبة بالمعنى الحرفي والمجازي معا.

وفي مناقشة هذا السؤال يقدم فيتغنشتاين في كتابه الأزرق المثال التالي: "يتحرك (ب) هنا وهناك طبقا لقواعد يمليها عليه (أ) ويطيع (ب) وفقا للجدول التالي:



ويصدر (أ) أمر مؤلفا من الحروف في الجدول ويقول: (أ أج أد د د) ويبحث ب عن السهم المناظر لكل حرف في الأمر ويتحرك وفقا لذلك على النحو التالي:" [2]



[1]– عزمي اسلام، فيتغنشتاين ، ص 295.

[2]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 131–232.

وما يميز القاعدة أيضا هو "كونها مطبقة مرارا وتكرارا وفي عدد غير محدد من الأمثلة"[1] بمعنى أنها تستخدم في تصميم وتكوين العديد من الأمثلة فمثلا القاعدة الواردة في الجدول نستطيع من خلالها إنشاء العديد من الأوامر مثلا: (د د أج ب)، (ج بدأ أ)، (ب ج ج ب د) ...

للقاعدة دور كبير في تعلم اللعب اللغوية "فنحن نخبر بها المتعلم الذي يتدرب على تطبيقها– وهي كذلك أداة في اللعبة نفسها– ولا هي مطروحة في قائمة قواعد، إذ يتعلم الإنسان اللعب من مشاهدة غيره يلعب، لكننا نقول إننا نلعب بحسب هذه القاعدة أو تلك لأن المشاهد يمكنه أن يستخلص هذه القواعد من ممارسة اللعبة وكأنه قانون طبيعي يمثل له تحركات اللعبة"[2] فالطفل الصغير مثلا لا يتعلمها عن طريق التلقين أو عن طريق عرضها في قائمة طويلة وإنما يكتسبها عن طريق ملاحظته لمن يحيطون به وهم يتلاعبون باللغة.

"إن إدراك التنوع بين الألعاب يجعل مفهوم اللعبة مفهوما مفيدا إلى حد ما لذلك نجده قدم قائمة بهذه الألعاب "يدعونا فيها إلى تأمل كثرة هذه الألعاب في الأمثلة التالية:

- إصدار الأوامر والامتثال لها.
- وصف المظهر الخارجي لشيء أو تقديم أحجامه.
- بناء شيء من الوصف (الرسم).
- التقرير حول حادثة.
- صياغة الفرض واختباره.
- تقديم نتائج تجربة في لوحات ورسوم بيانية.
- تأليف قصة وقراءتها.
- تمثيل، غناء الأغاني.

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 133.

[2]– لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 163.

- تخمين الأحاجي.
- تأليف النكات وسردها، الترجمة من لغة إلى أخرى"[1]
- "تقديم شكر أو تحية أو الصلاة أو التهنئة أو اللعن..." [2]
- " أداء مسرحية أو قصّ حكاية"[3]

وغير من الأمثلة العديدة والتي كان الهدف من إيرادها بيان طريقة الاستعمال الفعلي للغة نذكر منها على سبيل الإيجاز لا الإطناب "إرسالك لشخص ما إلى المتجر من أجل شراء خمس تفاحات حمراء"[4]

إنه على الرغم من هذا الثراء الفاحش في عدد الأمثلة المتعلقة بألعاب اللغة إلّا أننا لسنا واعين بذلك التنوع الضخم ذلك لأن الثوب الذي تلبسه لغتنا (مظهرها) يجعل كل شيء متشابها، وهذا ما أدركه فيتغنشتاين إذ أقر "بأن الذي يخفي واقعة الكثرة ويهملها هو المظهر المتسق الخادع للغتنا"،[5] وإذا كان الأمر كذلك فهل هذا يعني أن الألعاب اللغوي تشترك وتتشابه فيما بينها؟، يبدو أن فيتغنشتاين في بداية الأمر قال بوجود قضايا عامة وصور مشابهة تجمع اللغة ككل، "ولعله هذا ما دفع مالكوم وتابعه آير إلى القول بأن فيتغنشتاين قد افترض في الرسالة أن هناك صورة عامة للقضايا واللغة تماما كما افترض وجود صورة عامة للعدد (العدد 5 مثلا في المثال السابق) تمثل جانبا مشتركا بين كل الأعداد حيث يقول: "وما فكرة العدد إلا ذلك الجانب المشترك بين الأعداد كلها، أي الصورة العامة للعدد"[6]

إلا أنه سرعان ما تراجع عن ذلك ورفض هذا الافتراض رفضا كليا وأصبح يرى أنه لا وجود لقاسم مشترك "بين كل الأشكال المنوعة للغة والذي يجعل منها لغة، ولا يوجد شيء

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 120–223–124.

[2]– لودفيك فيتغنشتاين، بحوث فلسفية، ص 60.

[3]– محمد فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1405–1985، ص 40.

[4]– ينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة اكسفورد، ص 120.

[5]– نفسه، ص 123.

[6]– نفسه، ص 125–126.

مشترك بين كل ألعاب اللغة"[1]، وبهذا أدرك فيتغنشتاين أنه كان قد أخطأ في البحث عن جوهر وماهية اللغة، لذا حاول البرهنة على فكرته الثانية والتأكيد على أنه لا توجد "خاصية مميزة لكل الفاعليات التي ندعوها (لغات) تماما مثلما لا يوجد قاسم مشترك بين كل الفاعليات التي نسميها باسم (ألعاب) أو الأشياء التي تطلق عليها اسم (أعداد)، وكل ما نجده بعد فحص ومقارنة الألعاب المنوعة المتباينة لا يزيد على أن يكون شبكة معقدة من التشابهات تتداخل وتتشابك"[2] إذ يقول "لاحظ مثلا العمليات التي نسميها ألعاب أقصد بها ألعاب الرقعة (مثل الشطرنج والضامة) والورق والكرة والمباريات الرياضية... ما هو القاسم المشترك بينها؟ –لا تقل لابد أن يكون بينها شيء مشترك بينها، لأنك إذا نظرت إليها فإن لن ترى بالتأكيد شيئا ما تشترك فيها كلها، بل سترى شبها وقرابة وقائمة كاملة من هذه الأشياء، وكما قلت آنفا: لا تفكر بل انظر، انظر مثلا إلى ألعاب الرقعة مع وجوه القرابة المختلفة، الآن مر إلى ألعاب الورق ستجد كثيرا من التطابق بينها وبين ألعاب الصنف الأول، ولكن العديد من السمات المشتركة قد فقدت وظهرت أخرى"[3]، كذلك أثناء مرورنا إلى ألعاب الكرة "فإن العديد من هذه السمات ستبقى بينما سنفتقد أخرى، هل أنها مسلية كلها؟ قارن الشطرنج بلعبة الناعورة أو هل أن فيها دائما رابحا وخاسرا، وأن فيها تنافسا بين اللاعبين؟ فكر في لعبة السوليتار (Patience)، يمكن أن تربح أو أن تخسر في لعبة الكرة، لكن تفتقد هذه السمة عندما يرمي الطفل بالكرة على الحائط ويلتقطها، انظر أيّ دور تلعبه المهارة والحظ وانظر في الفرق بين المهارة في الشطرنج والمهارة في لعبة التنس فكر فقط في لعبة الدوّارة: هنا نجد عنصر التسلية، ولكن كم سمة من السمات الخاصة الأخرى فقدت! ويمكن هكذا أن نمر عبر عدة مجموعات من الألعاب وأن نرى تناظرا يطفو ثم يختفي"[4]؛ فمن خلال حديثه هذا أراد أن يثبت غياب تلك الخصائص المشتركة في اللغة عن طريق إسقاط الكلام على الألعاب المعروفة كالشطرنج

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة اكسفورد، ص 126.

[2]– نفسه، ص 126.

[3]– لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 170.

[4]– نفسه، ص 170–171.

والتنس وغيرها، فقد تشترك الأولى بخاصية معينة مع الثانية ثم تفقدها مع الثالثة لتظهر خاصية أخرى مع الرابعة وهكذا ليتكون بذلك شبكة معقدة من التشابهات المتداخلة تشبه الحَبْلَ الغليظ الذي تتداخل فيه مجموعة من الخيوط الرقيقة والممتدة داخله.

ولم يجد فيتغنشتاين تعبيرا أفضل من "تشابهات العائلة" أو "الشبه العائلي" "familyresemblace" "لوصف هذه التشابهات المتنوعة المماثلة لتشابهات أفراد العائلة: البنية–الصورة ولون العيون وطريقة المشي والمزاج...إلخ تتداخل وتتشابك بالطريقة ذاتها، وبهذا يمكن القول أن الألعاب تكون عائلة"[1] فأفراد العائلة مثلا بينهم تشابهات متداخلة لا نستطيع من خلالها أن نحكم بوجود صفات موحدة بينهم ككل فبعضهم لهم أنوف صغيرة وبشرة بيضاء ولبعضهم أنوف كبيرة وبشرة بيضاء وبهذا لا نجد لكل الأفراد البنية الجسمية وحدها أو لون الشعر والعينين وحدهما...

فكذلك الأمر بالنسبة للغة إذ "لا توجد وظيفة واحدة محددة تؤديها كل الجمل، ولا يوجد معنى واحد محدد لكل كلمة، لكن لكل كلمة عدة معان وليس بين هذه المعاني عنصر مشترك محدد، بين هذه المعاني تشابه أسري بالمعنى السابق، ويورد فيتغنشتاين هنا تشبيها ثالثا، كل كلمة في اللغة تؤدي وظائف عدة كما نجد أدوات الصندوق الذي يحمله النّجار، بالصندوق شاكوش ومنشار ومسطرة وزجاجة غراء ومسامير ومفك مسامير، ليس لكل أداة من هذه وظيفة واحدة محددة عند النجار، وإنما يستخدم كلا منها في أكثر من وظيفة حسب حاجته، وكذلك وظائف الكلمات في اللغة، ليس للكلمة الواحدة معنى واحد ولا استخدام واحد وإنما تقوم الكلمة الواحدة باستخدامات لا حصر لها، وكذلك الجملة الواحدة، ويسمي فيتغنشتاين هذه الوظائف المتعددة للكلمة الواحدة لعبة اللغة"[2]

من خلال هذا نفهم أن فيتغنشتاين يستعمل بالإضافة إلى تشبيه ألعاب اللغة تشبيها آخر وهو "(الأداة) Tool، فاللغة نشاط يرتكز على استخدام الكلمات كأدوات، وهو يقدم تشبيه الأداة

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 127.

[2]– محمد فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، ص 55–56.

ليلفت أنظارنا إلى تنوع استعمال الكلمات كما تتنوع الأدوات في صندوق النجار"[1]، ولكن هذا التشبيه خلق لنا تداخلا كبيرا مع تشبيه (ألعاب اللغة) فمصطلح الأداة كما ذكرنا كان الغرض من استخدامه بيان تلك الأغراض المختلفة التي من أجلها تستعمل الكلمة، "فالذي يمكن للمرء أن يستعمل الجملة من أجله هو لعبة لغة مختلفة، وقد أحدث هذا التداخل في التشبيهين كثيرا من الفوضى هكذا في تفكير فيتغنشتاين."[2]

إلى جانب مفهوم الشبه العائلي والذي له صلة وطيدة بمصطلح اللعبة اللغوية نجد مفهوم (شكل حياة) والذي تكرر حضوره بصورة مكثفة وفي مواضع مختلفة في كتاب (تحقيقات فلسفية) "وهو على ما يبدو وثيق الارتباط بمفهوم اللعب اللغوي باعتباره محكوما بقوانين الاستعمال وقواعد التصرف مثل تلك التي تنظم الحياة الاجتماعية: في هذا المقام، على اللفظة لعبة لغوية أن تبرز أن تكلم لغة ما يعد عملا أو شكل حياة، إذ كانت اللعبة اللغوية عملا لغويا فإنه يفترض أن يجري عليها ما يجري على العمال اللغوية من شروط إنجازها في محيط معين بمقاصد معينة ومواصفات محددة وإذا كان من الطبيعي أن يفترض الحديث عن اللغة الحديث بطريقة أو بأخرى بمظاهر تحكمها القوانين الاجتماعية"[3] ؛ و عليه فان ما يجري على اللغة يسري أيضا على اللعبة اللغوية من شروط إنجازها و زمانها و مكانها و غيره، فالأخيرة (لعبة اللغة) "تضفي على اللغة صفة المؤسسة الاجتماعية"[4].

ثم إن شكل الحياة الذي تتعالق به ألعابنا اللغوية هو المجتمع الإنساني برمته، بما في ذلك طريقة حياته والقواعد التي تحكمها، فتختلف الألعاب اللغوية باختلاف الثقافات والمحيط الطبيعي والزمان والعلاقات الاجتماعية، ونحن لا نستطيع أن نتصور ما تدل عليه مفهوم شكل حياة إلا إذا نظرنا إليه نظرة "من زاوية زمانية فقط لأن الألعاب اللغوية منتمية إلى خط ناظم

---

[1]– صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 122.

[2]– نفسه، ص 125.

[3]– لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 89.

[4]– نفسه، ص 89.

زماني يتحكم في تغيرها واختلافها أو توصلها"[1] إذ نلحظ بشكل دائم ولادة ألعاب لغوية جديدة وموت بعضها الآخر، مما يتطلب ذاكرة اجتماعية، لا تكون إلا شكلا من أشكال الحياة.

ولكن السؤال المطروح ها هنا: ما هي الغاية أو القيمة الفورية للقول بأن لعبة اللغة هي صورة الحياة؟، إن بإمكان المرء ها هنا "اقتراح شيئين: الأول أنه لا يمكن أن توجد أية ألعاب خاصة Prive وأن اللعبة يجب أن توجد كمعيار وصورة مميزة قبل إمكانية كونها ملعوبة، والثاني أن الألعاب المختلفة والعادية إلى حد بعيد، وألعاب اللغة مرتبطة ارتباطا غير منفصم العرى وبصورة معقدة مع الجوانب الأخرى من الحياة ومع الأهداف والمناظر والفاعليات، ولا يمكن فهمها بمعزل عن هذه الجوانب"[2]

إن شكل حياة هو لعبة لغوية وأشكال الحياة لا تحصى تماما بالضبط مثلما أن ألعاب اللغة متنوعة ولا تقبل الحصر، والأمر الذي يميز لغتنا هو أن الأساس الذي تقوم عليه يتكون من أشكال حياة مستقرة يتجلى في نشاط منتظم فوظيفتها محددة سلفا بالفعل الذي يرافقها، ورغم وجود تباين بين أشكال الحياة تبعا للتباين الثقافي فإنه يمكن القول بشكل حياة واحد للبشر.

وكثمرة للحديث عن موضوع ألعاب اللغة نكون قد أدركنا بأن فيتغنشتاين استخدم مفهوم اللعبة اللغوية في عدة سياقات حيث يمكن تمييز ثلاثة منها حسب تحليل "أرنست كونراد شبشت"[3]

1- يدل هذا على أشكال اللغة البدائية البسيطة كالتي يستخدمها الطفل.

2- يدل أيضا على اللغة اليومية الجارية (وكل النشاطات المتداخلة).

---

[1]- لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ص 90.

[2]- صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص 129.

[3]- قادري عبد الرحمان، فيتغنشتاين والتداولية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة محمد بن أحمد، وهران2، 2014-2015، ص 115.

3- يشير كذلك إلى تلك الأنساق والأشكال اللغوية المعينة ومختلف الوحدات الوظيفية التي تمثل عنصرا في تكوينها، حيث تدخل ألعاب اللغة في نشاط تأخذ فيه الألفاظ معان خاصة كأفعال اللغة واللغة الإنجليزية -أو تلك الأفعال التي تؤدي أدوار حاسمة- أو النشاطات اللغوية التي يكون الكلام فيها منصرف لوجه آخر (ضمني).

كنتيجة لما سبق أصبح بإمكاننا القول بأن فيتغنشتاين كان يرمي من خلال فكرته اللعبة اللغوية إلى أشياء عدة من بينها والأكثر أهمية إقراره بأن ليس للغة وظيفة واحدة محددة محصورة في تقرير الوقائع فحسب، بل إن هذا التقرير إحدى الوظائف المتنوعة للغة، بالإضافة إلى أنه قصد به إبراز بأن لعبة اللغة تنطوي على صورة حياة بمعنى أن تحدث اللغة هو جزء من نشاط حياة بل إنه صورة الحياة، إذ أننا عندما نتصور اللغة فإنما نتصور شكل حياة، فاللغة تحدد تاريخنا الطبيعي مثل الأكل والمشي واللعب...، وهذا هو الذي جعل مفهوم شكل الحياة مرتبطًا بالزمان.

02- تصرف الكتاب

02-1- التصرف اللغوي عند الأدباء:

تزخر حياتنا الثقافية والأدبية والفنية بكثير من المواهب المتألقة، فالأفكار والموضوعات والمضامين المختلفة ملك الجميع، لكن العبرة والرؤية والصياغة والتشكيل الفني فإنها تخص فقط الأديب -المبدع- المتمكن من وضع أدوات الصيغة الأدبية والصياغة الفنية في خدمة عمله الأدبي ككل، ولا شك في أنّ مثل هذا التمكن لابد أن يفتح أمامه آفاق التعبير بكل مستوياته المتعددة وبالتالي لا يستعصي عليه التعامل مع أيّ مضمون، مهما كان مغرقا في التركيب أو التعقيد.

لغة الأدب أو اللغة الأدبية لمجتمع ما، هي لغة واحدة، لكن تختلف طرق تركيب جملها والتصرف فيها وصياغتها وتشكيل نصوصها من شخص إلى آخر ومن متمكن من الزخرف الأدبي إلى مبدع آخر، يقول في ذلك نبيل راغب: "الأصول واحدة لكنّ التغيير أو الإضافة

إليها تكمن في أسلوب توظيفها واستخدامها في كل عمل أدبي على حدة، بل وفي كل عمل أدبي لنفس الأديب".[1]

فمهارة كل أديب تكمن في قدرته على الخلق والإضافة والإبداع والتمكن من صناعة نصوص أدبية وإبداعات مسرحية من عناصر لغوية قليلة يتحكم فيها عن طريق التلاعب بها وتشكيلها كيفما أبدعت ذائقته الفنية، يقول نبيل راغب: "الأديب لديه خبرات عملية معينة في حاجة إلى تعبير، فهو يضع في ذهنه دائما إمكانية ظهور عمل أدبي له، يعبر فيه عن هذه الخبرات، وبعد ذلك يتطلب خلق العمل الأدبي بعض قدرات ومهارات معينة تمثل الصنعة الفنية"[2]، فالأديب يبدع بطريقة تختلف تماما عن غيره من الصناع والحرفيين فهو يبدع بدافع قوة عليا غامضة تحدد طبيعة العمل الفني وشكله.

أما اللغة فهي وسيلة يعتمدها كل أديب للتعبير والتوصيل والتجسيد الفني "فاللغة كائن حي متطور مع الحياة والواقع، وتعامل الأديب معها يختلف مع تعامل أي أديب آخر اختلاف بصمات الأصابع، بل إنّ هذا التعامل يختلف بنفس الدرجة من عمل لآخر للأديب نفسه"[3] فكل أديب له ملامح أسلوبية تميزه عن غيره وتعكس بصمته المتعارف عليها، "فاللغة في الأدب ليست مجرد تعبير عن معنى محدد، من خلال ألفاظ مرصوصة أو قوالب لغوية جاهزة، بل هي خلايا لفظية ومعنوية وعقلية ووجدانية تتفاعل داخل الجسم الحي للعمل الأدبي، ولا تملك لنفسها حياة فعلية خارج هذا الجسم، ومن ثم فإنّ استخدامات هذه الخلايا هي في حقيقتها استخدامات لا نهائية"[4] لذلك تبدو الأعمال الأدبية الناضجة جديدة كل الجدة، برغم أنها تستقي مادتها الخام من نفس المنجم اللغوي المتاح لجميع الأدباء دون استثناء.

02-2- التصرف اللغوي والتداولية:

1- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص 2.

2- نفسه، ص 4.

3- نفسه، ص 290.

4- نفسه، ص 290.

إن تصرف الأديب المبدع في اللغة والتلاعب بها يعد العمود الفقري لعمله الفني والأدبي، فالتلاعب باللغة مرتبط "بالحقيقة التداولية" بحيث يتحقق هذا التلاعب اللغوي حينما يتقصد المتكلم انتقاء عبارات معينة لإخفاء مقصده عن المستمع، فالأدباء يتحكمون في زمام الأدب عن طريق التلاعب باللغة لتعطي دلالات جديدة لمفاهيم قديمة نتقفى أثرها عن طريق تشريح العبارات واستخلاص بنيتها العميقة.

إن الغاية من اللعبة اللغوية ليست استعراضا لفنيات الكتاب والأدباء، إنما هي بحث في سبيل تبليغ الرسالة في صورة مؤثرة، تحقق معها الغايات التي ينشدها الأديب، فإن الألعاب اللغوية تصرف الألفاظ والأساليب إلى الوجهة الاستعمالية للغة، حتى يتلقى جمهور القراء تلك النصوص وهم يأنسون لها، لأنها أقرب إلى نفوسهم، وأشد تأثيرا في خواطرهم ، وهذا هو لب العملية التداولية.

في بحور الأدب والكلمات، "الكتابة الأدبية الإبداعية هي حالة عالية من التعاطي الفني مع اللغة ومفرداتها وصورها والأخيلة المصاحبة لجوّ الإلهام"[1]، والأديب المبدع هو من يتمكن من صبها في قوالب أدبية فنية ليمتع القارئ، ويعكس له مدى تمكنه من التفنن في اللغة والتصرف فيها، وهذا التفنن ما هو إلا :"إدراك وظيفة الكلمات داخل الجمل، والتلاعب بها، وما هذا التلاعب في حقيقته إلا إنزياحات يحققها الكاتب أو الأديب، بحيث يقوم هذا التلاعب باللغة على معرفة حدسية في ضمير الأديب بالأنماط المجردة للغة وبالقواعد المسموح بها في تعاقب الأصوات، ويمكنه –هنا– أن يستثمر فنيا هذه المنابع اللغوية فيما يعرف بتجاوز المعنى"[(2)]، فمهارة الأديب ليست مجرد: "تلاعب بالكلام في فقرات اعتباطية من استعمال كلمة أو عبارة موضوعة لمعنى إلى استعمال الكلمة أو العبارة بمعنى كلمة أو عبارة أخرى موضوعة لمعنى آخر، بل تكمن مهارته في ما يؤديه من حركات ذهنية تصل بين المعاني التي تعقد بينها روابط وعلاقات فكرية ما يسمح للمعبر الذكي بأن يستخدم العبارة التي تدل في اصطلاح

---

[1]– سيد غيث ، فنيات الكتابة الأدبية، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة–مصر، ط1، 2017، ص9.

[2]– ينظر، رجاء عبيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار الكتب العلمية، د ط، د ت، ص 149.

التخاطب على معنى من المعاني ليدل بها على معنى آخر، يمكن أن يفهمه المتلقي بالقرينة اللفظية أو الحالية أو الفكرية"[1] فهو هنا يشير إلى أن إبداعية الأديب تكمن في الحركات الذهنية التي يقوم بها ليقلب ظاهر الأسلوب عن ظاهره المكشوف للمتلقي ويدل به على دلالات ومقاصد باطنية تفهم عن طريق تشريح العبارات.

أشار أحد الباحثين إلى أن التلاعب باللغة ما هو إلا انزياح: الذي يعد أحد طرق الإبداع البياني في كل اللغات، والذي تدفع إليه الفطرة الإنسانية المزودة بالقدرة على البيان.

يقول: "فالانزياح هو التلاعب باللغة ونعني بذلك اللعب في محتويات الجملة، وإعادة ترتيب ألفاظها المنقولة بمعانيها الأصلية سعيا وراء إحراز الدلالة المطلوبة، تلك الدلالة التي تستدعي أن تمثل كل كلمة في الجملة دورا في تنمية المراد لا باستيفاء هذه الكلمات شروط البناء فحسب وإنما بتفاعلها في هذا البناء، فتستقر حيث يتطلب المعنى وتستدعي الدلالة".[2]

تتحقق شعرية اللغة باستعمال اللغة استعمالا خاصا يخرج بها عن المتعارف عليه والمألوف، عن طريق خرق قواعد المعجم وتجاوز أصول المقاصد لمزيد من التفرد الفني وجذب الانتباه.

فإذا أراد الكاتب أو المؤلف أن يبدع في نتاجه الأدبي من أعمال أدبية فنية فهو يتعمد إثبات معنى يود إيصاله للمتلقي عن طريق "الابتعاد عن اختيار الألفاظ الدالة عليه في اللغة، بل يختار ألفاظا دالة على معنى آخر، وهذا المعنى الآخر من شأنه أن يكون تاليا للمعنى الأول من الناحية الوجودية، فإذا أراد مثلا أن يعبر عن صفة الطول في رجل فهو لا يلجأ للفظ الدال في اللغة على الطول، بل يعبر عن معنى آخر هو طول حمالة سيف الرجل – النجاد– وهو معنى تال –وجوديا لكون صاحب السيف طويلا"[3]، أي أنه يتعمد التعبير عن معان بألفاظ دالة على معاني أخرى شرط أن تكون هذه المعاني الأخرى تشير إلى المعنى

---

[1]– ينظر صبحي الصالح، أصول الألسنية عند النحاة العرب، مجلة الفكر العربي، العدد 9/8، مارس 1978، ص 257.

[2]– مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، د ط، 2005،ص 59.

[3]– ينظر تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج 19 ، 1996، ص 119.

الأصلي أو المراد، وهذا ما يجعل المتلقي طرفا وعنصرا فاعلا في عملية صنع النص بحيث يلجأ إلى: "الاستدلال العقلي الذي يجعله طرفا في عملية صنع النص عن طريق التأويل في عملية التأويل اللغوي في قراءة النص وفهمه إلاّ محصلة لربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية"[1] وهذا لون من الانزياح، لكنه أشبه بهذه الألعاب اللغوية.

ففي هذا الصدد يصبح التلاعب باللغة والتصرف فيها طريقة خاصة في إيقاع المعاني في النفس، تحدث تأثيرا وهزة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيقي.

"فالتعبير عملية من صنع المتكلم يتصرف في اللغة كيف ما شاء ليدل على قصده النفسي العقلي، فهو من يحرف الكلام ويزيحه للدلالة على المعنى الذي يعتمل في داخله".[2]

خلاصة المبحث

يعد فيتغنشتاين الفيلسوف الألماني المبتدع الأول لما يعرف بـ : (اللعبة اللغوية) إذ يقصد بلفظة اللعب هاهنا تحريك عناصر لغوية ضمن مجال معين خاضعة في ذلك الى قوانين تحكمها، فاللعبة اللغوية تضبطها قواعد محددة تسمح بتنويع النشاط الكلامي.

و لعل السبب الذي دفع بفيتغنشتاين الى ابتكار هذه الحيلة اللغوية هو أن اللغة البشرية تمتلك وضائف عدة منها الشكر و الإخبار و الأمر و الدعاء و كتابة القصص و تمثيل المسرحيات وكثير من النشاطات التي لا تحقق إلا بواسطة اللغة، غير أن هذه الأخيرة بصورتها الموجودة بالمعاجم و كتب النحو لا تؤدي كل ما ذكر، إلا عن طريق التلاعب بعناصرها و التصرف فيها، ثم إن النفس البشرية أكبر بكثير من اللغة، فنلجأ بسبب ذلك الى تحريك عناصر اللغة وفق ما يسمى باللعبة اللغوية كي نستطيع أن نعبر بما هو قليل (اللغة) عما هو أكبر و غير محدود(النفس البشرية)، فتصبح اللغة بذلك أوسع و أكثر قدرة على إيصال مقاصدنا.

---

[1]– ينظر تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات ، ص 117.

[2]– ينظر مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ، ص 97.

و لقد كان لهذا المفهوم صلة وطيدة تربطه بمصطلح (شكل الحياة)، ذلك لأن اللعبة اللغوية تعد عملا لغويا و اللغة بدورها شكل من أشكال الحياة، فتكلم اللغة نشاط من أنشطتها و صورة من صورها.

كل أديب أو كاتب حرّ في التصرف في اللغة على الوجه الذي يحسنه في نفسه، فالإبداع في الأدب بكل أجناسه لا يتحقق إلا بالتلاعب بالصياغات اللغوية المتعارف عليها و الإتيان بأنساق و أنسجة من صنع المؤلف تبهر المتلقي و تجذب تلهفه للاطلاع عليها، فمتعة القراءة تتحقق إلا عند تشريح المقاصد و كشف المعنى المتداول المتوارَى خلف البنية السطحية للعبارات.

الفصل الثاني

تداولية ألعاب اللغة وتصرف الكتاب في "مأساة أوديب"

تمهيد

أولا: في الألفاظ

01- تلاعب على مستوى الأسماء

02- تلاعب على مستوى الأفعال

ثانيا: في الأساليب

01- ما ظاهره خبر

02- ما ظاهره الاستفهام

03- ما ظاهره الأمر

04- ما ظاهره النهي

تمهيد:

اللغة بمصطلحاتها وأساليبها عبارة عن ألعاب يتلاعب بها كل كاتب أو معبر ليعبر بها عن مقاصد بعينها كيفما صح له التعبير، وكيفما أبدعت ذائقته الأدبية و الفنية، فاللغة بدورها تؤدي مختلف الوظائف، فنحن مثلا نستعملها للتعبير عن المشاعر و الانفعالات، و الإخبار، و الإثبات و الإنكار، و عادة ما يلجأ الأديب المتمكن من ناصية اللغة الى التصرف فيها بحيث يخرج منها إبداعات و مقاطع مركبة تركيبا خارقا للصياغة المعروفة للغة. فيلجأ الى أسلوب قلب ظاهر اللفظة أو العبارة الى دلالة تفهم من باطنها، ليصل بتشكيلته اللغوية الجديدة إلى ما يريد، وليثبت مدى استحقاق مؤلفاته للقراءة والاطلاع.

ومن خلال دراستنا لمسرحية "مأساة أوديب" للكاتب والأديب "علي باكثير"* اتضح لنا أنه أبدع في إبراز مدى قدرته على التلاعب باللغة، ما زاد النسق المسرحي رونقا وإبداعا جماليا فاعلا في عنصر التشويق.

ولنرى إبداعية الكاتب في ذلك حصرنا جملة من الألفاظ والأساليب الجملية توضح أكثر مدى تصرف الكاتب في اللغة واستعمالها في قوالب مختلفة والتلاعب بها على مستوى الكلمات وعلى مستوى الأساليب.

إن الكلمات المفردة في النصوص لا تظهر لها دلالة واضحة محددة، إنما تستفاد هذه الدلالة من سياق الكلمة في الجملة، ولكننا أردنا في بحثنا هذا أن نفصل في هذه الألعاب

* ولد علي أحمد باكثير سنة 1910 في مدينة سورابايا بأندونيسيا من أبوين عربيين ولما بلغ الثامنة من عمره سافر به أبوه إلى حضرموت باليمن ليتعلم اللغة العربية والعلوم الدينية عند عمه. ينظر عبد الله مصطفى، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1983، د ط، ص 56، عاش باكثير حقبة زمنية غير قصيرة في حضرموت ثم تنقل بين عدن وحبشة وصومال والحجاز حتى استقر به المقام في مصر عام 1943 فحصل على الجنسية المصرية والتحق بقسم اللغة الإنجليزية في جامعة فؤاد الأول بالقاهرة عام 1945 وعاش في مصر حتى سنة وفاته 1969.العشماوي عبد الرحمان، الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية، المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، د ط، د ت، ص28. ويعد السبب المباشر لتأليفه لهذه المسرحية تلك الحالة النفسية التي عاشها وعاناها إثر ما حدث للعرب من ذل جراء نكبة عام 1948 وانتصار اليهود على الجيوش العربية لذلك لجأ إلى هذه المسرحية ليجعلها متنفسا له. ينظر علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، 1985، د ط، ص 68.

اللغوية، فندرس بعض النماذج التي سيطر فيها معنى الكلمة المفردة وندرس بعدها بعض النماذج الجُملية التي كان التلاعب اللغوي فيها من خلال جملة كاملة.

أولا: في الألفاظ

01- تلاعب على مستوى الأسماء:

من أجمل ما قرأنا من الألفاظ التي أحسن الكاتب التصرف فيها و مداعبة العناصر اللغوية و ملاعبتها قوله على لسان جوكاستا: الشجاعة عمياء [1]: العمياء التي لا تبصر، فَعَمِيَ فلان مثلا: "ذهب بصره كله من عينيه كلتيهما"[2]، والشجاعة كما نعرف ليست بإنسان يبصر ويعمى، إلّا أن استعمالها في هذا السياق وعلى هذا النحو جعل دلالاتها تتوسع لتدل على أن شجاعة أوديب تجعله لا يدرك ولا يرد خطورة الموقف وما مدى تهديده له ولعائلته.

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا المعنى الذي تحمله هذه الصياغة اللغوية لا وجود له بين تلك المعاني المعجمية التي نعرفها، وإنّما هو معنى ناشئ عن تصرف صاحب المسرحية في دلالة المفردة اللغوية والتلاعب بها على نحو يخدِمُ حاجاتَه الفكرية والنفسية وغيرها.

و في أنموذج آخر تقول جوكاستا: الخوف ذو بصر حديد[3]: جعل الكاتب من الخوف كمن يبصر ويرى بل أن بصره بصرا قويا لا يستهان به ذلك لأن الخوف يجعل الشخص في حيطة وحذر شديد فتكون عيناه مفتوحتان على كل صغيرة وكبيرة.

ألفاظ المسرحية معبرة مأنوسة يفهمها المتلقي واسع الثقافة، كما يفهمها محدودو الثقافة، فقد نجح الكاتب في مراوغاتِه اللغوية في استخدام اللغة وأساليبها، وهذا الاستعمال الذي عمَدَ إليه الكاتب إنّما هو ناشئ عن إتقانه لألعاب اللغة.

---

[1]- علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، القاهرة، د ط، ، 1977، ص 10، (وسيتم الإشارة إلى هذا المصدر فيما يلي من صفحات الفصل بلفظ" المدونة").

[2]-مجمع اللغة العربية، الوسيط، المكتبة الإسلامية، القاهرة، ط2، 1380هـ-1960م، ص 629.

[3]-المدونة، ص 10.

وفي مشهد جديد بين أوديب و كريون يقول المسرحي: ماذا وراءك يا كريون؟[1]: وراء: ظرف مكان بمعنى "خلف" إلّا أن تلاعب مستخدمها جعلها تدل بخلاف معناها الأصلي على المعنى التالي: ماذا تحمل من أخبار وأنباء.

هذه الألفاظ استعملت استعمالا جديدا من خلال لعبة اللغة ،فكانت أقرب الى روح النص و الى وجدان القارئ.

ثم نقرأ قول الكاتب على لسان تريزياس: إن لي في المعبد... وفي سائر المعابد عيونا[2]: استعملت كلمة عيونا في غير معناها المألوف جراء تلاعب مستعملها الذي حَادَ بها عن المعنى الأول –العيون ج، مفرده عين– المتمثل في الجارحة المبصرة، ليلبسها معنًا آخر –وهو المقصود– لتدل بذلك على الجواسيس، "فترزياس هنا يصرح بأنه يعرف هذه الوقائع، كما يعرف أسرار الكهنة بواسطة أعوانه المنبثين بينهم"[3]

و نجد ألفاظا أخرى تلاعب بها الكاتب مثل: حظيرة الإيمان[4]الحظيرة في الدلالة العرفية تعني "الموضع الذي يحاط عليه لتأوي إليه الغنم والإبل يقيها البَرد والريح"[5] لكن في الدلالة الاستلزامية استعمَلَها الكاتِب ليدُلَ بِها على حيّز ومكان الإيمان.

و في مثال آخر يقول الكاتب على لسان جوكاستا: ويح أكبادي الصغار[6]: إذا قرأنا هذه الكلمة بمعناها المألوف لفهمنا أن المتكلم بها يعاتب مجموعة من الأكباد التي تقع داخل بطون جماعة من الناس، وحاشا للعاقل أن يستوعب ذلك ويقتنع به، أمّا إذا قرأنا ذلك بصورة أخرى واضعين في أذهاننا ما يعرف بـ (لعبة اللغة) فإننا سنستشف من كلمة أكبادي معنى

---

[1]–المدونة، ص 18.

[2]– المدونة، ص 23.

[3]–حمزة عبد الرحيم الديب، أوديب وتجلياته في المسرح العربي، مخطوط رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، 2009، ص 85.

[4]–المدونة، ص 24.

[5]–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 919.

[6]–المدونة، ص 59.

"أبنائي وأولادي" لا ذلك العضو الذي يشكل جزءًا من أجسامنا، ولعل المستعمل اختارها هي دون غيرها لأن أولادنا جزء منا وأعز ما نملك مثلهم مثل الكبد، وهذا إبداع حاكى فيه المؤلف من سبقه، إذ نجد الشاعر حِطّان بن المُعلَّى يقول:

وإنـــما أولادنـــــا بيـننا أكبادنا تمشي على الأرض

لوهبت الريح على بعضهم لامتنعت عيني من الغمض[1]

يطالعنا في مشهد جديد مع جوكاستا قولها: الشمعة الحزينة[2]: وسَّعَ المتكلم معنى الحزن ليعبر به عن خفوت نور الشمعة الذي يكاد أن ينطفئ.

نجد في الصفحة (70) أيضا قول جوكاستا: على رأس جيشك[3]: توسعت دلالة كلمة رأس والتي تعني "أعلى الشيء ومنه فحلٌ أرأس: ضخم الرأس"[4] وذلك بفعل تلاعب مستخدمها فدلت على القيادة والتقدم، لتكون الجملة كالتالي: في مقدمة جيشك أو قائد جيشك.

في لعبة جديدة للكاتب تقول جوكاستا: اتخذك ترزياس مطية لشفاء حقده[5]: "المطية: ما يُمتطى من الدواب فالبعير مطية والناقة مطية..." [6] أي ما يركب، ولكنها استعملت ها هنا بمعنى الوسيلة والأداة، والسر في اختيار هذه الكلمة أن المطية يستعان بها في قضاء حوائجنا فكذلك الأمر بالنسبة لأوديب وترزياس.

نلمس قدرة المسرحي على توظيف مفهوم اللعبة اللغوية الذي جاء به فيتغنشتاين في مقولة على لسان جوكاستا: أبشتائها الأجرد كنتم لي تسخون/ ربيعه الناظر... تبخلون[7]:من المعروف أن الشتاء و الربيع فصلان من الفصول الأربعة غير أن حاكي هاتان العبارتان وسع

---

[1]–التبريزي، شرح ديوان الحماسة لابي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1421هـ– 2000م، ص 213.

[2]–المدونة، ص 63.

[3]–المدونة، ص 70.

[4]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1424هـ– 2002م، ص 82.

[5]–المدونة، ص 74.

[6]– مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 876.

[7]– المدونة، ص 81.

معنييهما ليدل بالأولى على الشيخوخة، و بالثانية على مرحلة الشباب، ويبدو أنه اختار هذا الوجه من اللعبة لأن ما بين الشتاء والشيخوخة اضمحلال وفتور، وبين الربيع والشباب حيوية ونشاط .

و نجد قوله في أنموذج آخر: لقد واجه أوديب العاصفة[1] : لما كان الخبر و الحقيقة التي لم يصارح بها أوديب جوكاستا عظيمة، كانت ردة فعل جوكاستا أعظم و أعظم، فلم يكن المعنى ليصل إن عبر عنه بكلمة أخرى فاختار من جملة الكلمات كلمة "عاصفة" و التي تلاعب بها ليبلغ لنا كيف كانت ردة فعل جوكاستا عنيفة مليئة بالإنكار و الرفض قوية و كأنها عاصفة مدمرة.

بعد عرضنا مجموعة من النماذج الواردة في المسرحية استطعنا أن نلحظ وبشكل أولي أن المؤلف "علي باكثير" استطاع أن يوظف الكلمات العربية ذات المعاني المعجمية المحّدَدَة توظيفًا جديدًا خالف تلك الأطر الموضوعة في المعاجم والقواميس لغايات يرمي إليها، والحق أن هذا العمل لَشَهَادَةٌ للمؤلف بأنه متمكن بل مالك لناصية اللغة ويحسن التصرف فيها، فلولا ذلك لما استطاع أن يتلاعب بكلماتها ومعانيها فنراه تارة يُلبس للكلمة الواحدة أزياء مختلفة من المعاني وتارة أخرى يختار للمعنى الواحد جملة من الكلمات تُبَلِغُهُ، فمنْ لا يفهم اللغة ويُتقنها لا يستطيع أن يلعب لعبتها[2] التي تمكنه من استعمال مجموعة كبيرة من الاحتمالات الناتجة عنها لأن ذلك سيؤدي إلى سوء فهم وربك في المعاني المقصودة .

نرى لعبة لغوية أخرى في قول المؤلف: اني أعلم أنه دواء شديد المرارة[3]:لما ادعى أوديب على أولاده بأن أمهم تأخذ دواء شديد المرارة من ترزياس الكاهن لكي تشفى من مرضها كانت قد علمت الابنة آنتيجون الذكية بذلك الخبر الصاعقة ، فلما صارحت أباها بذلك الخبر

---

[1]– المدونة،ص85.

[2]–ينظر فيتغنشتاين: تحقيقات فلسفية، تر: عبد الرزاق بنّور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2007م، ص 80.

[3]– المدونة، ص 90.

للتأكد من صحته، تلاعب المؤلف على لسان الأب بكلمة "الدواء"، لينقلها من حقلها الأول فتدل بعد نقلها على ما تحمله لفظة "خبر" من معنى ، أي اني أعلم أنه خبر شديد المرارة.

وفي نسيج لفظي جديد أبدع الكاتب في قوله: الغيب مطويٌّ عنّي[1]: فكلمة مطويّ في دلالتها المُعجميّة تعني: "ملفوف مطيّ الورق"[2] لكن المعنى الذّي قصده الكاتب بِها هوّ أنّ الغيب محجوب عنه.

في صفحة أخرى يقول الكاتب: الهاوية التي حفرها[3]: لفظة الهاوية في الدّلالة القاموسية الضيقة تعني: "اسم من أسماء جهنّم"[4] ومِن ذلك قوله عز وجل في الآية 9 من سورة القارعة: "فأمّه هاوية" قيل: معناه: "فهو ساقط هاوٍ بأم رأسه في نار جهنّم"[5]، والهاوية: "كل مهواةٍ لا يُدرك قعرها"[6]، في توسيع دلالة الكلمات تلاعب الكاتِب بِها ليدّل على معنى المصيبة، قاصدًا بذلك: المصيبة التي أوقعهم فيها.

وقد سبَق وأخرجها النَبيّ –صلّى الله عليه وسلم– من دلالتها الأصلية ليدُل بها على الجنة في قوله –صلّ الله عليه وسلم– "لا يلجُ حظيرة القدس مُدمِن خمرٍ"[7].

ثم نقرأ قول المؤلف: ألق إلينا الرجس يا أوديب[8]: نَأَى المؤلف عن معنى كلمة الرجس والتي تعني "النجس والقذارة..." [9] واختارَ بدَل ذلك معنى غير معانيها الأصلية، ليدُل بها عن قاتل لايوس، وقد نُعِتَ بالرجس، لذى لا بد من تطهير المدينة منه لذلك راح شعب طيبة يهتف قائلا: ألق إلينا الرجس يا أوديب.

---

[1]–المدونة، ص 101.

[2]–عبد الغني أبو العزم ،معجم الغني الزاهر، دار الكتب العلمية ، ط 1 ، 2013، ص 6951.

[3]– المدونة، ص 103.

[4]–ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط 1، القاهرة، ص 4728.

[5]–ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار بن حزم، بيروت– لبنان، ط 4، 1423هـ–2002م، ص 4145.

[6]–المرجع السابق ، ص 4728.

[7]–علي بن أبي بكر الهيثمي كشف الأستار عن زوائد البزار، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1979م، ص 2931.

[8]–المدونة، ص 110.

[9]–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 230.

من خلال هذه الصياغة يتضح جليا أن الكاتب يرى من منظوره أن الإبداع في الأدب لا يتأتى إلا بالتحرر من كل قيود الكتابة و التصرف في اللغة و التلاعب بها بكل عفوية، فهو يتجاوز حدودها ليبدع بنفسه و بأساليبه الخاصة عن طريق التصرف فيها على الوجه الأمثل لأداء المعنى كما يجده في نفسه.

و في مشهد حواري جديد يقول الكاتب: يسقط الرجس[1]: بعد أن عُرف من هو قاتل لايوس ألاّ وهو أوديب تحولت دلالة كلمة "رجس" من الدلالة على "القذارة" ثم للدلالة على "قاتل لايوس" ثم إلى وصف علم وهو "أوديب" فصار شعب طيبة يصرخ في وجهه وينادي: يسقط الرجس– يسقط الرجس، أي: يسقط أوديب.

و يقول أيضا: طاهر الذيل[2]: يذُل الذيل في المعاجم العربية "على آخر كل شيء وأسفل الثوب..."[3]إلّا أنه في كثير من الأحيان يريد بعض متقني اللغة أن يتصرفوا في المادة المعجمية فيعبرون من خلالها على معاني جديدة، فكما استعملوا الذيل للدلالة السلبية (لارتباطها بذيل الحيوان) على آخر الشيء وأدناه استعمله آخرون في دلالة إيجابية بل شريفة كما عبر المفسرون عن أواخر الآيات بالذيل، مثلا ذُيلت الآية: "قال سَوْفَ أستَغفِرُ لَكُمُ رَبّى إنَّهُ هو الغَفُورُ الرَّحيمُ" (يوسف/98) بـ: الغفور الرحيم، وهذا يدلُ على أن هذا التصرف اللغوي في الكلمة الواحدة ليكسبوا اللغة ثراءً وتعددًا في الاستعمال، لذلك تجدُ هذه الألعاب اللغوية نالت حظا وافرًا في الدرس التداولي بسبب ما أكسبته من هذه المرونة في الاستخدامات اللغوية وهذا لبّ الدرس التداولي. [4]

---

[1]–المدونة، ص 129 و131.

[2]–المدونة، ص 129.

[3]–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 215.

[4]–ينظر ،مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1992، ص 01، وينظر أيضًا إلى: سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مطبعة النجاح الجديدة، ط 11، الدار البيضاء– المغرب، 2003م، ص 17.

و نجد ألفاظا أخرى تشبه ما ذكرنا: أرسلت لساني: [1]اللسان في معناه المعجمي يدل على "جارحة الكلام"[2]، ووردت في قوله تعالى: "واجعل لي لسان صدق في الآخرين(سورة الشعراء/84)بمعنى "الثناء الحسن"[3] لكن الكاتب ذهب بها إلى منحى آخر ووسع دلالتها لتدل على شخص مبعوث ينوب شخصا عن الكلام.

و في مثال آخر يقول المسرحي: يا وجوه الشعب[4]: تحومُ حول كلمة وجوه –ج مفرد وجه– معاني عدة ولعل أكثرها استعمالا ما كان أصليا منها من ذلك: "ما يُواجهك من الرأس..." [5] وقد أُستعملت في هذا الموضع لتُفيد معنى "ممثلي" أي أن المقصود: ممثلي الشعب، فهي في هذا المعنى الجديد من الوجاهة لأن هؤلاء الذين يمثلون الشعب هم الوُجهاء فيه ومن هذا المعنى قوله تعالى "وكان عند الله وجيهًا" (الأحزاب/ 69) أي: "له وجاهة وجاه عند ربه، قال الحسن البصري كان مستجاب الدعوة عند الله"[6].

02- تلاعب على مستوى الأفعال:

لم تكن لعبة الكاتب متمركزة إلا على الأسماء و إنما تعدت ذلك إلى مستوى الأفعال مثالها ما ورد على لسان جوكاستا: صوّح غصن شبابي[7]: تدل لفظة "صوّح" على اليبس إذ يقال: "يبس النبت حتى تشقق... وتناثر"[8] فمن مكونات الشجرة كما نعرف الأغصان والأوراق... وغيرها، غير أن لفظة الأغصان ها هنا اختير لها معنى آخر لأن الشباب ليس بشجرة أو نبتة ذوات أفنان وأغصان تيبس وتجف، وقد وُظِفت على نحو مخالف في أثناء طرحها (جوكاستا) للسؤال عمّا إذا كانت قد فقدت شبابها وهَرمت.

1–المدونة، ص 132.

2–ابن منظور، لسان العرب، ص 4029.

3–ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 2110.

4–المدونة، ص 174.

5–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 1015.

6–ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 03 / 2347.

7–المدونة، ص 12.

8–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 528.

إن نجاح الكاتب علي باكثير في ممارسته للعبة اللغوية و تطبيقها تطبيقا فعالا استطاع من خلاله تبليغ مقاصده إنما دليل على تلك المزايا التي مُنحت للغة العربية و جعلتها ذات سعة في التصرف و التلاعب بعناصرها لأداء مختلف أغراض الكلام و أساليبه، لتتمكن بهذا من الارتفاع عن الغرض العادي المتمثل في القيام بوظيفة التواصل الى القيام بوظيفة أعلى تفتقر إليها بعض اللغات إن لم نقل كلها– لكي نجتنب التحيز الى لغتنا– و هي التعبير الفني الجميل المؤثر الذي يحقق تداوليته من خلال الابتعاد عن استعمال المعاني الفعلية الثابتة للكلمات.

ونجد أيضا تلاعب الكاتب في قول جوكاستا: خبا ذلك الغرام الذي يتوقد لي بين جوانحك[1]: تحدثت جوكاستا عن الغرام وكأنها تتحدث عن النار التي توقد وتشتعل ثم تخمد وتنطفئ فخرج المؤلف على لسانها بلفظة خبا عن استعمالاتها المألوفة المرتبطة بالنار فأسندها لما ليس لنا به عهد وهو: الغرام.

و في صياغة أخرى من إنشاء صاحب المسرحية على لسان ترزياس قوله: كان نائما فاستيقظ[2]: إن المتكلم البارع الذي أوتي معرفة عظيمة بالمعجم العربي وباللغة وأسرارها يستطيع أن يعبر بكلمات بسيطة معروفة عن معان ثابتة على ما ليس لنا به عهد فكلمة نائما من "نام الرجل، ينام نوماً فهو نائم، إذا رَقَدَ"[3]، أمّا كلمة استيقظ فتعني: صحا، يصحو، أي أفاق من نومه ليختار الناطق بهما معنيين آخرين غير الذي ذكرنا فيستعمل الأولى بمعنى: غفلته وجهله بالحقيقة المرّة، والثانية بمعنى: كشف الحقيقة ومعرفته بالأمر ودرايته بها بحذافيرها، ولابد من التوضيح بأن المتكلم لا يختار تلك المعاني هكذا عن الهوى لأننا إن تأملنا قليلاً سنجد أن بين الجاهل للحقيقة والنائم نقطة مشتركة وهي: غياب الوعي والإدراك بالشيء، وبين العارف بها والمستيقظ حضور ما ذكرنا.

1–المدونة، ص 12.

2–المدونة، ص 36.

3– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، 279/4.

و في تركيب آخر أبدع الكاتب في قوله: تصدعُ بنورها فُلول الظلام[1]: اختار المؤلف أن ينحو بمعنى الكلمة "تصدع" منحًا آخر غير الذي عُرفت به من تَشَتُتٍ "وتكسر –للزجاج ونحوه– وتشقق وتفرق يقال: تصدعت الأرض بالنبات تشققت و – القوم تفرقوا"[2] كما قال الله تعالى "فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَ أَعْرِضْ عَنِ المشْرِكِينَ" (الحجر/ 94) فالصدع: هو مواجهة المشركين بما أمر الله، كما قال ابن عباس: "فاصدع بما تؤمر" أي أمضه، وفي رواية افعل ما تؤمر، وقال مجاهد هو الجهر بالقرآن والصلاة... [3]، لتفيد في منحاها الآخر معنى الضياء أي "تضيء بنورها".

و يقول أيضا: ما زورته في نفسي قد طار[4]: طارَ في الدّلالة القاموسية الضّيقة تعني: "طار الطّائر ونَحوه تحرّك وارتفع في الهواء بجناحيه"[5]، لكن الكاتب هنا لم يقصد بها هذا المعنى المعجمي وإنّما استعملها ليدّل بها على النّسيان.

تظهر أيضا لعبة الكاتب في قوله: أتريد أن تُغْرِقَنا[6]: "غرق في الماء غرقا: غلبه الماء فهلك بالاختناق أو كاد"[7] وكلمة تغرق هاهنا لا تعني الغرق بمعناه الذي ذكرنا وإنما هي كلمة متلاعَب بها من أجل تحقيق غاية أخرى تترجمها كلمة: "تُورِطُ أو تجني".

معاني الألفاظ العربية قيدت في معاجم وقواميس لغوية تحمل معاني أصل وضعها وبعض الدلالات السياقية لها، لكن هذا لا يعني أنه لا يحق لأي معبر باللغة أن يتجاوز حدودها ويتلاعب بها ليخرج عن حيز دلالتها المعجمية إلى حيز دلالتها الاستلزامية بما يستدعيه تصرف الكاتب لتفتح مجالا لتأويل القارئ والمتلقي، فدراسة المعنى التواصلي كما

---

[1]–المدونة، ص 63.

[2]–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 510.

[3]–ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 2/ 1617–1618.

[4]–المدونة، ص 63.

[5]–مجمع اللغة العربية ،الوسيط، ص 420.

[6]–المدونة، ص 65.

[7]–مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 650.

بين بعض الباحثين هو: "دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interction لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negatiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي واجتماعي ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما"[1] فهو يشير إلى المعنى التواصلي الأساس الذي تسعى إليه التداولية عن طريق ولوجها لتحليل الخطابات والنصوص، كونه غير متأصل في الكلمات وحدها وإنما يحتاج إلى سياق للوصول إلى المعنى الكامن.

و من صور التلاعب عند المسرحي توظيفه لفظة: إلتمس غيري[2]:فـ "اللام والميم والسين أصل واحد يدل على تطلب الشيء ومسيسه أيضا، تقول: تلمَّست الشيء إذا تطلبته بيدك"[3] ومعنى التمس ها هنا أجري مجرى آخر أفاد معنى الزواج، أي: تزوج غيري.

و أيضا توظيفه لفظة: تزمجر الآلهة[4]: الزمجرة تدل في الوهلة الأولى على الصّوت، جاء في لسان العرب لِابن منظور: "الزمجرة: الصّوت، وخصّ بعضهم به الصوت من الجوف، ويقال للرجل إذا أكثر الصخب والصياح والزجر: سمعت لفلان زمجرة وغذمرة، وزمجر الرجل: سمع في صوته غلظٌ وجَفاء"[5]، لكن إذا تأملنا ما يقصده الكاتب بذلك ليس مجرد صوت وإنما ليدل به في النسق المسرحي على غضب وسخط الآلهة ممّا حدث.

و في صفحة أخرى نجد قوله: الشّعب يموج[6]: أصل وضعها تدل على كلمة ماجَ كقولنا ماجَ البحر فهي تعني: "ارتفعت أمواجه في هيجان، هاجت اضطربت، مارت"[7] تصرف

---

[1]– محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 14.

[2]– المدونة، ص 75.

[3]– ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، د ت، ج5، ص 210.

[4]–المدونة، ص 99.

[5]–ابن منظور، لسان العرب ، ص 1860.

[6]– المدونة ، ص، 112.

[7]– ابن فارس ، مقايس اللغة ، ص 284.

الكاتب فيها ليدل بها على حال الشعب الذي لا يعرف أين تهوي به الأيام بعد البلاء الذي حلّ به.

تصرف أيضا في لفظة: ما صافح أذني[1]: اختار ناسج هذه العبارة لكلمة "صَافَحَ" معنًا آخر غير ما تعنيه من "تصافح"[2] وتسليم، وهو السمع والتبليغ، فالمقصود هنا أنه ما سمعت أذنه صوتا أعقل... أو لِنَقُل إن شئتَ: ما بلغَ أذني... وكأن في عملية وصول الصوت للأذن وبداية دخوله لها تماسٌ يشبه ذلك التماس الواقع بين اليدين في عملية المصافحة (التسليم).

و في لفظة: ألتحف السماء[3]: تدل الكلمة في معناها المعجمي على تغطية النفس بلحاف، فاللحاف هو ": اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد ونحوه، وكل شيء تغطيت به فقد التحفت به"[4]، لكن هنا تلاعب الكاتب بمعناها ليدل بها على معنى النوم في العراء.

إن الملاحظ في هذا العمل أن بعضا من صور التلاعب لدى الكاتب كانت معروفة لدى العرب من قبل فقد كانت تقول: "هذا رأس الأمر ووجهه، وهذا الأمر في جنب غيره يسير، ويقولون هذا جناح الحرب وقلبها، ولسان قومه ونابهم وعضدهم، وهذا كلام له ظهر وبطن، وفي العرب الجماجم والقبائل والأفخاذ والبطون، وخرج علينا عنق من الناس..." [5] ولكن هذا لا يعني البتة أن صاحب المسرحية لم تكن له لمسته الخاصة في تصريف الكلام عن وجهه وإنما كان له جهد جلي في أنحاء مسرحيته يظهر من خلال ما سنواصل عرضه من أساليب وتراكيب متنوعة.

---

[1]–المدونة، ص 182.

[2]–ينظر مجمع اللغة العربية، الوسيط، ص 516.

[3]–المدونة، ص 183.

[4]–ابن منظور، لسان العرب، ص 4008.

[5]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 2، د ت، ص 282.

ثانيا: في الأساليب

كنا قد عرضنا لمجموعة لا بأس بها من الألفاظ المفردة، لنأتي الآن على ذكر نماذج جميلة وقع التلاعب فيها جملة، لا على عنصر بعينه، وقد اهتدينا إلى البدء بالأسلوب الخبري لأنه الأكثر في لغتنا، وقد وجدناه بعد تصفحنا للمسرحية وتتبع أساليبها قد أدى وظائف عدة تنوعت تبعا لتصرف الكاتب وإخضاعه العناصر اللغوية للعبة اللغوية وفيما يلي نماذج تمثل تلك الوظائف:

01- ما ظاهره خبر:

يسأل كريون أخته جوكاستا حائرا عن ماذا سيجيب الشعب حول موضوع البلاء الذي حلّ بطيبة فتجيبه قائلة: لا يسعك يا أخي إلاّ أن تجيبهم بمثل ما أجابهم أوديب حين كلموه مرارا في هذا الأمر[1]، قد يبدو للناظر من أول وهلة أن أخته تخبره بأمر ما إلّا أن المتأمل الفطن سيكشف بعد نظرة عميقة أن صاحب المسرحية قد تلاعب بهذه العبارة ليفيد بها معنى الأمر إذ كان المقصود من قولها: أجبهم بمثل ما أجابهم أوديب...

وفي مثال آخر يقول: وَاحرَّ قلباه [2]: يقال أصبح الشيء حارا أي: أصبح ساخنا، لكن المتكلم هنا عبر بها عن تلك المشاعر الجياشة المختلطة (الخوف-الحيرة-القلق-الاضطراب-الشجاعة...) التي أوقدت في قلبه نارا يصعب إخمادها، وهذا إبداع سبِقَه إليه غيرهُ ويظهر ذلك جليّاً في قول المتنبي:

"وأحرّ قلباه ممّن قلبه شبم *** ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ"[3]

فكأنّه يقول: "وا حرارة قلبي واحتراقِه من فرط حبي لمن قلبهُ بارِدٌ"[4]

---

[1]- المدونة، ص 06.

[2]- المدونة ، ص 09.

[3]- المتنبي، الديوان، وضعه عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1431 هـ، 288/2.

[4]- عبد الله الزهراني، براعة اللغة الشعرية في تجلية انشطار ذات المتنبي، قصيدة "وأحر قلباه" أنموذجاً، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، ع 35، ص 1046.

إنّ هذا التصرف من الكاتب في الصياغات اللغوية في مسرحيته يجعلها أكثر تداولاً وأقرب إلى جمهور القرّاء لأنّها صارت –بهذا التصرف– بلغتهم التي يفهمونها، وبذلك كانت المسرحية قريبة من جمهور المتلقين العرب.]

بعد محاولات عديدة مبذولة من طرف جوكاستا وأخيها كريون من أجل إقناع أوديب بفكرة استفتاء المعبد والتي يرفضها رفضا تامًا، يقول أوديب لزوجته: حتى أنت يا جوكاستا تخذليني ولا تساعديني[1]، فهو لا يخبرها وإنما يلومها ويعاتبها على عدم تفهمها له والوقوف إلى جانبه في محنته هذه، ثم يواصلان الحديث إلى أن يقول: حرام عليّا العيش في ظلك يا جوكاستا إن لم أعد للشعب أمواله وأملاكه[2]، ثم يعلن سخطه على المعبد وآلهته وذلك لفعلتهم الشنيعة وجرائمهم المرتكبة في حق الشعب البائس يظهر ذلك في قوله: تبا للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته[3] فهذه العبارة قبل اللعبة أفادت الإخبار وبعد اللعبة أفادت الذم.

أثبت الكاتب بممارساته لمختلف ألعاب اللغة أن الإبداع مشروط بالشعور بالتميز الاختلاف، واستقلال النظرة الى العالم من حولك، لأن من كتب على منوال غيره لم يقل غير ما قال، و هذا لا يمثل شيئا من استقلال النظرة الأدبية.

وفي صفحة أخرى يقول الكاتب: وحياة رأسك[4]: توسع الكاتب في دلالة الحياة ودلالة رأس ووظفهما توظيفا جديدا على لسان جوكاستا ليدل بهما على القسم.

في سياق آخر يقول أوديب: فقتله الخادم[5]: جملة إخبارية غير أن المؤلف صرفها من جهة لجهة أخرى لتدل على الاستفهام.

---

[1]– المدونة، ص 09.

[2]–المدونة، ص 11.

[3]–المدونة، ص 11

[4]–المدونة، ص 12.

[5]– المدونة، ص 14.

يقول كريون: إنّه رجل لا يؤمن جانبه[1]هذه الجملة في ظاهرها جملة للإخبار لكن الكاتب استطاع بحنكته اللغوية وبراعته في التصرف فيها أن يقدم لعبته اللغوية فينقل ظاهر الخبر إلى إنشاء ينهى من خلاله كريون الملك أوديب عن تصديق الكاهن والأمن له.

يقول ترزياس: إنّي ألتمس البقاء في قصرك يا أوديب[2]: الأسلوب جاء على صيغة الإخبار لكن الكاتب تصرف فيه ليدل على مقصد الالتماس كأنّ الكاهن يطلبُ من الملك أن يأذن له بالبقاء في قصره.

أساليب هذه المسرحية ظهرت بلون جديد غير الذي عرفته كتب النحو و البلاغة مما جعلها محيطة بالمعنى تصل الى مشاعر القراء من أقرب طريق.

و في أسلوب آخر على لسان ترزياس يقول الكاتب: إنّي كما ترى لا أبصر ما حولي[3] الأسلوب في ظاهره خبري (يحمل معنى الإخبار)، لكن لخبرة الكاتب وإبداعه تصرّف فيه وقامَ بنقل ظاهره الخبر إلى إنشاء يَستفهم من خلاله الكاهن على وجود ثالث معهما ودلّ به أيضا على الالتماس.

و أيضا يقول ترزياس: تذكر يا أوديب أنّ الإله ثالثنا وهو يسمع ما تقول[4] ففي هذا الأسلوب تصرف الكاتب ولعب بجملة أصلها للإخبار، فيفهم منها للوهلة الأولى أنّ الكاهن يخبر أوديب بوجود الإله معهما، لكن المتأمل في هذا الحوار يدرك أنه لا يخبر بل يحث أوديب على الإيمان بوجود الإله.

نجح علي باكثير في التصرف في هذه الألفاظ والأساليب فكانت قريبة من جمهور المتلقين يفهمونها منذ أول وهولة و هذا هو النجاح التداولي للمسرحية الذي أكسبها مقروئية واسعة.

1–المدونة، ص 19.

2– المدونة، ص 21.

3–المدونة، ص 21.

4– المدونة، ص 21.

بعد مجيء ترزياس للقصر (وهو كاهن طرد من معبد دلف) راح يسرد مجموعة من الأحداث التي يعرف حقيقتها على مسمع الملك أوديب ومن بين هذه الأحداث تلك النبوءة التي تفتي بأن أوديب هو ذلك الطفل الذي أودعه لايوس للخادم من أجل قتله، فبعد سماع أوديب للخبر والذي يشكك في صحته قال: فأنت موقن يا ترزياس أنها كانت نبوءة كاذبة[1]، قد يتضح بأنها جملة إخبارية ولكن إن وضعنا في أذهاننا فكرة "اللعبة اللغوية"، فسيفهم منها: هل أنت موقن ياترزياس أي أنها أفادت الاستفهام.

في الحديث نفسه يقول أوديب: تحققت[2]، قد يبدوا مخبرا ولكنه هنا أراد الاستفهام والتعجب، فهو يسأل متعجبا عن تحقق نبوءة أبولون.

كما ذكرنا من قبل أن أوديب لا يؤمن بالمعبد ووحيه لذا فقد كذّب الكاهن فيما قال ثم حاول تليين قوله لأن تكذيبه مباشرة أشد وقعاً على قلبه، فاستدرك قائلا: افهم قولي هذا... دون أن تقصد سوءًا[3]، إن ظاهر الشطر الثاني إخبار إلاّ أن الكاتب تصرف فيه فجعلها للنهي والتلطف فكان المعنى المراد: لا شيء فهمي.

ما يلفت انتباهنا هاهنا أن هذه الاستخدامات الجديدة للأساليب خاضعة لتصرف الكاتب و حريته، فهي بمعزل عن ضوابط تُفرض على المؤلف و تجعله أسير لشيء محدد ولكن هذا لا يعني البتة أنه حرّ حرية مطلقة بل يجب عليه أن يترك خيطا رفيعا يربط بين الاستخدامات الجديدة الناشئة عن تلاعب الكاتب و الاستخدامات الأصلية الموضوعة لهاته الأساليب كي يستطيع من خلاله القارئ التوصل لما يقصده من لعبته هذه، لذلك نجد استعمالاتها تختلف من كاتب الى كاتب و من شاعر الى شاعر و من مسرحي الى مسرحي...، و هذا أمر جد طبيعي لأن كل واحد منهم له تجاربه و أفكاره و مشاعره التي تميزه و تجعله مختلفا عن غيره كل هذا له تأثير فعال في تطبيق ما يعرف باللعبة اللغوية.

1- المدونة، ص 26.

2- المدونة، ص 26.

3- المدونة، ص 28.

بدأ الملك أوديب بالانصياع لقول الكاهن فطلب منه أن يجلو عليه القصة كاملة، فباشر بالحديث حتى انهى الجزء الأول من القصة، فقال له أوديب: هذا قد عرفته[1]، قاصدا بها: وَاصِل حديثك، فهو يأمر ترزياس بمواصلة الحديث لا يخبره بعلمه أو جهله للخبر.

و في أنموذج آخر تقول جوكاستا: لا بأس عليه الآن[2]: ففي هذا الأسلوب تصرّف الكاتب ولَعِبَ بجملة أصلها للبيان والتقرير، فيفهم منها للوهلة الأولى أنّ أوديب بخير ولا بأس عليه، لكنّ المتأمل في هذا الحوار وفي كلام جوكاستا يدرك أنّها لا تقرّر وتخبر بَل تنفي وتستنكر.

نقرأ في صفحة أخرى: قد قلت لكم لا تدخلوه القَصر فعصيتموني[3]: الجملة في ظاهرها جملة خبريّة لكنّ المسرحي تلاعَب بها فنقل ظاهِرها من الأخبار إلى الاستفهام والاستنكار كأنّها تستفهم بقولها: "لماذا أدخلتموه القصر وعصيتموني؟".

و في جملة أخرى من هذا النمط الخبري قول ترزياس: إن هي إلّا غشية لحقته[4]القارئ للوهلة الأولى يفهم إنها جملة للإخبار لكن بعد أن يتدبّر فيها قليلا يدرك أنّها تحمل مقصَدَ النهي عن الخوف والفزع عن حال المَلكِ.

ترزياس: ما من مصيبة في الدنيا مهمَا جلَت إلّا وفي النّاس من كبار النفوس من يسعها صبره[5] أسلوب يحمل في ظاهره معنى الإخبار لكن في باطنه يدل على النصح والمواساة.

ترزياس: من النّاس رجَال يَا أوديب لهم قلوب أقوى وأعظم من الخيال[6]جملة للإخبار تصرّف فيها الكاتب وتلاعب بها لتحمِل مقصد التعبير والمواساة.

1- المدونة، ص 30.
2- المدونة، ص 36.
3- المدونة، ص 37.
4- المدونة، ص 37.
5- المدونة، ص 38.
6- المدونة، ص 38.

أوديب: إنّي ما لمت الإله بَل عذرته[1]=> للوهلة الأولى تظهر أنّها جملة خَبريّة وبعد الرؤية والتبصر في أمرها تتضح أنّها جملة تحمِل قصدَ اللّومِ والعتاب (عتاب أوديب الإله عن ما ابتلاه به).

ترزياس: هُنا الكفر يا أوديب[2] جملة إخبارية لكن لحنكة الكاتب وتمكنه من اللغة والتلاعب بها تصرّف فيها ونقلها من الإخبار إلى النّهي، كأنّ الكاهن ينهى الملك عن ما يقول لأنّه كفرٌ.

ترزياس: ما يكون لمخلوق أن يلومَ إلهَه أو يعذره[3]لا شكّ بعد قراءتها للوهلة الأولى أنّها تبدو جملة خبريّة، لكن في باطنِها يَتضح أنها جملة إنشائية تحمِل قصدَ النهي عن لوم وعذر الإله.

ترزياس: إنّ عينيك يا أوديب لَيستَا ملكَك اليَوم[4] الأسلوب في ظاهره خَبري لكن الكاتب استطاع بحكمته اللغويّة وبراعته في التصرّف فيها أن يقدّم لعبته اللّغوية وبراعته في التصرّف فيها فينقل ظاهر الخبر إلى إنشاء ينهي من خلاله الكاهن الملك أوديب عن فقء عينيه.

أوديب: أنت ساكن في مكانك وتقول لي هوّن عليك يا أوديب[5]جملة في ظاهرها للإخبار لكن بعد التدبر فيها تظهر أنها جملة للاستنكار، كأنّ أوديب يستنكر على الكاهن ما يقول حالَهُ ليسَ كحالِه.

ترزياس: إنّك لتدافع عن الكاهن المُجرِم بما لا يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه[6]الأسلوب في ظاهره خبري لكن بعد النظر فيه نكشف التلاعب اللغوي الذي أحدثه

1- المدونة، ص 40.
2- المدونة، ص 40.
3- المدونة، ص 40.
4- المدونة، ص 41.
5- المدونة، ص 42.
6- المدونة، ص 43.

الكاتب والمتمثل في نقل ظاهر الخبر إلى إنشاء ينهي من خلاله الكاهن أوديب عن الدفاع عن الكاهن المجرم.

يتقصد الكتاب من خلال كلامهم معاني ودلالات عادة ما تكون مبطنة تحت ظاهر العبارة تكتشف بعد النظر والتدبر في المقاصد والأساليب المُصاغة، فالدلالة المبطنة التي يحملها ظاهر اللفظ: "تسمى بالتابعة ويختص بها لِسان العرب، وتنتقي للمعنويات التجريدية التي يحصل فيها تفاوت التعبير"[1]، فالأديب أو الكاتب المبدع في اللغة تكون له قدرة بارعة في تخطي حدود اللغة والتعبير والتفنن فيها بمقاصد ظاهرة ومقاصد لابد من تشريح للكشف عنها، فالتعبير باللفظ على غير ما وضع له دون أن تكون هناك مزية في أنفس المعاني ولكن المزية في طريق إثباتها وتقريرها"[2].

فهذه الدلالات لها الدّور الأكبر في عنصر التشويق وإثارة فضول القارئ وجذب انتباهه من خلال.

يقول ترزياس: أستحلفك بالإله الخبير[3]، مخاطبا بها الملك أوديب، وهي جملة إخبارية، فلما كان أوديب أعلى شأنًا من ترزياس ألقى ها الأخير أمره بصورة (أسلوب) خبرية احترامًا وإجلالاً له، ليقصد بلعبته هذه احلف بالإله الخبير (أمر).

يقول أوديب: بمحاسن أمي يا ترزياس[4]، تلاعب المسرحيّ بهذه العبارة فتغيرت دلالتها من الأخبار إلى إظهار الحسرة، فأوديب متحسر ومتأسف عما جرى له من قبل حينما حملته الجواري وراحوا يطيبونه ويكسونه أجمل الثياب وأدخلوه عريسا على جوكاستا بل أمه الذي ولدته.

1- ينظر فريحة محمد جوهر، المجاز اللغوي وأثره في إثراء اللغة العربية، السعودية، 1981، ص 5.

2- نفسه، ص 6.

3- المدونة، ص 46.

4- المدونة، ص 46.

يَرِدُ في حوار بين ترزياس وأوديب الجملة التالية: إلّا أن تفتيني بألاّ تبعة عليّ البتة فيما حدث[1]، انتقل معنى هذه الجملة من الأخبار إلى الدلالة على الطلب والتودّد، فأوديب يطلب من ترزياس ويستعطفه بأن يفته بألّا إثم عليه فيما حدث وكأنه يقول له أفتني بألّا تبعة عليّ...

يحاول ترزياس نُصح أوديب وإرشاده إلى الطريق الصحيح طريق التوبة والاستقامة فيقول له: تتوبا إلى ربكما التواب الرحيم[2] بصيغة إخبارية متصرفا فيها لتكتسب دلالة جديدة وهي إسداء النصح إن لم نقل الأمر، فالمقصود بها: تُوبَا إلى ربكما...، ولعل السبب في هذا التلاعب هو أن الناصح لابد أن يكون لينًا في أسلوبه حتى يقبل المنصوح نصيحته، فلو كان الأمر بقوة لمّا ازداد عناده وإصراره على البقاء في المعصية.

يقول ترزياس: بُوركت يا أوديب[3]، والتي ظاهرها إخبار مبني للمفعول (للمجهول)، إلّا أن علي باكثير نَحَا بها منحى آخر ليدل بها على الدعاء على النحو التالي: بَارِكْ فيه.

لما عَلِم كهنة المعبد بما ينوي أوديب فعله تساءل كريون عمّن أفشى هذا السر إليهم فردّ عليه أوديب قائلاً: لعله انتهى إليهم يا أمين سري[4]، قد تبدوا لك جملة عادية تحمل في ثناياها خبرًا أو ما شابه غير أنها تعني أن أوديب يُوبِخُ كريون ويعاتبه، لأنه يشك في أنه هو الذي أنهى السر إليهم، السر الذي كان يخفيه عن كهنة معبد دلف، فيحاول حينها كريون الدفاع عن نفسه وتبرير موقفه فيرجع ما حصل إلى الوحي، فيرد عليه أوديب بعبارة: من طريق الوحي[5]، والتي تعين قبل اللعبة اللغوية، الأخبار وبعد اللعبة، السخرية، فنحن كما نعلم أن أوديب ملحد لا يؤمن بالإله وبالمعبد لذلك فإنه يسخر من كريون عندما أرجع معرفة المعبد بالسر إلى الوحي.

1- المدونة، ص 47.

2- المدونة، ص 48.

3- المدونة، ص 51.

4- المدونة، ص 52.

5- المدونة، ص 52.

بعد أن تعرض كريون لكل تلك التوبيخات والسخرية طلب من أوديب أن يدعه وشأنه بجملة خبرية مفادها: أن تدعني وعقيدتي وأدعك وعقيدتك[1]مريدًا بها الأمر: (أي دعني وعقيدتي...)

وأخيرا نزل أوديب لرغبة الشعب وقَبِل استفتاء المعبد في النازلة التي حلت بهم لذلك راح الشعب يهتف: عشت يا أوديب حببتك.

الآلهة يا أوديب[2]، يبدو أن المؤلف تلاعب بمعناها فأخرجه من حيز الأخبار إلى حيز آخر ليفيد بها دلالة جديدة تحمل في ثناياها معنى الدعاء، فشعب طيبة يدعوا لأوديب بالعيش ودوام حكمه وأيامه.

وفي حوار آخر على لسان جوكاستا وأخيها يقول كريون: بعض سخطك عليه يا أختي فبمشورته رضى أوديب أن يحقق رغبة الشعب[3]، إذ أراد صاحب المسرحية أن يلبس هذه الجملة معنى آخر خلاف الزي الرسمي (الأخبار) لكي يدل بها على النهي، فكأنه يقول: لا تسخطي عليه يا أختي...وذلك على لسان كريون.

لما بَاحت جوكاستا بخوفها من أوديب لأخيها، قاطعها أخوها مباشرة بجملة تحمل معنى التعجب بعد أن كانت محملة بشحنة إخبارية وهي: مِنْ أوديب[4]، لأنه يعلم جيد مدى حب أوديب لجوكاستا.

أوديب: مخاطبًا نفسه: "إن النّفس الأمّارة بالسّوء لكثيرًا ما تخادع صاحبها يا أوديب"[5] في ظاهر الجملة تبدو كأنّها جملة خبريّة، لكن المسرحي أبدى براعته اللغوية من خلالِها وتلاعَب بها لتحمل مقصَد النّهي كأنه ينهى نفسه عن اتباع أهوائها.

---

[1]– المدونة، ص 52.

[2]– المدونة، ص 53.

[3]– المدونة، ص 55.

[4]– المدونة، ص 55.

[5]– المدونة، ص 59.

أوديب: يخاطب أيضا نفسه: "كل لحظة تمر عليك يا أوديب دون أن تعلن لها الحقيقة فأنت آثم راض بإثمك ودنسك"[1] جملة بَادية خبرية، لكن مع التأمل فيها يتضح أنّ الكاتب تلاعب بظاهرها الخبري وحمَله على مقصَدِ كتاب النفس وَلومِها.

ترزياس: إنّما جئت ياجوكاستا لأصلح ما أفسده غيري[2]تصرّف الكاتب في هذه الجملة الخبرية فحملها على مقصَدِ النّهي، فالقائل هُنا (ترزياس الكاهن) ينهى الملكة من خلال كلامِه عن لومه، وأنّه جاء مصلحًا لا مفسدًا.

ترزيَاس: ليست خرافة يا جوكاستا[3] جملة بادية أنّها خبريّة، لكن لخبرة الكاتب وتمكنه من التلاعب باللغة تصرّف فِيها لتحمِل مقصَدَ الطّلب، فالكاهن هُنا يطلب من الملكة جوكاستا أن تصدّق ما يقول.

تقول جوكاستا: فويل لك إنما جئت لِتُسَخِرَ أوديب للانتقام لك من عدوك[4]، اختار الكاتب بَدَلَ الإخبار معنًى آخر من جملة المعاني المتاحة وهو التهديد، فالملكة جوكاستا تهدد الكاهن الطريد (ترزياس) وتتوعده بالعقاب إن حاول استغلال زوجها من أجل الانتقام.

يخاطب ترزياس جوكاستا قائلاً: ما إخالك يا جوكاستا تؤمنين بإله يرتضي لكما مثل هذه الفحشاء[5]، إن المعنى المستفاد من أصل هذه الجملة هو الإخبار بينما يستفاد منها بعد تصريفها لوجه آخر معنى اللوم والعتاب وهذا ما قام به علي بلكثير على ألسنة شخصيات عمله، فترزياس يلوم جوكاستا بل يعاتبها على إيمانها بإله لا يستحق ذلك لأنه ارتضى لهما الفحشاء.

تقول جوكاستا في موضع آخر من هذه المسرحية وفي أثناء حديثها مع زوجها الملك أوديب ما يلي: هجرانك لي وتجافيك عني لغير ذنب جنيت ما أذكر قبل اليوم منذ تزوجنا أننا

1- المدونة، ص 60.

2- المدونة، ص 64.

3- المدونة، ص 65.

4- المدونة، ص 66.

5- المدونة، ص 66.

افترقنا... [1]، هي لا تخبره بالذي فعله لأنه يعلم ذلك جيدا وإنما تلومه وتعاتبه عن تركه لها، تواصل جوكاستا لومها فتقول: بعت من أجله حبي وسعادتي وسعادة أولادك بعت من أجله كل شيء[2].

بعد أن علمت جوكاستا بالحقيقة المرّة صارت تُلِحُ على أوديب بأن يكذب ما علم به إذ تقول: إلّا ما كذبت مثلي أولئك الشهود جميعا فتبقى زوجي أوديب[3]...، تلاعب صاحب الكتاب بدلالة كلامها فنقله من الإخبار إلى الأمر فهي تريد أن تقول: كَذِبْ مثلي أولئك الشهود...، فيرف أوديب طلبها هذا فتقول لو بقيت تحبني لصغت من أجلي كل شيء[4]معاتبةٌ له بدلا من أخباره، الأمر الذي يحمل أوديب على القسم لها من أجل إثبات حبه لها، فيقول: وحياتك يا جوكاستا إنني لأحبك ولأجلك[5] والتي قد تبدو هي الأخرى جملة خبرية إلّا أنه نتيجة للتوسع في استعمال اللغة وُظِفَت بمعنى القسم، يزداد غضب جوكاستا فتقول لأوديب وهي ثائرة عليه: هكذا أنتم الرجال دائما، تستمتعون بشبابنا ثم ترموننا[6]، مفيدةً بذلك معنى التوبيخ والتقريع بدل الإخبار والإفصاح.

تَهْدَأُ جوكاستا قليلا، فتحاول أن تستعطف زوجها أوديب وتُغير له رأيه بموضوع الزواج، فتقول: إن الصبية الحسناء التي ستتزوجها بعدي لن تحبك أبدًا[7]، إن هذه الجملة صحيح أنها جملة إخبارية إلا أنها أدت دلالة مغايرة مفادها، إذ تحاول جوكاستا إثبات أن الفتاة التي سيتزوج بها بعدها، لن تحبه مثلما أحبته وذلك من أجل أن ييأس ويتخلى عن فكرة الزواج كما تزعم.

---

[1]– المدونة، ص 69.

[2]– المدونة، ص 69.

[3]– المدونة، ص 73.

[4]– المدونة، ص 74.

[5]– المدونة، ص 74.

[6]– المدونة، ص 75.

[7]– المدونة، ص 75.

بعد هذا كله تُباشر جوكاستا في مدح أوديب في جملة ظاهرها إخبار وباطنها مدح وثناء حيث تقول: إنك شاب بعد... فتى جميل...آه[1].

جوكاستا: إنّك إذ تدعوني أمّك تجرعني كأس السّم الوجي[2] في هذا الأسلوب تصرّف الكاتب ولعِب بجملة أصلها للبيان والخبار، أوّل قراءتها يفهم أنّها جملة خبريّة تخبر بها جوكاستا عن أثر كلام أوديب فيها، لكن المتأمل في هذا الحوار وفي كلام جُوكاستا يدرك أنّها تنهاه عن مناداتِها بلفظِ "أمي".

تيمون: إن هذه الغشية صارت ما تنتابُها كثيرا هذه الأيّام[3] جملة في ظاهرها تبدوا أنّها جملة خبرية فالخادمة تيمون تخبر الملك أنّه في العادة ما تنتاب الملكة مثل هذه الغشية، وفي نفس الوقت كأنّها تنهاه عن القلق والفزعِ لحالِها.

أوديب: إني وحياتك يا أمّاه لا أسخر بك[4] الأسلوب في ظاهره خَبري، لكن الكاتب استطاع بفضل تمرّسه وخبرته اللّغوية أن يتصرّف في الجملة فينقل ظاهر الخبر إلى الأمر، فكأنّ الملك أوديب يطلب من جُوكاستا أن تصدّق ما يَقول.

أوديب: متى ترجعين يا أمّاه إلى صوابك[5] في ظاهر الجملة يتضح أنّها جملة استفهامية، لكنّ الكاتب تصرّف فيها لتنقل من ظاهر الاستفهام إلى مقصَدِ الأمر وَ الحضّ، فهوَ يطلب من أمه أن ترجع إلى صوابها.

جوكاستا: حتّى أنت يا تيمونُ تمالئيه عليّ[6] هذا الأسلوب بادي أنّه أسلوب خَبري، لكن بفضل تمكن الكاتب من اللغة والتصرّف فيها كيفما صحّ له، قام بنقل ظاهر الخبر

---

[1]– المدونة، ص 75.

[2]– المدونة، ص 76.

[3]– المدونة، ص 77.

[4]– المدونة، ص 80.

[5]– المدونة، ص 80.

[6]– المدونة، ص 80.

للإنشاء، فكأنّ الجملة يلتمس منها أنّها جملة للنهي لا الإخبار فالملكة جوكاستا تنهى تيمون عن أن لا تمالئ هي أيضا زوجَها أوديب عليها.

جوكاستا: أصبحت ابني[1] جملة خبريّة تصرف فيها الكاتب فنقلها للإنشاء الذي يدُل على الانكار، أي أنّ جوكاستا تنكر أن يكون أوديب ابنها.

جوكاستا: ستراهم الآن فتتذكر[2] أسلوب بصيغة الخبر، لكن تصرف الكاتب فيه وحَمله على مقصَدِ الأمر لا الإخبار، فالملكة تطلب من أوديب أن يتذكر أولاده.

جوكاستا: أنا أمهم وجدّتهم وأنت أبوهم وأخوهم[3]=> الجملة في ظاهرها خبرية لكّن المقصَد الحقيقي منها ليس مجرد الإخبار، وإنّما الإنكار، فجوكاستا تنكر عليه قوله بكيف تكون هي أمّهم وجدّتهم وهو أخوهم وأبوهم في ذات الوقت.

قد علم الأطفال الصغار أن أمهم تأخذ دواءً شديد المرارة على يد ترزياس –كما يزعمون– من أجل أن تشفى فأصبحوا يتفاخرون بينهم كل منهم يقول أنا الأقوى والأشجع فباستطاعتي شرب الدواء حتى نطق إيتوكل (الابن الصغير) قائلاً سأريكم غدًا إذا مرضت وجاء الطبيب ليسقيني دواءه كيف أشرب القارورة كلها جرعة واحدة[4]، فالجملة قبل اللعبة أفادت الإخبار وبعد التلاعب بها وتصريفها عن المألوف أفادت التفاخر لأن إيتوكل يفخر بنفسه ويمدحها بأنه شجاع، بعد هذا الحديث ينصرف الأبناء ما عدا أنتيجون (إبنة أوديب الكبيرة)، لأنها تريد أن تسأل أباها عن صحة الخبر، فقبل أن يجيب أوديب ابنته بنعم أو لا قال لها: إنك عاقلة يا أنتيجون[5]، هو لا يخبرها بأنها فتاة رزينة عاقلة وإنما يريد إغراءها واستعطافها، من أجل أن تتفهمه وتقف إلى جانبه ولا يتغير حبها له، ليحصل ما كان يتمناه،

---

[1]– المدونة، ص 81.

[2]– المدونة، ص 82.

[3]– المدونة، ص 83.

[4]– المدونة، ص 89.

[5]– المدونة، ص 90.

فيدعو لها ترزياس الكاهن بالخير فيقول: بركات الإله وتحياته الطيبات[1]، قد تبدوا الجملة من شكلها اخبارًا، ولكن، لا، هي تفيد الدعاء لها.

في حديث آخر بين ترزياس وأوديب المُثَار حول قبول أوديب المساومة التي اقترحها عليه معبد دلف يقول الكاهن ترزياس: ولا شك أنك سترفض مساومته[2]، وها هنا لا يقصد ما تقتضيه ظاهر الجملة ألا وهو الإخبار، وإنما نجد المؤلف قد تلاعب بها على لسان الكاهن فجعلها للاستفهام، بمعنى: هل سترفض مساومته.

ومع أطراف آخرين في الحديث، أقصد الشيوخ الثلاثة شيوخ طيبة الذين استدعاهم أوديب ليشهدوا حقيقة الكاهن الأكبر (لوكسياس)، فلما رأى أحد هؤلاء (الشيوخ) ترزياس الطريد، أراد أن يستفسر عن سبب بقائه في القصر فقال: معذرة يا أوديب[3]، فصرفها عن وجهها الأول (الأخبار) وأخرجها إلى دلالة الاعتذار في صيغة الأمر وكأنه قال: اعذرني.

عند دخول كريون ولوكسياس حاملين معهم النبوءة الجديدة قال أوديب: لقد علمت أن وحي أبولون لا يستقل بِحَمْلِه رجل واحد[4]، ساخرًا من الوحي المزعوم على لسان أبولون لأنه لا يصدق ترهات المعبد وأكاذيبه، فنقل الجملة من دلالة الأخبار إلى دلالة السخرية.

أراد أوديب أن يسأل كريون عمّا قاله الوحي لأنه يتحاشى الحديث مع الكاهن الأكبر فأجابه كريون بأنه لا علم له بذلك، فرد عليه أوديب: لا تعلمُ شيئًا [5] معبرًا عن تعجبه في صورة إخبارية.

حان موعد إخبار الكاهن الأكبر لأوديب بما قاله الوحي، إلا أنه قبل البدء في حديثه قال لأوديب: من الخير يا أوديب ألا يسمع وحي أبولون الآن غيرك[6]، في هذه الحلة

1- المدونة، ص 90.
2- المدونة، ص 91.
3- المدونة، ص 92.
4- المدونة، ص 93.
5- المدونة، ص 94.
6- المدونة، ص 94.

الخبرية يطلب لوكسياس بطريقة غير مباشرة من أوديب أن يطرد كريون فعبّر عن الطلب بالإخبار غير أن كريون فهم مقصوده فَهَمَّ بالانصراف، ليُوقِفَهُ أوديب عن ذلك بقوله: لا، بل مكانك[1]، أي: لا إبقَ مكانك، لكن كريون يُصر عن فعله فينصرف، يضيف الكاهن عبارة أخرى للتأكد من خلو المكان تمامًا فيقول: إنه وحي أبولون يا أوديب[2]، إذ تلاعب بها قاصدًا من ورائها الاستفهام: هل بقي بيننا شخص آخر؟

أَقْدَمت جوكاستا على الانتحار بعد استيعابها حقيقة أنها أمّ أوديب لتلفظَ أنفاسها الأخيرة بين يدي زوجها بل ابنها أوديب وفي حضرة الكاهن ترزياس وأخيها كريون والخادمة تيمون، حيث يقول أوديب في هذا السياق موجها كلامه لكريون: فلم تصنع لها أنت شيء[3]، والتي دلت قبل اللعبة على الاخبار وبعدها على الاستفهام مريدًا ألم تصنع لها أنت شيئًا؟.

يخبر ترزياس أوديب بأن الملكة أوصته خيرًا به فيرد أوديب: أوصتك بي خيرًا[4]، توسيعا للغة وجعلها أكثر خدمة أنزل أوديب الخبر منزلة التعجب، وكأنه يقول بالرغم من الذي فعلته معها من قسوة في هذه الآونة إلا أنها لا زالت تخاف عليا...

من هول الأمر وفضاعته يُرجع أوديب السبب في كل ما حصل إلى ترزياس فيقول له: أنت يا طريد المعبد يا لعين السماء يا منبوذ الآلهة[5]، موبخًا إياه (انتقال الدلالة من الاخبار إلى التوبيخ نتيجة التلاعب بعناصر اللغة وتراكيبها)، فكان موقف ترزياس بأن دعا له قائلا: يغفر لك الإله يا أوديب[6]، فصرفها من الأخبار إلى دلالة جديدة وهي الدعاء له بالمغفرة..

---

[1]– المدونة، ص 94.

[2]– المدونة، ص 94.

[3]– المدونة، ص 107.

[4]– المدونة، ص 107.

[5]– المدونة، ص 107.

[6]– المدونة، ص 107.

لعل مجموع ما عرضناه من أساليب خبرية خرجت من أصل وضعها إلى مقاصد ودلالات متنوعة، يكشف لنا عن مدى مطاطية اللغة العربية وقدرتها على التمحور في أشكال ومظاهر مختلفة خدمة لأغراضنا الكلامية، فهي تضيق وتتسع بحسب حاجاتنا وظروفنا وحالاتنا، إنها "ليست كرجل صارم يعرف دائما ما يريد ويفعل دائما طبقا لقاعدة محددة، إنما هي كرجل فضفاض متفائل له مناشط متعددة يتلاعب بما لديه من دون صرامة أو قيد"[1]

لما هَمَّ أوديب بالانتحار هو الآخر راح يقول له ترزياس: بل أنت الكوثر الطهور الذي سيغسل الرجس عن طيبة ويكشف عن أهلها العذاب[2] مَادحًا إياه بطريقة إخبارية (المقصود ها هنا لا الإخبار وإنما المدح).

في مشهد آخر أمام القصر يقف شعب طيبة يموج بعضهم في بعض يواسي ملكهم، ويعزيه في فقده الملكة فيقولون بلسان واحد:

ترحمك الآلهة ياجوكاستا، إلى دار النعيم يا جوكاستا[3]، إن ظاهر هذه الجملة يفيد الإخبار بينما يدل باطنها على الدعاء بالرحمة للملكة كأنهم يقولون: ارحمها يا إلهنا.

يقول أحد شيوخ طيبة: وأنت أكرم وأرحم من أن يشغلك عن ذلك شاغل مهما جلّ[4]، المقصود منها: الالتماس والطلب، فشعب طيبة يطلب على لسان رئيس الشيوخ أن ينظر أوديب في حالهم ونظرًا للوضع الذي فيه الملك اثر موت جوكاستا فقد اختار هذه العبارة الإخبارية ليكون الطلب لطيفًا مناسبًا للموقف.

1- المدونة، ص 57.

2- المدونة، ص 111.

3- المدونة، ص 112.

4- المدونة، ص 113.

يقول شعب طيبة: أن ترمي إلينا الرجس[1]، تلاعب الكاتب بهذه الصياغة الإخبارية ليؤدي بها غرضًا يبتغيه على لسان شعب طيبة، فكان هذا المبتغى هو: الأمر وكأنهم يقولون: ألق إلينا بالرجس.

انك ملك صالح مصلح، أنقذتنا من أبي الهول ثم حكمتنا بالعدل والحكمة فكان عهدك بركة علينا ورخاءً وأمنا[2] –على لسان الشعب– إذ تصرف المسرحيُّ فيها وحاول أن يُلبسها ثوبًا جديدًا فبدلًا من أن يستعملها كجملة تقريرية إخبارية استعملها للمدح والثناء...

أوديب: إنّكم تعلمون أنّ خزينة الدّولة اليوم خالية[3] جملة في ظاهرها أنّها جملة خَبريّة لكن المتأمّل فيها يكشف كيف تصرف الكاتب فيها ونقلها من ظاهر الخبر إلى السؤال والاستفهام فالأصل هنا أن أوديب يسألهم عن علمهم بخُلوِّ خزينة الدّولة، لا يخبرهم بذلك.

أوديب: ... بل أعتقد أنّ هذا العذاب من غضب الاله حقّا وأنّ الذي استوجب هذا الغضب هو أنا[4]تلاعب الكاتب أيضا وتصرف في هذه الجملة فنقلها من ظاهر الخبر إلى مقصَدِ التّساؤل والاستفسار، كأنّ أوديب يستفسر مِنهم إن كان هو من استوجب غضب الإله.

لوكسياس: إنّ أموال المعبد إنّما هي أموال الإله، وأوديب لا يؤمن بالإله الذي به تؤمنون، فهو يبغي أن يُصادرها ليستنزل غضبًا أشدَّ مِمَّا أنتم فيه[5] جملة في ظاهرها تبدو كأنها جملة إخبارية، لكن بعد التّأمل قليلا فيها يتضح تلاعب الكاتب بِها وحملِها على مقصدِ الاستنكار والتحريض بدَل البيَان والتقرير.

---

[1]– المدونة، ص 114.

[2]– المدونة، ص 115.

[3]– المدونة، ص 116.

[4]– المدونة، ص 116.

[5]– المدونة، ص 117.

ترزياس: ... إن سمعتم هذا الكاهِن يكفّر ملككم أوديب فقد كفّرني أنا من قبل وطردني من المعبد إذ أردت أن أصلحه وأمنع الفساد الذّي يأتيه هذا الكاهن ورجاله[1] أسلوب في باديه أنّه أسلوب خَبري لكن بَعد التّأمل في الحوار المسرحي يتضح أنّه أسلوب يحملُ مقصَدَ النهي، فكأن ترزياس يقول: (لا تسمعوا قوله فإنّه يريد بكم فَسادًا).

ترزياس: ... ولا أدعوكم إلى تكذيب لوكسياس لأنّه كاهن، بل لأنّه قال الكذب:[2] جملة واردة في النّسق المسرحي بصيغة الأسلوب الخبري، لكن بعد التأمّل فيها نكشف تلاعب الكاتب بِها ليدلّ بها على مقصد الأمر، فالكاهن هنا يُطالب شعب طيبة بتكذيب لوكسياس فلا يقول صِدقًا.

لوكسياس: إنّ الإله يطالبكم بالثأر من قاتل ملككم السالف :[3] جملة خبرية تلاعب الكاتب بِها ليدل بِها على مقصَدِ الأمر بدل الإخبار وكذلك التحريض بالثأر من قاتل مَلكِهُم.

يقول لوكسياس لكريون إنك تجهد نفسك سدى يا كريون إذ تحاول نقذ ما أخبر به الوحي[4]، دلت الجملة قبل اللعبة اللغوية على الإخبار وبعدها أفادت النهي، فهو يقصد بقوله هذا لا تُجهدْ نفسك سدى يا كريون...

أثناء التحقيق مع نيقوس خادم لايوس (لايوس زوج جوكاستا السابق) من أجل معرفة إذا ما كان أوديب هو ذلك الطفل الذي أراد لا يوس قتله، ينطق كريون ويقول: وكنت في طيبة يوم دخلها أوديب بعد قتله الهولة[5]، فكريون لا يخبر نيقوس بما تحويه هذه الجملة، وإنما يسأله عما إذا كان هناك أم لا، أي أن المقصود: هل كنت في طيبة يوم دخلها

---

[1]– المدونة، ص 118.

[2]– المدونة، ص 118.

[3]– المدونة، ص 119.

[4]– المدونة، ص 126.

[5]– المدونة، ص 127.

أوديب...، يُجيب نيقوس بأنه كان هناك، فيعلن كريون سخطه عليه قائلا: فمن حقي أن أطالبكم بتوقيع أشد العقاب عليه[1]، يقصد بها الأمر، أي سلطوا عليه أشد العقاب.

بعد أن سمع الشعب ما جلاه نيقوس على مسمعهم ثار غضبهم لعدم اخباره لهم واخفائه الحقيقة التي كان يعرفها منذ زمن بعيد فيهتف الشعب قائلا: يجب عقاب نيقوس، يجب قتل نيقوس[2]، تلاعب علي باكثير بهاته الجملة على لسان الشعب فأخرجها من دائرة الاخبار إلى دائرة الأمر مريدًا بها: عاقبوه... اقتلوه.

يواصل كل من الخادم نيقوس والراعي بيتاقوراس في سرد ما جرى حتى يعترفا بأن أوديب هو قاتل أبيه وزوج أمه، فينقلب عليه الشعب انقلابا... يسقط أوديب الرجس[3]، وهي جملة في ظاهرها تعبر عن الأخبار ومن ورائها تفيد الأمر، أي: اسقط–اسقط...

يقول لوكسياس مخاطبًا شعب طيبة محاولًا اقناعهم بتنصيب كريون بدل أوديب على عرش الملك فيقول: طاهر الذيل[4]، فلوكسياسيمدح كريون في جملة ظاهرها اخبار، من أجل اغراء الشعب بما يريد، وفي الحديث نفسه يقول: فإن شئتم جعلتموه ملكًا على طيبة أنه بذلك جدير[5]، قاصدًا، اجعلوه ملكًا على طيبة (أمر).

يرفض كريون ما ذهب إليه لوكسياس، ثم يحاول اظهار محاسن ملكه أوديب عرفانا بجميله فيقول: لملك لم يجلس على عرش طيبة ولا غيرها ملك يفضله سيرة وعدلاً وكرمًا ونُبلا وحبًا لشعبه وتفانيا في خدمته[6]، فمن البديهي أن كريون لا يخبر شعب طيبة بهذه الصفات لأنهم على دراية بها وإنما يريد مدحه والثناء عليه بغية صَرْفِ الشعب عما يريده الكاهن الأكبر لوكسياس.

---

[1]– المدونة، ص 127.

[2]– المدونة، ص 128.

[3]– المدونة، ص 129.

[4]– المدونة، ص 129.

[5]– المدونة، ص 129.

[6]– المدونة، ص 130.

تَهْدِأةً للشعب يقول ترزياس: فمن حقه علي وعليكم أن نسأل الإله له الرحمة والمغفرة إذ كان لا يعلم حين قتل لايوس[1]، كيف لكاهن مطرود أن يأمر الشعب بشيء ما، لذا نجده عبّر عن الأمر بالإخبار فهو يريد من كلامه: أدعو له بالرحمة والمغفرة.

في المشهد نفسه يقول لوكسياس: قتل أوديب أباه وتزوج أمه... ليتحدى الآلهة[2]، المقصود منها السخرية لا الإخبار.

على لسان الشخص نفسه (لوكسياس): لا يرفع عنكم العذاب حتى تطهروا المدينة من الرجس[3]، قبل اللعبة اللغوية دلت على الإخبار وبعد اللعبة اللغوية اكتسبت دلالة جديدة ضمّنها إيّاها المتكلم فأفادت الأمر أي: طَهِّروا المدينة من الرِّجس.

خَرَجَ ترزيَاس عن صمته وراح يكتشف حقيقة الكاهن الأكبر أمام الشعب، فقاطعه لوكسياس بقوله: أخرستك الآلهة:[4]، يقصد من ورائها الدعاء عليه، فلوكسياس لم يعبر عمّا يريد قوله بطريقته المعروفة أي: يا إلهي اِجعله أخرساً وإنّما حاول التّفنن والتّلاعب (تلاعب من طرف المؤلف على لسان لوكسياس) بها ليدل على: الدعاء عليه بأسلوب إخباري.

يقول ترزياس: يا شعب طيبة، إنْ كان يرضيكم ألاّ أعلِن الحقيقة كلَّها أمامكم فقد أبرأت إليكم ذمّتي وعليكم وحدكم تبعة سكوتي [5]، يحاول الكاهن هنا تخويف الشعب وترهيبهم، ولكن بطريقة غير مباشرة لذلك اختار الإخبار كبديل أنجع.

لقد غفا عزم أوديب وشغفه في حكم طيبة حتى أصبح عاجِزاً عن سرد ما حصل له لمّا كان صغيراً وذلك لما لحقه من عار، فراح ترزياس يخفف عنه قائلاً: فحاشاك أنْ تجبن

---

[1]– المدونة، ص 130.

[2]– المدونة، ص 131.

[3]– ا لمدونة، ص 131.

[4]– المدونة، ص 132.

[5]– المدونة، ص 134.

عن إعلان الظروف التي أفضت بك وبأسرتك إلى الوقوع في هذه الحوادث المخزنة[1]، قاصداً بذلك نهيه وكأنّه يقول: فلا جبن عن إعلان الظروف...

وأخيراً يكشف أوديب عن اسم ذلك الطفل الذي أرشده إلى الحقيقة أصله لكّا كانا صغاراً، إلاّ أنّه قبل أن يفعل ذلك يخاطب أباه بوليب قائلاً: وله الأمان من غضبك[2]، فأوديب لا يخبر وإنّما يريد أن يستفهم عمّا إذا كان هذا الرجل في أمان إن أعلن عنه أم لا، أي: هل له الأمان من غضبك؟

كان أوديب رقيقاً في تعامله مع هذا الرجل، إذ لم يوقع عليه فعل الامر مباشرة فقال: فإذا شاء أن يعلن نفسه فليفعل[3]، فالرجل لا يُنتظرُ منه اِختيار أحد الأمرين وإنّما هو مأمور وواجب عليه أن يطبّق لأنّ أوديب يقصِد الأمر أي: أعلِنْ نفسك.

بعد أن رأى بوليب من هو ذلك الرجل قال في دهشة: أنت يا بونتيس[4]، فالعبارة قبل اللعبة تدل على الأخبار وبعدها أفادت التعجب، وفي الغرض نفسه والذي من أجله تلاعب الكاتب بدلالات العبارات ويقول ترزياس: أرسل يَدعُوك[5]، متعجّباً من صنيع لوكسياس حينما دعا أوديب للقائه.

يقول ترزياس أيضاً: فقد أرشده الكاهن حقّاً إلى شقائه ومصيبته.[6]، حاول مؤلف المسرحية أن يَصْرِفَ هذه العبارة عن أصل وضعها ليدل بها عن السخرية والتهكم، فترزياس يسخر من الكاهن الأكبر الذي كان سبباً في شقاء أوديب لإسعاده.

---

[1]– المدونة، ص 147.

[2]– المدونة، ص 150.

[3]– المدونة، ص 150.

[4]– المدونة، ص 151.

[5]– المدونة، ص 153.

[6]– المدونة، ص 153.

ترزياس: قاتل ملككم ليس أوديب وإنّما هو هذا الكاهن الآثيم – جملة تلاعب الكاتب بظاهرها ونقلقها من ظاهر الإخبار إلى النهي وهنا ترزياس ينهي الشعب عن قتل أوديب فلا جريمة، وفي ذات الوقت يُحرِّضهم على قتل الكاهن الأثيم.

لوكسياس: لن يرفع عنكم العذاب حتّى يطهروا مدينتكم منه[1] – جملة في ظاهرها أنّها جملة خبرية بفضل براعة الكاتب حمَلَها على مقصد الأمر لا الإخبار، فالكاهن هنا كأنّه يقول لهم: "طهِّروا مديمتكم منه ليرفع عنكم العذاب".

يقول لوكسياس للامياس الذي كان متخفيا في قلب أبا الهول: عليك اللعنة[2]، داعيا عليه لأنّه قد وضع يده في يد ترزياس من أجل كشف حقيقته، يزداد غضبه فيعلن قائلاً: أنت طريد من المعبد مثله[3]، قاصداً بقوله: النهي، فهو يريد من وراء تلاعبه بهذه العبارة: لا تعُد على المعبد مرة أخرى.

يخرج لوكسياس عن وعيه من شدة الغضب فيصبح ناقماً عن كل من في المعبد، إذْ يقول: أنتم جميعاً مُلحدون[4]. فدلّت هذه الأخيرة على الذمّ.

في السياق نفسه يقول لوكسياس: ليأتيكم أبو الهول الصحيح فليبدينكم أجمعين[5]، قد تبدو لك من شكلها أنّها جملة إخبارية إلاّ أنّها تحمل في ثناياها ملمحاً من مَلامِح الوعيد.

هنا وقد اِكتشف الحقيقة ليعلم الشعب كلُّه أنّ أوديب برئ ممّا أحيك له، وأنّ ذنب ما حصل له كان سبب لوكسياس الماكر، لذا أصبح الشعب يطالب بمعاقبة لوكسياس الكاهن الأكبر فنادى بكلمة واحِدة: يجب أن يقتل الخائن[6]، مريدين بذلك الأمر، أي: اقتلوا الخائن.

02- ما ظاهره الاستفهام:

---

[1]- المدونة، ص 157.

[2]- المدونة، ص 168.

[3]- المدونة، ص 168.

[4]- المدونة، ص 169.

[5]- المدونة، ص 170.

[6]- المدون، ص 174.

تزخَرُ المسرحية بكثير من الأساليب الاستفهامية التي تمّ التلاعب بها من أجل إخراجها من وظائفها المعهودة المحددة إلى وظائف جديدة وتختلف بحسب السياق والغايات وما سنعرضه فيما يلي يوضح قولنا هذا بصورة أدق.

يقول كريون: فكيف أقنِعُهُم بما لم أستطِع أن أُقنِع به نفسي؟[1]، فالغاية هاهنا ليست الاستفهام والاستفسار عن أمر ما وإنّما يَعمُدُ كريون إلى إظهار عجزِه في إقناع شعب طيبة بما لم يقنع به هو في حدِّ ذاتِه، فهو يخبر ولا يستفهم.

في السياق نفسه يقول كريون: ما ضرُّه لو لبّى رغبة شعبه فأرسل من يستفتي معبد دلف لعلّ الاله يكشف عنّا ما نحن فيه من العذاب؟[2]، بهذا الاستفهام، يتمنّى كريون أن يوافق أوديب عمّا يقوله الشعب ويلبي رغبتهم (التمني).

قد تدلُّ العبارة: كيف تُحدِّثه نفسه بمصادرة أموال المعبد وأملاكِه ولا يقدِّر ما في عمله هذا من الخطر عليه وعلى ملكه[3]على لسان كريون. في شكلها الخارجي على الاستفهام غير أنّ المتأمل العارف بألعاب اللغة وما يُمكن أن تُقدِّمة من تعدادات معنوية يُفهم أنّ المراد منها هو: التعجب والتخوف، فكريون ومعه أخته جوكاستا يتعجبان من تصرف أوديب الذي يهدد حياته وحياة عائلته.

كثير منا يلجأ الى التعبير عن مقاصده بطريقة غير مباشرة لحاجات متعددة في أنفسنا منها من يبتغي أن لا يفهم كلامه غير الشخص الذي يريد لكونه سرا بينهما، و منها من يريد أن يكون كلامه ذا لمسة إبداعية جمالية لا يفهمه إلا من كان له ذائقة لغوية، و غيرها من الحاجات الأخرى، و لعل السبيل الناجح في هذا هو التوسل للغة لأنها الأداة الوحيدة التي تضمن ذلك عن طريق التلاعب بأساليبها، وعليه فان الذي قام به علي باكثير صورة تعكس

---

[1]– المدونة، ص 06.

[2]– المدونة، ص 06.

[3]– المدونة، ص 07.

لنا مدى نجاحه في ركوب اللغة وحذقه في ممارسة ألعابها و تحريكها على نحو يشبه تحريك المسرحي لخيوط دميته الخشبية.

يدخل أوديب على جوكوستا وكريون فيسأل عَمَاّ كان يتحدثان عليه، فيُجيب كريون قائلاً: "هل لنا حديث يا أوديب غير حديث النازلة؟"[1]، من المعروف أنّ الإجابة عن السؤال لا تكون بسؤال آخر وبهذا يكون المعنى غير المرئي الناتج عن اللعبة اللغوية: الإخبار، فهو يجيب ويخبر أوديب بأنّهما (هو وجوكوستا) كانا يتحدثان عن المصيبة التي حلّت بطيبة.

لمّا علمت جوكاستا برفض أوديب لفكرة استفتاء المعبد قالت: ماذا عليك يا زوجي العزيز لو لبّيت رغب شعبك؟[2]، تريد جوكاستا هنا إيصال أكثر ممّا قالته[3] بسؤالها هذا فهي تطلب من أوديب بل تلح عليه بغية تلبية رغبة شعبه في استفتاء المعبد، فيردُّ عليها قائلاً: ماذا يستطيع المعبد أن يصنع له؟[4] قاصداً: إخباره بأنّ المعبد لن يستطيع فعل أي شيء.

لمّا أخبر كريون أوديب بأنّ شعب طيبة يريد عملاً لا قولاً يثور عليه قائلاً (أوديب): فهل استفتاء المعبد إلاّ قول يرسله عاجز مأفون إلى إله أعجز منه وأضل سبيلاً؟[5] يريد بها السخرية والتهكم، فأوديب كما نعلم ملحد لا يؤمن، لذا نجِده يسخر من كهنة المعبد وإلههم الذي يزعمون، ثمّ يضيف قائلاً: أفَـتُسمّـي ذلك عملاً وتسمّي ما أنوي عمله قولاً؟[6]؛ إذ تدلُّ هذه الأخيرة على الاستفهام قبل التلاعب وعلى الزجر والتوبيخ بعده.

---

[1]– المدونة، ص 07.

[2]– المدونة، ص 07.

[3]– تجد كثيرا من القضايا تتعلق بهذا الجانب يعالجها جورج يول في كتابه "**التداولية**".

[4]– المدونة، ص 08.

[5]– المدونة، ص 09.

[6]– المدونة، ص 09.

يقول أوديب بعد هذا مخاطبا كريون: فهل أنت مطيع أمري يا كريون؟[1]، بالطبع يا أوديب باعتباره ملكاً لا يسأل كريون عمّا إذا سينفذ أمره أم لا، وإنّما يأمره، في صورة استفهامية إذ يقصد: أطِعْ أمري.

يطمع أوديب في أن تقف جوكاستا إلى جانبه وأن تدعمه في قراره الذي اتخذ، إلاّ أنّها تخذله بقولها: كيف أساعدك على أمر يرجف قلبي خوفاً من عواقبه؟[2] مريدةً إخباره بأنّها لا تستطيع مساعدته على أمر يرجف قلبها خوفاً منه، ثمّ تقول بالأسلوب نفسه (الاستفهام): هذا كريون يشفق عليك من عاقبة هذا الأمر وهو لا يعلم ما أعلم، فما ضنك بي يا أوديب؟[3]مخبرة إياه بأنّ خوفها وشفقتها عليه أعظم وأكبر من شفقة كريون الذي يجهل الحقيقة ذلك لأنّها تعلم الحقيقة ولأنّها زوجته المقربة، ثمّ حاولت أن تصدّه عن عزمه فتقول: أفتراك يا أوديب إنْ ضربته لا يضربك بالسلاح القاطع الذي في يده؟[4]،حيث نلحظ أنّ مؤلف المسرحية قد تلاعب بها ليؤدي معنى التخويف والتحذير، فجوكاستا تُحوف أوديب من أنّه لو صادر أموال المعبد فإنّهم سيعلنون حقيقة أمرهم.

في الحوار نفسه يقول أوديب: أهذا كل ما تخشين إعلانه؟[5]، إذْ يرمي من ورائها إلى: التحقير، لا تحقير جوكاستا وإنّما تحقير الأمر والاستهانة بالموقف.

تقول جوكاستا: أتظنني كنت أقدم للمعبد تلك النذور والقرابين لولا خوفي من الكاهن الأكبر أن يهتك هذا السر للناس؟[6]، تصرف الكاتب في دلالة كلامها فجعلها للإخبار، فهي تريد أن تقول: لولا خوفي من الكاهن الأكبر أن يهتك السر للناس ما كنت قدَّمت للمعبد تلك القرابين والنذور.

---

[1]– المدونة، ص 09.

[2]– المدونة، ص 09.

[3]– المدونة، ص 09.

[4]– المدونة، ص 10.

[5]– المدونة، ص 10.

[6]– المدونة، ص 11.

في حديث بين جوكاستا وأوديب، يسأل أوديب جوكاستا عن عمرها فتقول: سنِّي؟[1]، معبرة عن تعجبها من سؤال أوديب عن سنّها (عمرها).

تقول جوكاستا في حديث لها مع أوديب: هل يجرؤ الخادم على أن يخالف أمر سيده؟[2]، من لا يعلم سياق هذه العبارة قد يفهمها على أنّها استفهام، إلاّ أنّنا نلحظ ذلك من التلاعب من وراء حروفها إذ تحمل في ثناياها شيء من الإخبار الغاية منه تحقير الخادم وتعظيم السيد، فالمجيب يقصد بالطبع، "قَتَلهُ" إجابة لسؤال أوديب: "هل قتله الخادم أم لا؟"، فالخادم لا يستطيع مخالفة أمر سيده.

يروي أوديب تلك النبوءة المزعومة من طرف معبد دلف والتي لم يصدِّقها على مسمع جوكاستا ثمّ يختم حديثه بعبارة: فهل سمعت بأكذب واسخف من هذا الزعم؟[3]، قاصداً بها السخرية من الذي قاله له الكاهن الأكبر، ثمّ تقول له جوكاستا لكنك لم تخبرني بهذا من قبل فيرد قائلا: ماذا كان يدعوني إلى ذلك؟[4]،وهو هاهنا لا يستفهم وإنّما يخبرها بعدم وجود داعي: أي لا شيء يدعوني إلى ذلك (النفي).

وفي سياق آخر ومع شخصية جديدة ترزياس يقول أوديب: ماذا تضنني يا هذا؟ أتحسبني أصدق كل ما يقال؟[5]، تلاعب المسرحي بدلالتها فأخرجها من وظيفة الاستفهام إلى وظيفة التعظيم، فأوديب يعظم نفسه إذْ يرى شَخْصَهُ ليست من أولئك المغفلين الذين يصدقون كلّ ما يقال لهم خاصة خُزَعبَلات المعبد وأكاذيبه.

---

[1]– المدونة، ص 12.

[2]– المدونة، ص 14.

[3]– المدونة، ص 15.

[4]– المدونة، ص 15.

[5]– المدونة، ص 27.

على الرغم من أنّ أوديب يعلم من هو ذلك الطفل الذي يتحدث عنه ترزياس إلاّ أنّه يحاول إنكار ذلك من خلال جملة استفهامية: من هو؟[1]، فأوديب يدري جيدا من يقصد ترزياس بكلامه إلاّ أنّه ينكر ويجحد ذلك.

يحاول ترزياس أن يقنع أوديب بأنّه لم يقتل أبا الهول وإنّما كانت مكيدة مدبرة لإطاحة به فقط، فيقول له: طيف تنكر أمراً يعلمه كل الناس؟[2]، فهو اختار الاستفهام ليُظهِر من خلاله تعجبه من إنكار ترزياس لحادثة قتل أبا الهول على يده، ثمّ يقول له: هل أستطيع أن تنكر من أنقذت طيبته من ذلك الوحش الغربي؟[3]، فأوديب لا يسأل ترزياس عن فعل ذلك، إنّما تلاعب في عناصر الجملة وتصرف فيها ليؤدي بها غرضاً آخر تمثل في التعجيز، إذ يحاول تعجيز ترزياس عن الإتيان بما يبرهن على عدم قتل أوديب لأبي الهول.

جوكاستا: ما وقوفك جامداً يا كريّون؟[4]،الأسلوب في ظاهره استفهام لكن بعد التأمل فيه ندرك أنّه طلب وأمر من الملكة لكريّون بأن يتصرف في أمر الكاهن ويقوم بعقابه.

أوديب: مالي أفقت من الغشية التي لحقتني أمس؟[5] يبدو أنّها جملة استفهامية، لكن بعد التّبصر فيها يظهر إنها تحمل قصداً مخالفاً عن الاستفهام ألا وهو التّمني.

أوديب: أيّما خير يرجى مني بعد؟[6] – ففي هذا الأسلوب تصرّف الكاتب ولعب بجملة أصلها إنشاء واستفهام، يفهم منها أوّل قراءتها أنّ الملك يستفهم بإن كان فيه خير يرجى أم لا؟ لكن المتأمل في هذا الكلام يفهم أنّ أوديب يخبر الكاهن بأنّه لا خير فيه.

---

[1]– المدونة، ص 28.

[2]– المدونة، ص 34.

[3]– المدونة، ص 34.

[4]– المدونة، ص 37.

[5]– المدونة، ص 38-39.

[6]– المدونة، ص 41-42.

ترزياس: فكيف تزيد يا أوديب أن تنفي عنه وزره لتلقيها على الاله؟[1] يفهم من هذا الأسلوب عند قراءته أنّه أسلوب إنشائي يُستفهم من خلاله، لكن بعد التأمل فيه يتّضح أنّه نَهيٌ عن لوم الاله، وأمرٌ بلوم الكاهن لوكسياس.

في ليلة زفاف أوديب، تَخيَّل هذا الأخير طيف أمه ميروب تقول له: هل يحمل بك يا بني أن تتزوج هذه الفتاة الحسناء دون أن أشهد عُرسك؟[2]؛ فظاهر قولها بدل على الاستفهام إلاّ أنّ مستعمله دلّ به على اللوم والعتاب، لأنّ أمّه تلوم عمّا بدر منه من عدم إشهادها على زواجه.

في سياق آخر يقول أوديب عن ابنته أنتيجون: وهذه ما ذنبها؟ [3]، فهو لا يتساءل عن ذنب اقترفته وإنّما هي جملة ظاهرها استفهام لكن الكاتب ببراعته اللغوية وحُسن تصرفه في الأساليب نقلها إلى دلالة جديدة فقبل اللعبة سؤال وبعد اللعبة إخبار، إذْ يقصد القول: فهذه الطفلة لا ذنب لها، ينتقل بعدها للحديث عن أبنائها ككلّ دون أن يخصّ واحد منها حيث يقول: فبأي حقّ يلزمهم عاري طول حياتهم لا يستطيعون أن يرفعوا رؤوسهم أمام الناس؟[4]، مريداً بها إظهار الحسرة، إذ يُخبِر بأنّ هؤلاء الأولاد لا ذنب لهم في لزومهم العار الذي اقترفه أبوهم طول حياتهم.

يستعظم ترزياس ما جرى لأوديب فيقول: أيُّ إثم جناه الكاهن الأكبر عليك وعلى غيرك؟[5]، إذ المعنى الذي يرمي إليه ترزياس من وراء استعماله هذا، هو التعظيم كما ذكرنا، فهو يُعظم الإثم الذي جنَى على أوديب وغيره بفعله ذلك الكاهن الأكبر ويرى بأنّه إثم كبير وليس من السهل مَحوُهُ والتَّملص منه.

---

[1]– المدونة، ص 44.

[2]– المدونة، ص 46.

[3]– المدونة، ص 48.

[4]– المدونة، ص 49.

[5]– المدونة، ص 49.

وأخيراً اقتنع أوديب بأنه ابن جوكستا الذي ولدته من صلب لايوس زوجها المتوفي، غير أنّه أصبح عاجز عن إيجاد كيفية يخبر من خلالها جوكستا بهذه الحقيقة الفظيعة، فيقول: بأي لسان أقول لها أنّها أمي ... أنني ابنها؟[1]، المقصود هنا: إظهار الحيرة والعجز.

يحاول ترزياس تشجيع أوديب، إذْ يقول: أتودُّ يا أوديب أنّ لو ظللت تجهل هذه الحقيقة فبقيت تعاشر أمّك حتّى تولدها الخامسة والسادسة؟[2]؛ فهو لا يستفهم وإنّما لا يستفهم وإنّما يخبر أوديب بل يحاول أن يُقنِعَه بأنّ علمه بالحقيقة خير من جهله بها...

عندما أرجع كريون سبب علم المعبد بعزم أوديب إلى الوحي، وقد ذكرنا سياق هذا آنفاً في الأساليب الخبرية، قال أوديب: ما عندك يا كريّون إلاّ الوحي؟[3]؛ ساخِراً منه ومن الوحي خاصة ثمّ يضيف، ألا تستطيع أن تشكّ يوماً واحِداً في معبدك هذا وكهنته؟[4]؛ فمن جملة الصيغ اختار المؤلف أن يعبر عن التمني، –على لسان أوديب– بهذه الصيغة الاستفهامية ليدل بذلك على مدى قابلية اللغة ومرونتها في أداء المعنى الواحد بأكثر من تركيب وأسلوب، فأوديب هاهنا يتمنى أن يشك كريّون ولو ليوم واحد في معبده هذا وكهنته.

في حديث دار بين كريون وأخته جوكستا حول تدهور صحة أوديب في الآونة الأخيرة، تقول جوكستا لأخيها الذي سيذهب استفتاء المعبد ويتركها وحيدة: ألم تر ما حدث لأوديب أمس؟[5] من الواضح أن كريون يعلم ما حصل لأوديب وبهذا لا يكون المعدن المقصود هو الاستفهام وإنّما المقصود هو الإخبار حيث تريد القول: لقد رأيت بأم عينك ما حدث لأوديب أمس.

---

[1]– المدونة، ص 50.

[2]– المدونة، ص 52.

[3]– المدونة، ص 52.

[4]– المدونة، ص 54.

[5]– المدونة، ص 54.

جوكاستا: ما أحيبها يا أوديب شديدة الشوق لرؤيتك؟[1] – في ظاهر الجملة أنّها جملة استفهامية لكن بعد النظر لوهلة فيها يتّضح أنّ الكاتب وظَّف تلاعبه اللغوي معها تصرّف فيها لينقلها من ظاهِر الاستفهام إلى مقْصدِ الإخبار، كأنّ جوكاستا تُخبِر أوديب بأنّ أمّه نسيته ولا تشتاق لرؤيته.

أتيوكل: ما لك يا أَبتِ لا تطرُدُه من القصر؟[2]، تصرّف المسرحي في هذا الأسلوب ونَقَلَه من ظاهِرِ الاستفهام إلى مقصد الأمر. كأنّ اِبن أوديب يأمره بطرد الكاهن من القصر، ويلتمس من هذا الأسلوب أنّ فيه تلطُّف مستوحى من القرآن الكريم في كلِمَة (يا أبتِ)، قوله تعالى: " قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ" (سورة القصص / 20).

أنتيجون: ألم تعلموا أنّه ضيف أبيكم؟[3]–هُنا الأسلوب في ظااهره يبدو أنّه استفهام لكن بفضل خبرة الكاتب وتمرُّسِه في التلاعب باللغة يظهر في باطنه أنّه يحمل مقصد النّهي، كأنّ انتيجون تنهي إخوتهَا عن التّدخُّل في شؤون أبيهم.

جوكاستا: ماذا أنا قائلة له؟[4] في ظاهر الجملة تبدو أنّها جملة استفهامية، هنا جوكوستا تسأل نفسها، لكن بعد التأمل قليلاً في الجملة تظهر أنّ جاكوستا تخبر نفسها بأنّها لا تعرف ما تقول لزوجِها.

جوكاستا: ما هذا السكون المُوحِش؟[5] جملة استفهامية تصرّف فيها الكاتب ليحمل مقصد الإخبار بما حلّ بجوكاستا من خوف.

---

[1]– المدونة، ص 57.

[2]– المدونة، ص 61.

[3]– المدونة ص 61.

[4]– المدونة، ص 63.

[5]– المدونة، ص 63.

جوكاستا: ماذا يخيفك منه؟[1] جوكاستا تخاطب نفسها بجملة بادية أنّها جملة اِستفهامية، لكن بعد النّظر فيها نكشف تلاعب الكاتب بها وتصرّف فيها فنقلها من الاستفهام إلى النهّي. كأنّ جوكاستا تنهي نفسها عن الخوف من الكاهن.

يقول ترزياس لجوكاستا التي تنكر الخبر الذي علمت به: ألا ترين إلى الشمس وإنْ لم يبصر نورها من هو أعمى... ؟[2]، إذ تصرّف فيه الكاتب فجعله في شكله استفهام ومن وراءه توبيخ لها.

يَشْتَدُّ النقاش بينهما وبين ترزياس فتقول له: أتظنُّ يا هذا أنّ الكاهن الأكبر لما يعلم بوجودك في القصر؟[3] إذ تقصِدُ بسؤالها هذا له، إخباره بأنّ الكاهن الأكبر يعلمُ بوجوده في القصر.

لمّا سأل أوديب جوكاستا عن سبب استيقاظها باكراً ردّت قائلةً: "هلاّ سألتني يا أوديب علاّ اِكتحلت عيني البارحة والليالي التي قبلها ينوم فقط؟، هل اِستقرّ جنبي قطّ هذه الليالي الطِّوال؟"[4]، يُفهم من كلا السؤالين –هذا إذا حكمنا من خلال الشّكل– أنّ جوكاستا تلوم أوديب وتخبره بأنّها لم تكتحل بالنوم قطُّ لا البارحة ولا الليالي التي سبقتها، فلم يعرف جنبها استقراراً أو راحة، ثمّ تواصِل لومَها له في سلسلة من الاستفهامات فتقول: " أفتسألني بعد هذا ماذا أغرى بي الأرق؟"[5]

تتغير نبرة جوكاستا فتقول: كيف تروم مني في ليلة أن أتخلّى عنك للأبد؟[6]؛ فصريح العبارة يدلُّ على الاستفهام والاستفسار، بينما يشير مضمونها إلى أنّ غاية المتكلم هي: إظهار العجز، فجوكاستا عاجزة عن نسيان أوديب التخلي عنه في ليلة وضحاها.

---

[1]– المدونة، ص 63.

[2]– المدونة، ص 67.

[3]– المدونة، ص 69.

[4]– المدونة، ص 69.

[5]– المدونة، ص 69.

[6]– المدونة، ص 70.

تدلّ مقولة جوكاستا: كيف تعود إلى هذه الكلمة اللعينة؟ في ظاهرها على الاستفهام وفي غايتها التي من أجلها أُستِعلمت على النّهي والتوبيخ، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّما يدلُّ على إبداعية الكاتب وتمكنُّهُ من توظيف العناصر اللغوية توظيفات جديدة والتّلاعب بها كيفما شاء، فجوكاستا هاهنا تقصد: لا تعد إلى هذه الكلمة اللعينة مرة أخرى.

يقول أوديب بعد محاولات عدّة من طرف جوكستا: كيف أكذب ما أعلم بنفسي علم اليقين أنّه هو الحقيقية كيف أكذب نفسي؟[1]؛يدلّ هذا الاستفهام بعد اللعبة اللغوية على الإخبار وكأنه يقول: لا أستطيع أن أكذب ما أعلم بنفسي...

جوكاستا: ويلك يا أوديب أتدعو الإله أن يميتني ويعجّل نهايتي؟[2]؛ جملة مصاغة كأنّها اِستفهام تصرّف فيها المسرحي فنقله للاستنكار والتّوبيخ والرّفض، كأنّ جوكاستا تستنكر عليه قوله.

جوكاستا: علام يا حبيبي تريد أن تغيَّر اِسمك؟[3]، تصرّف الكاتب في هذه الجملة فنقلها من الاستفهام إلى مَقْصَدِ النّهي، كأنّ جوكاستا تنهي أوديب على أن يتسمّى باسمه (كأنّه لايوس زوجها يريد أن يتسمّى باسم ابنهما).

جوكاستا: أفي الحق أن تهزأ هكذا مِنّي؟[4]؛ جملة في ظاهرها استفهام، تصرّف فيها الكاتب وتلاعب بها ليدُلّ بها على مقصد الأمر، والأصل فيها يُفهم أنّها جملة تحمل مَقصَدَ الأمر، والأصل فيها أن تيمون تأمر مولاتها بتذكُّر ذلك اليوم الذي مات فيه لايوس زوجُها.

---

[1]– المدونة، ص 76.

[2]– المدونة، ص 79.

[3]– المدونة، ص 79.

[4]– المدونة، ص 80.

جوكاستا: كيف يُعقل عندك مثل هذا الهراء الذي لا يقبله حتّى المجانين؟[1]؛ أسلوب إنشائي ورد بصيغة الاستفهام لكنّه نقل ليدلَّ على النّهي بدل الاستفهام، فكأنّ جوكاستا تنهي أوديب عن تصديق مصل هذا الهراء.

جوكاستا: أنسيت أكبادك الصغار؟[2]، جملة استفهامية في ظاهرها لكن تصرف فيه المسرحي ليدلّ بها على التوبيخ والتقريع.

جوكاستا: أفلست أنت أباهم؟ ألستُ أنا أمَّهُم؟[3]، جملتين في باديهما أنّهما جملتين إنشائيتين بصيغة الاستفهام، لكن إذا تأملناهما مع الجوِّ المسرحي يتَّضِح أنّهما تحمِلان مقصَدَ الأخبار، بَدَلَ التَساؤل، فجوكاستا كأنّها تقول هنا: أنت أباهُم، وأنا أُمُهُم.

جوكاستا: مَنْ ذا يستطيع أن يعقل هذا الكلام؟[4]، الظاهر أنّها جملة استفهامية، لكن المتأمل فيها يكشف أنّها جملة للإخبار لا للتساؤل، فالملكة كأنّها تقول: هذا كلام لا يعقَلُهُ عاقل.

جوكاستا: أين الكاهن المنبوذ؟[5]، جملة بادئ أنّها استفهامية، لكن المقصد الحقيقي مِنها ليست مجرّد التساؤل وإنّما الأمر بالإتيان بالكاهن المنبوذ، وهذا لون من التّصرف البَدِيع الذي أحدَثَه الكاتِب.

أوديب: ماذا أنت فاعله؟[6]، يعد أن تتدبّر قليلاً في الحوار المسرحي يظهر لنا أنّ هذه الجملة الاستفهامية متصرِّفُ فيها لتدلَّ على مقصد النهي لا الاستفسار، فأوديب ينهي الملكة عن فعلتها.

---

[1]– المدونة، ص 82.

[2]– المدونة، ص 82.

[3]– المدونة، ص 82.

[4]– المدونة، ص 83.

[5]– المدونة، ص 84.

[6]– المدونة، ص 84.

قال أوديب في وصفه لحالة جوكاستا يعد معرفتها الحقيقية: أمغشيٌّ عليها هي أمْ صاحية... أعاقلة هي أم مجنونة؟[1]، يريد بكلامه هذا إظهار الحيرة.

بينما يجلس أوديب مع ترزياس يدخل الأطفال الصغار أبناء أوديب ثمّ يطالبون أباهُم بطرد الكاهن اللعين –ترزياس– "على لسانهم"، فتنهاهم أختهم الكبرى أنتيجون قائلة: كيف تقولون هذا لأبيكم؟[2]، تصرف المؤلف بها وجعلها لإفادة معنى التّوبيخ فأنّى لهؤلاء الأطفال أن يتجرّأوا ويعطوا أوامرً لأبيهم.

في موضع آخر من المسرحية يقول ترزياس مخاطِباً للملك أوديب: كيف لا يجيء يا أوديب وهو يحبُّك ويعزّك؟[3]، نقل عليّ باكثير على لسان ترزياس وَجْهَة هذه الجملة من الاستفهام لوِجْهَة الأخبار، فكأنّه يقول: سيجيئ يا أوديب لأنّه يحبُّك ويعزّك.

لماّ طلب الكاهن الأكبر –لوكسياس– من أوديب أن يطرد كريون أجابه الملك بما يلي: فكيف تريد أن تخفيها حتّى عن كريون؟[4]، يتعجَّب أوديب من لوكاسياس الذي يريد إخفاء ما جاء به من وحي عن كريون، هذا الوحي الذي سيتمّ إعلانه للشعب فما بالك كريون، وفي السياق نفسه يقول: أفكان راضياً عن عملي ثمّ اليوم غضب؟[5] مريداً بها بعد اللعبة: السخرية والتّهكم من إله المعبد.

تقول جوكاستا: هل نحن أجعنا الشعب؟[6]، ففي هذا الأسلوب تصرّف الكاتب ولعب بجملة أصلها للإنشاء (استفهامية) فيفهم منها أول قراءتها أنّ جوكاستا تستفهم لكن بعد التّأمل فيها قليلاً يدرك أنّها لا تستفهم وإنّما تُخبر أوديب بأنّهما لم يُجوِّعا الشعب.

---

[1]– المدونة، ص 87.

[2]– المدونة، ص 88.

[3]– المدونة، ص 92.

[4]– المدونة، ص 94.

[5]– المدونة، ص 98.

[6]– المدونة، ص 79.

في مشهد تحتضر فيه جوكاستا وتلفظ أنفاسها الأخيرة بعد أن قامت بشنق نفسها يقول أوديب موجّها كلامه لكريون: ألام تطر إليها كما طرت إلى معبد دلف[1]، فالمتكلم هاهنا لا يسأله وإنّما يوبّخه عن تقصيره وعدم إسراعه في إنقاذ حياة أختِهِ (زوجة أوديب) كما طار إلى المعبد الذي يكفر به أوديب، ثمّ يحاول أوديب معرفة ما قالته زوجته بل أمّه قبل موتها، فيأمر ترزياس بسرد ما حصل لها عن طريق جملتين استفهاميتين هما: أنسيت ما قالت؟[2]، ألا تذكر شيئا ممّا قالت؟[3]، اللعبة دلّت كلتاهما على الأمر، وبذلك تكون الأول: قل ما قالته لك، والثانية: تذكر شيئا ممّا قالت.

ينهار أوديب بعد فُقده لجوكستا، فيُقبِّل على سيفه محاولاً الانتحار هو الآخر ليلحق بجوكاستا قائلاً: لمن أعيش بعد جوكاستا؟[4]. لا ينتظر أوديب إجابة من كريون وترزياس اللذان يحاولان تهدِأته وإنّما يقصِد الإخبار أي: لا يوجد شخص أعيش من أجله بعد جوكاستا في هذه الأحيان يسمعون صراخ الشعب ومطالبته بقتل الرجس الذي في القصر فيقول: ألهؤلاء الناس أعيش؟[5]، متلاعبا بدلالتها ليفيد بها: التحقير، لأنّه يقصِد: لن أعيش لهؤلاء الناس الذين يطالبون بقتلي.

لوكاسياس: هل يريد الملك أوديب أن يرينا أنّه لا يعتقد أنّ هذا العذاب من غضب الإله[6]، جملة في ظاهرها أنّها استفهامية، لكنّ الكاتب تلاعب بها ليحملها على مَقصَدِ الأمر، فالكاهن هُنا لا يستفهِمُ وإنّما يطلب من الملك أوديب أن يريهم أنّ هذا العذاب ليس من غضب الإله.

1- المدونة، ص 106.
2- المدونة، ص 107.
3- المدونة، ص 107.
4- المدونة، ص 110.
5- المدونة، ص 110.
6- المدونة، ص 116.

أوديب: هل لك يا ترزياس أن تتولّى عنّي الجواب، فأنت أعلم منّي بهذه الشؤون؟[1]، استطاع الكاتب بفضل براعته في التّصرف في اللغة أن يَنقُل ظاهر جملة إنشائية واردة بصيغة الاستفهام إلى الأمر قبل الاستفسار يظهر أمر الملك أوديب الكاهن ترزياس بأن يتولّى هو الإجابة بدلاً منه.

لوكاسياس: أترضون يا شعب طيبة أن يقيم قفي قصر ملككم رجل قَتَل أَباه... ؟[2] الأسلوب في ظاهره إنشائي جاء بصيغة الاستفهام لكنّ الكاتب استطاع لحنكته اللغوية أن يوجِّهه توجيها يدلُّ على النّهي بَدَل الاستفهام. فالكاهن لوكاسياس ينهاهم عن قبول مثل ذلك الأمر.

كريّون: أفَوَحي إلاه هذا الشعب طيبة أم فريَة كاهِن دّجَّال؟[3]، جملة في ظاهرها أنّها جملة استفهامية لكنّ الكاتب تلاعب بظاهرها ليدُلَّ بها على الأخبار، كأنّ كريُّن يُخبِر الشعب أنّ الكاهن دّجال يفتري عليهم.

لوكاسياس: فعلاً اِنتحرت لو لم تعرِف صِدق ما أخبر به الوحِي؟[4]؛ ففي هذا الأسلوب تصرَّف الكاتب ولَعبَ بجملة أصلها للاستفهام والاستفسار، ليدُلَّ بها بدل ذلك على الإخبار، فكأنّ لوكاسياس يُخبِر أوديب بأنّ جوكاستا اِنتحرَتْ لأنّها تَعرِف صِدق ذلك الوحي.

كريون: فمِن أين له أن يعَلَمَ أنّه طِفل لايوس...؟ [5]، أسلوبٌ في ظاهره يوحي أنّه استفهام يستفسر به، لكن الكاتب هُنا لا يوحي به إلى سؤال وإنّما يوحي به إلى الإخبار. فهنا كريُّون يعبِّر شعب طيبة بأنّ أوديب لا يعلم أنّه طفل لايوس.

---

[1]– المدونة، ص 117.

[2]– المدونة، ص 119.

[3]– المدونة، ص 121.

[4]– المدونة، ص 122.

[5]– المدونة، ص 124.

رئيس الشيوخ: فهل للكاهن الأكبر أن يجلو لنا ما يعلم في هذا الأمر؟[1]، هنا أيضاً تلاعب الكاتب بجملة أصلها للاستفسار(الاستفهام) ليدُلَّ بها على مقصد الأمر، كأنّه يقول: (أجلوا لنا بما تعلم أيُّها الكاهِن).

يسأل لوكاسياس بيتاغوراس (الرّاعي الكورنثي) عمّا إذا كان يعرفُ علامة مميّزة للطفل الذي أُرسِل به لقتله، فيجيب هذا الرّاعي بقوله: كيف لا يا سيدي وأنا لقبته أوديب لذلك الورم في قدمَيْه؟[2]، من الطبيعي أنّ المجيب لا يسأل من سأله بل يُخبره على انّه هو الذي لقّبه؛ فالمراد هو: نعم يا سيدي، وأنا لقبتُه أوديب...، لينطق لوكاسياس في هذه اللحظة قائلاً: هل أيقنت السّاعة أنّ الوحي لا يكذب؟؛ إذ نلحظُ فيها براعة من التصرف والأداء المحكم لأنّ صاحبها أدّى بها معنى غير معيّن الاستفهام وهو الإخبار، أي: لقد عرفت الآن أنّ الوحي لا يكذب.

يواصل لوكاسياس في حفر مكائِدِه لأوديب محاولاً تشويه سمعته أمام الشعب لينقلب عليه ويَستَلَّ منه الحُكمَ والمُلك، فيقول: أرأيتُم كيف أظهر وحي أبولون هذه الحقيقة المروعة؟[3] في ظاهر الجملة اِستفهام إلاّ أنّ الكاتب تلاعب بها فجعلها: للأمر، بمعين: أنظروا كيف أظهر وحي...، في السياق نفسه ومع الشخص ذاتِه ترد العبارة التالية: هل رأيتُم أو سمِعتُم قط بإثم أعظم من هذا؟[4] واليت اختير لها بدل دلالة الاستفهام دلالة الإخبار لتفيد: إنّه لا يوجَد إثم أعظَم من هذا قط: ثمّ يضيف قائلاً: أفتعجبون بعد هذا أن يصب الإله سوء عذابِه على هذا البلد فيبتليكم بهذه المجاعة وهذا الوباء؟[5]، فقبل اللعبة استفهام وبعد اللعبة نهي، أي: فلا تعجبون بعد هذا أن يصبَّ...

---

[1]– المدونة، ص 124.

[2]– المدونة، ص 126.

[3]– المدونة، ص 129.

[4]– المدونة، ص 129.

[5]– المدونة، ص 129.

إنّ مثل هذه الأساليب تأتي "على جهة التوسع في الكلام فالاستفهام واحِد من الأساليب المتميّزة التي تجري على مقتضى الظاهر، إذ يُراد بِه طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، وهو المعين المستعمل في الأصل إلاّ أنّ هناك دواعي واعتبارات نفسية وغيرها تخرج بالاستفهام عن هذا الأصل اللغوي إلى ما يسمى عند البلاغيين بمجيئ الكلام على خِلاف مقتضى ظاهر الأمر الذي يمكن حملُهُ على أنّه ضرب من ضروب التوسع"[1]، ولعلّ في هذا تماسٌّ شديد وتلاقي بين التداولية البلاغة العربية، فمفهوم ألعاب اللغة التي جاء بها فيتغنشتاين يحدد صداه في أركان كثيرة من البلاغة العربية.

يقول لوكاسياس قاصِداً بكلامه أوديب: هذا هو الرجس الذي أَمَرتُكُم بتطهير المدينة منه فهل أنتم فاعِلون؟[2]،تصرف الكاتب في مدلول العبارة فنقله من الاستفهام إلى الدلالة على الأمر، فكأنّ المتكلّم يوقل: فاِفعلوا ما أمرتُكم به، المدلول نفسه (الأمر) يقول: أسمِعتُم يا شعب طيبة؟[3]، مريداً: اِسمعوا واشهدوا على ما يقول.

يحاول ترزياس تَبرِئة أوديب من الذنب الذي لحق به جرّاء خَطَطِ لوكاسياس فيباشِر حديثهُ بـ: ألا ترَون أنّ اوديب قد اِقترف إثماً كبيراً إذْ قَتل لايوس...؟[4]؛ قد تبدوا في شكلها اِستفهام إلاّ أنّ المقصود هو الإخبار، وكذلك الأمر بالنسبة لـ: أما رأيتموني لزِمتُ السكوت حتّى انتهى مما أراد؟[5]، والتي قالها حينها قاطعهُ لوكاسياس بكلامِه، مريداً: لقد رأيتُموني اِلتزَمت السكوت...

يُنكِر لوكاسياس فعلته الشنيعة فيقول: هل تقدِر أن تزعَمَ أمام الشعب أنّني أوعزت إلى أوديب بارتكاب ما اِرتكَب في أبيه وأُمِّه؟[6]؛ يهدِف المؤلف من خلال لعبتِه هذه إلى التعبير

---

[1]– عادل هادي حمادي العبيدي، **التوسع في كتاب سيبويه**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 93.

[2]– المدونة، ص 129.

[3]– المدونة، ص 131.

[4]– المدونة، ص 133.

[5]– المدونة، ص 135.

[6]– المدونة، ص 146.

عن معنى التعجيز بالاستفهام فهة يريد تعجيزه عن إثبات ذلك للشعب لا سؤاله. فيردُّ ترزياس قائلاً: فهل للملك أوديب أن يجلو لنا حقيقة الدور الذي أُسنِدَ إليه؟[1]؛ لمّا كان أوديب ملِكاً يعلو ترزياس مكانه عَمدَ هذا الأخير إلى أسلوب الاستفهام بدل الأمر مباشرة، فدلّ به على الطلب والالتماس، إذ يطلب منه أن يسرد كل ما مرّ به.

يقول أوديب في أثناء استرجاعِهِ لقصة كانت قد حدثت مع أمّه ميروب قطّتين (أنثى وذكر) لهما قط: أما عندك من شفقة على هذا الحيوان الضعيف؟[2]، –على لسان أمه ميروب– أفادت هذه الجملة في أصلها على الاستفهام وبعد نقلها عن هذا الأصل من خلال اللعبة اللغوية دلّت على التعجُّب.

يقول بوليب –أبُ أوديب الذي ربّاه–: هل لك يا أوديب أن تُخبِرني اليوم بِاسم ذلك الشاب؟[3]؛ اِستطاع المتكلم بفضل فقهه لقوانين اللعبة اللغوية أن ينحو بمعنى هذه الجملة منحى آخر ليدلَّ به على الطلب، أي: أخبرنا اليوم بِاسم ذلك الشاب...

يقول أوديب: كيف أؤمن بهذا الإله الأهوج؟[4]؛ قبل اللعبة دلت على الاستفهام وبعدها جُعِلَت لمعنى السخرية.

قال لوكاسياس بعد أن أكمل أوديب حديثه وكَشَفَ بأنّه حاول أن يتحدّى الآلهة بذهابِه إلى طيبة: أفَتَسْتكثِرُون على مِثلِه أن تصيبه هذه اللعنة من السماء عقوبة له؟[5]، قاصداً: النهي: فلا تستكثِرون على مِثله أن تصيبه هذه اللعنة ثمّ يضيف: انظروا يا شعب طيبة كيف آمن هذا الشقي بعقله وإرادتِهِ؟[6]؛مُخبراً إيّاهُم أنّه آمن بعقله وإرادتِهِ...

---

[1]– المدونة، ص 146.

[2]– المدونة، ص 148.

[3]– المدونة، ص 150.

[4]– المدونة، ص 152.

[5]– المدونة، ص 152.

[6]– المدونة، ص 153.

لوكاسياس: ما يدريني ما دفعه للخروج؟[1]، جملة للوهلة الأولى تُفهم أنّها جملة استفهامية وللاستفسار، لكن بعد النظر فيها يتضح أنّ الكاتب تصرّف فيها ونقلها لمَقصَدِ الإنكار بَدَلَ السؤال، فالكاهِن هنا يُنكِرُ عِلمَه بما دَفع لايوس للخروج.

لوكاسياس: مِن أين لراعٍ أن يعلم من نيّة الملك ما يَجهله صهرُهُ وأمين سِرّه؟[2] أسلوب جاء بصيغة الاستفهام لكن مقصدُهُ لا الاستفسار وإنّما الإخبار، فهنا الكاهن يُخبِر الشعب أنّ الرّاعي لا عِلم عندَه بذلك.

ترزياس: أرأيتم يا شعب طيبة كيف دبَّر هذا الكاهن المجرِم كلّ شيء؟[3]؛ الأسلوب في ظاهره خبري لكن براعة الكاتب تصرّف فيه ليدلّ به على الأمر بدل الإخبار. فكأنّ ترزياس يطلب من الشعب أن ينظروا إلى ما كاده للكاهن المجرم.

ترزياس: أرأيتم جِناية هذا الكاهِن كيف حمّل أوديب كلّ هذه الآلام؟[4]؛ تلاعب الكاتب هنا بجملة أصلها للاستفسار ونَقَلَها من ظاهر الاستفسار إلى مقصدِ الإخبار والاستنكار.

ترزياس: هل نسيتم يا شعب طيبة قصة الهُولة التي أنقضكُم مِنها أوديب؟[5]؛ جملة في ظاهرها استفهامية لكن بعد التّصرف فيها حُمِلت على الإخبار لا السؤال، فترزياس هُنا يخبِر الشعب بأنّ وديب تزوج جوكاستا بسبب قصّة أبو الهول.

لوكاسياس: كيف ترثون لرجل اِقترف هذه الخطيئة التي لا تغسِلها مياه النّهرين؟[6]؛ جملة استفهامية لكنها تحمل مقصد النّهي بدَلَ الاستفسار، كأنّ الأصل فيها: لا ترثوه فقد اِقترف خطيئة عظيمة.

---

[1]– المدونة، ص 156.

[2]– المدونة، ص 156.

[3]– المدونة، ص 157.

[4]– المدونة، ص 160.

[5]– المدونة، ص 160.

[6]– المدونة، ص 162.

لا يزال الشعب يتساءل وفي حيرة من أمره فينطِق الرجل: ألم تفهموا السر بعد؟[1]، فشكلها يوحي بدلالة على الاستفهام إلاّ أنّ صاحب المسرحية تلاعب بها فجعلها للاستبطاء، فالسعب اِحتاجَ لوقت معتبر لفهم القصة كاملة.

بعد أن عرَف كريون بأنّ ميروب كانت على علم باللغز الذي ألقاه أبو الهول على أوديب قال: ماذا أسمع؟[2]؛ متعجباً، ثم وجه أصابِع الاتهام إلى ميروب وجعلها على شراكة بكهنة المعبد فيها أُحيك لأوديب فقال: أكانت ضيفتنا المبجلة على تواطؤ مع هذا المجرم الأكبر في تدبير هذه المأساة؟[3]؛ قاصدً من وراء لعبته اللغة، الإخبار.

يتكلّم بوليب ويكشف لنا حقيقة أخرى بشأن لوكاسياس فيقول: فكيف لو أخبرتكم أنّه كتب إليّ يحرضني على غزو مدينتكم هذه واحتلالها؟[4]؛ تصرّف فيها المتكلم فجعلها لدلالة الإخبار لأنّ بوليب يسرد للشعب ما قام به لوكاسياس أي: لقد كتب يحرضني...

ينفعل لوكاسياس ويعارض قول بوليب بقوة فيقول بوليب: يا هذا أين طار لبك وذهب صوابك؟[5]؛ قاصِداً بها توبيخه.

في نهاية المسرحية أصبح أوديب يقوم بتصرفات غريبة حتّى شُكَّ في أنّه مجنون إذ يقول كريون لترزياس: أو تشك في جنونه بعد هذا؟[6]، اِختبار المسرحي لتبليغ دلالة النهي الأسلوب الاستفهامي فكان المراد قوله: لا شكّ في جنونه بعد هذا.

03- ما ظاهره الأمر:

قد ترد الجملة في أسلوب يحمل دلالة الأمر، لكن مستعملها يتروّغ بها لغويا، ويصرفها إلى الدلالة التي يقصد، وهذه هي اللعبة اللغوية، فنجِد منها على سبيل المثال لا الحصر:

---

[1]- المدونة، ص 171.

[2]- المدونة، ص 172.

[3]- المدونة، ص 172.

[4]- المدونة، ص 173.

[5]- المدونة، ص 173.

[6]- المدونة، ص 186.

النُّصح والإرشاد والمواساة والتحسر والالتماس والتوبيخ وغيرها كثير. وفيما يلي بيان لبعض من هذه الصور التي تلاعب بها الكاتب فأتقن وأبدع وبلّغ.

يقول أوديب: هوّني عليك[1]؛ مخاطِبا جوكاستا وهو هاهنا لا يأمرها بالتهوين وإنّما جاء كلامه هذا من باب المواساة والتصبير.

لما أخبر ترزياس أوديب بالحقيقة التي يريد إخفاءها والتي يعلمها أيضاً الكهنة في معبد دلفن ثار غضبه ظنّاً من أنّ ترزياس يحاول تهديده أو الضغط عليه بهذا السر الفاضح، قائلاً: أشيعوا ذلك في الشعب فأنا لا أبالي[2]؛ قد يبدو ظاهرها أمراً، لكنّ الكاتب تصرّف في هذا الأسلوب فنقله لدلالة التحدي. فأوديب يتحدّى الكهنة في المعبد كلّهم ولا يبالي بأي شيء سيقدمون على فعله.

يرُدُّ عليه ترزياس الكاهن محاولا تفنيد رأيه فيه فيقول: دعني يا أوديب أنقذك[3]؛ يقصد بعباراته هذه نصحه وإرشاده إلى الصواب.

لمّا استوعب أوديب الخبر الفاجعة صار يصرخ قائلاً: اقتلوني يا سعب طيبة، ارجميني يا أيتها السماء، العنون أيها الآلهة[4]؛ ظاهر هذه الأفعال أوامر إلاّ أنّ المسرحي تلاعب بهذه الأفعال لغويّاً فصرفها إلى معاني تحمِل في ثناياها التحسر والندم عمّا اِقترفته من ذنب طِوال السنين الماضية.

يقول ترزياس لأوديب مُشجّعاً ومسانِداً له في عزمِه: اِمض في عزمِك ولا تلو على شيء[5]؛ نَزَلَ الأمر هاهنا منزِلة الالتماس النصح، فلمّا كان ترزياس أقل منزِلة من أوديب توجّب عليه استعمال فعل أمر بأصله الذي وضِع له، ثمّ إنّه ينصحه بعدم التراجع عن قراره.

---

[1]– المدونة، ص 186.

[2]– المدونة، ص 28.

[3]– المدونة، ص 29.

[4]– المدونة، ص 35.

[5]– المدونة، ص 50.

لا يزال أوديب فير مصدق لما قاله ترزياس فيواصل هذا الأخير إقناعه حتى قال له أوديب: أُسكُت ويلَك[1]؛ فقبل هذه اللعبة أفادت هذه الجملة الأمر وبعد اللعبة دلّ على التوبيخ أي: لا أريد سماع هذا وِيلَك...

لِما لم يرضي الشعب ردُّ أوديب عن طلَبِهِم قال أوديب: دعهم إذن في غيّهِم يعمَهون[2]؛ قد تبدو لك في شكلِها أمر إلاّ أنّها تُفيد معنى الإعراض، وكأنّ أوديب يريد: أعرِضْ عنهُم يا كريون، في هذه الأحيان يقِف الشعب أمام القصر ويَهتِف: أنقِذنا من هذا العذاب[3]؛ والمقصود بالطبع ليس الأمر وإنّما الاستغاثة، فالشعب يستنجِدُ ويستغيث بأوديب في محنتِهِم التي أصابَتهُم.

تقول جوكاستا: فليكن إيماني لذلك الإله فهو أرأف[4]؛ من البديهي أن جوكاستا لا تأمر إيمانها ليكون للإله الذي تقصده، وإنما نجدها قد تلاعب بهذا الأسلوب لتنقله لدلالة الأخبار فهي تقصد: أنا أؤمن بذلك الإله لأنه أرأف...

يحاول ترزياس إقناع جوكاستا قائلا: فاعلمي يا جوكاستا أن هواك لا يوجد معدوما ولا ينفي الموجود[5] وهو بعبارته هذه يوجهها ويخبرها بأن إنكارها للحقيقة اتباعا لهواها لن يغير من الأمر شيئا، إذ ترد على قوله بـ: اسمع يا هذا لئن لم تنته عمّا أنت فيه من إفساد زوجي عليَّ[6]، لحسن تلاعب الكاتب وتصرفه صُرِفَ معنى هذه الجملة من الأمر إلى التهديد.

يقول أوديب لجوكاستا: انعمي صياحك يا... ياجوكاستا[7]، والمقصود بها صباح الخير وهي من عبارات الشكر والمجاملة كما صنفها دي سوسير.

---

[1]– المدونة، ص 50.

[2]– المدونة، ص 53.

[3]– المدونة، ص 53.

[4]– المدونة، ص 66.

[5]– المدونة، ص 66-67.

[6]– المدونة، ص 67.

[7]– المدونة، ص 68.

تلوم جوكاستا أوديب عن إهماله لها فيقول لها: صدقيني يا جوكاستا إن ما أصابك لبعض ما أصابني[1]، فقبل اللعبة أدى قوله معنى الأمر وبعدها أفاد الاستعطاف، فأوديب يستعطف جوكاستا كي تكُفَّ عن عتابه.

يقول أوديب: يا إله السماء هبني قوة من لدنك، احلل هذه العقدة من لساني[2]، المقصود: الدعاء.

أوديب: ارجعي إلى رشادك يا أمّاه[3]، جملة في ظَاهرهَا وردت بأسلوب الأمر، لكن تلاعب الكاتب وتصرّف فيها ليحملها على مقصَدِ النّهي، كأنّ أوديب في السّياق المسرحي ينهى أمّه عن ما تفعله بِنفسها.

جوكاستا: إن شئتم أت تحسبوا في العقلاء، فَآمنوا بأنّ إخوتكم أزواج أمهاتكم[4]استعمل الكاتب جملة شرطية اشتملت على الأمر جاءت كلّها فصيغة شرطية ليخرج بها للإخبار، فكأنّ جوكاستا تخبر أوديب ومن معه أنّهم ليسوا من العقلاء إن آمنوا بذلك.

جوكاستا: افرحوا اليوم وامرحوا[5]تلاعب هنا الكاتب بجملة أصلها إنشاء وارد بصيغة الأمر وحمَلها على مقصَدِ النّهي الذّي يهدف إلى التوبيخ.

أوديب: ألقيه يا جوكاستا[6]أسلوب إنشائي بصيغة الأمر يفهم منه بعد النّظر في النّسق المسرحي أنّ الكاتب يحمِله على النّهي فأوديب كأنّه ينهي جوكاستا عمّا ستفعله.

في سياق آخر يقول الأطفال الصغار أبناء أوديب لأبيهم اطرده يا أبت[7] قاصدين بكلامهم ترزياس الكاهن فلما كان المستمع (أوديب) أباهم بالدرجة الأولى وملك طيبة بالدرجة

---

[1]– المدونة، ص 69.

[2]– المدونة، ص 71.

[3]– المدونة، ص 79.

[4]– المدونة، ص 83.

[5]– المدونة، ص 83.

[6]– المدونة، ص 84.

[7]– المدونة، ص 88.

الثانية أنزلوا الأمر منزلة الالتماس والاستعطاف، فترد عليهم أختهم الكبرى قائلة: هلموا اخرجوا معي من هنا[1]، مريدة توبيخهم وزجرهم.

يقول أوديب: ثبت قلبي على ما فيه صلاحي[2]، تصرف الكاتب بمدلول الجملة (الأمر) فجعله للدعاء.

توصي جوكاستا ترزياس بابنها خيرًا فتقول: احم ابنِ من كيد الكهنة[3]، دلت اللعبة اللغوية على الالتماس، فجوكاستا تتوسل من ترزياس لكي يحمي ابنها من كيد الكهنة...

يَقف الشعب أمواجًا أمواجًا أمام القصر كي يعزي الملك في زوجته جوكاستا فينطق رئيس الشيوخ بلسان الشعب فيقول: فاعلم اليوم يا أوديب أن هذا المصاب العظيم الذي حلّ في قصرك قد جعل كل امرئ منا يقاسي الألم الذي تقاسيه[4]، فهو لا يأمر وإنما يخبر بأنهم يتقاسمون معه الألم الذي يشعر به.

يطلب الشعب من أوديب كشفه لذلك الشخص الذي قتل أباه وتزوج أمه: فأعلنه لنا وطهر لنا قصرك والمدينة من رجسه[5]، المقصود من هذا الأمر: الالتماس والتلطف.

يقول أوديب مخاطبًا الشعب: إني سائلكم فأصدقوني فإنه لا ينفع في هذا اليوم إلا الصدق[6]، يحاول أوديب نصح شعبه لأنه هو أدرى بمصلحتهم وأعلم بمكائد المعبد فجاء نصحه وإرشاده على صيغة الأمر.

---

[1]– المدونة، ص 88.

[2]– المدونة، ص 93.

[3]– المدونة، ص 105.

[4]– المدونة، ص 113.

[5]– المدونة، ص 115.

[6]– المدونة، ص 115.

يقول نيقوس لما طُلِبَ منه أن يسرد حقيقة ما حصل لذلك الطفل الذي أودع إليه لايوس بقتله: اعفوني أيها السادة[1]، تلاعب صاحب المسرحية بقول نيقوس ليفيد به الأخبار، أي: أنا لا أريد الإجابة عن السؤال.

ورثت العرب فن التلاعب بالكلمات عن أجدادهم الأقحاح الأوائل إذ نجد "للعرب أمثالا واشتقاقات وأبنية وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإرادتهم لتلك الألفاظ مواضع أُخَر ولها حينئذ دلالات أخرى..." [2] ولعل "علي باكثير" حفيد من أحفادهم، فمن المعروف أن العربي "إذا سمت قريحته وعلت فصاحته تصرّفَ وارتجل"[3]، لذلك نجده يتصرف بالألفاظ ويتلاعب بالمعاني لمسوغات وأسباب عديدة لعل أهمها ما للتلاعب من أثر رهيب في النفوس إذ يطرق القلوب فتنفتح أبوابها ويجعل الآذان كلها مصغية مستقبلة كل ما يقال بصدر رحب.

يقول أوديب موصيًا شعبه: فأقسموها بينكم بالعدل[4]، المعنى الذي أراده المسرحيَّ من وراء استعماله لأسلوب الأمر هو: النصح والإرشاد.

ينادي الشعب بأمر من لوكسياس قائلاً في خطاب له مع ترزياس: أُسكت يا أعمى[5] في هذه العبارة مزيج من الأمر والتحقير والسخرية.

يقول لوكسياس مخاطبا الشعب: اعجبوا لهذا الملحد البارع في تنميق الحديث[6]، من البديهي أنه لا يأمرهم بأن يعجبوا بل هو سيتفهم ويسأل أي: ألا تعجبون لهذا الملحد...

لما قصّ أوديب قصة قد حصلت له في طفولته ينطق ترزياس فيقول: انظروا يا شعب طيبة كيف كانت فطرة أوديب سليمة[7]، تصرف مؤلف المسرحية في عناصر الجملة فأخرجها

---

[1]– المدونة، ص 126.

[2]– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، الحلبي، 1943، 1/153–154.

[3] – عادل هادي حمادي العبيدي، **التوسع في كتاب سيبويه**، ص 11.

[4]– المدونة، ص 132.

[5]– المدونة، ص 132.

[6]– المدونة، ص 134.

[7]– المدونة، ص 148.

من حيز الأمر إلى حيز الإخبار فهو يقصد الآتي: لقد رأيتم يا شعب طيبة، وإلى الحيز نفسه (الإخبار) تنقل دلالة العبارة: فاعلم يا كريون أني لا أعرف حتى اليوم من ذلك الشاب الذي قالها لأوديب[1] إذ يريد إخباره بأنه لا علم له بذلك الشاب.

يقول بونتيس: اغفر لي يا بوليب العظيم سوء ما صنعت[2]، إن بونتيس هنا لا يأمر ملكه بوليب بأن يغفر له لأن المغفرة لا تأتي بالأمر وإنما بالالتماس والاسترحام.

يقول لوكسياس لبونيتس: حذار يا بونيتس أن يزل لسانك في حق المعبد[3]، بما أن لوكسياس أمام جمع من الحشود فإنه لا يستطيع أن يصرح بكل ما يريد بصورة مباشرة لذا اختار لتبليغ نهيه أسلوب الأمر فالمراد: لا تقل شيئا بخصوص ما تعرفه عن المعبد.

يقول ترزياس: اسمعوا يا شعب طيبة إنه نعت لايوس لأوديب[4]، من الطبيعي أن الآذان تسمع دون أمر من آمر، لذا فإن المقصود هو الإخبار، وكأنه يقول: لقد سمعتم يا شعب طيبة...

لوكسياس: انتظروا العذاب الأكبر، انتظروا أبا الهول[5]، قد تبدوا جملة في ظاهرها إنشاء وارد بصيغة الأمر لكن المقصود هو: التوبيخ والتقريع وكأنه يقول: سيصب عليكم العذاب الأكبر، سيأتيكم العذاب.

يقف أوديب أمام أبي الهول ويقول: ألقِ يا هذا لغزك[6]، فقبل اللعبة أفادت الجملة الأمر وبعد اللعبة أفادت التحقير.

---

[1]– المدونة، ص 150.

[2]– المدونة، ص 151.

[3]– المدونة، ص 151.

[4]– المدونة، ص 154.

[5]– المدونة، ص 164.

[6]– المدونة، ص 166.

يقول لوكسياس مشيرًا إلى لامياس: انظروا هذا الخائن مع ترزياس[1] يتصرف الكاتب فيها ويجعلها للاخبار: هذا الخائن مع ترزياس.

يقول لامياس: سلوه أن يأتيكم بأبي الهول الصحيح إن كان له وجود[2] يحاول لامياس بقوله هذا تعجيز أوديب.

يقول الشعب لأوديب: اعف عنه يا أوديب[3]، لحسن براعة المتكلم استطاع أن ينزل الأمر منزلة الالتماس والتلطف ذلك لأن المتكلم أقل منزلة من المخاطَب (الملك).

يقول الرجل الذي كان متخفيا في هيكل أبي الهول: اشهدوا يا شعب طيبة أني برئت من هذا الدجال وآثامه وآمنت... [4] يريد بقوله أنا أشهدكم يا شعب طيبة، فقبل اللعبة أمر وبعد اللعبة إخبار.

يقول كريون: اسمعه يا ترزياس كيف يتوهم أن ابنته أنتيجون معه[5] تصرف الكاتب في جملة أصلها للإنشاء ما دل على ذلك وجود فعل الأمر فيها، لكن بعد التأمل فيها ندرك أنها جملة مُصاغة للإخبار فهنا كريون كأنه يخبر ترزياس ويخبرنا نحن بأن أوديب ليست معه وهو يتوهم ذلك بعد ما دار بينهما من حديث.

04- ما ظاهره النهي:

النهي هو طلب الكفّ على وجه الاستعلاء، بصيغة مخصوصة[6]، وقد يخرج عن طريق تصرف الكتاب وتلاعبهم باللغة إلى معان أخرى تفهم من سياق الحديث وفيما يلي نماذج لبعض من المعاني التي قد تُؤدي من خلاله بواسطة اللعبة اللغوية.

---

[1]- المدونة، ص 168.

[2]- المدونة، ص 169.

[3]- المدونة، ص 170.

[4]- المدونة، ص 170.

[5]- المدونة، ص 186.

[6]- ينظر إلى: الآمدي (علي بن أبي علي محمد)، الإحكام في أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط1، 2003، ج1/ص231.

تقول جوكاستا: لا يجرمنك شنآن المعبد يا أوديب على أن تنسى مصلحتك[1]، فهي ها هنا لا تنهاه عن أمر ما وإنما تنصحه بألا يفتنه حقده فينسى مصلحته ومصلحة عائلته وبهذا نستطيع القول أن الأمر أدى معنى النصح والإرشاد.

يقول أوديب موجهًا كلامه لترزياس: ويلك لا تجادلني فيما لا تعلم[2] تصرف المسرحيّ فيه وجعله للدلالة على التهديد،

يقول ترزياس: لا تتسرع في اتهامي[3] قد تبدو في شكلها جملة بصيغة النهي إلّا أنّ ترزياس هنا يحاول استعطاف أوديب، وأن لا يتهمه بشيء ليس فيه.

يقول أوديب: لا تؤاخذني بجريرة دبرها غيري وأحكم تدبيره[4]، قبل اللعبة اللغوية كانت تدل هذه الجلمة على النهي ولكن بعد التلاعب بها أفادت الاسترحام والاستعطاف، فأوديب يطلب من ترزياس أن يرحمه بكلامه ولا يعاتبه عن أمر لم يكن له ذنب فيه.

وفي حوار بينهما (أوديب وترزياس) يقول ترزياس: لا تنس يا أوديب أن باب التوبة أمامك مفتوح[5]، في هذا الموضع ينصحُ ترزياس أوديب ويعظه بأن يقلع عمّا هو فيه ويتوب توبة نصوحة.

يقول ترزياس لجوكاستا: لا تخادعي نفسك يا جوكاستا[6]، لما أصرت جوكاستا أن تبقى زوجة أوديب بالرغم من أنها على علم بأنها أمه التي ولدته من صلب لايوس يقول لها ترزياس هذه العبارة لا لينهاها عن فعل ما وإنما ينصحها لتعود لصوابها وترى الحقيقة بأم عينها.

---

[1]– المدونة، ص 11.

[2]– المدونة، ص 28.

[3]– المدونة، ص 29.

[4]– المدونة، ص 47.

[5]– المدونة، ص 47.

[6]– المدونة، ص 66.

يقول ترزياس لأوديب: لا تخف سوءًا يا أوديب[1]، تصرَّف صاحب الكتاب فيها وصرفها من الأصل إلى معنى جديد تمثل في الإخبار فهو يريد أن يوصل إلى مستمعه جملةً مفادها: لن يحصل سوءًا يا أوديب –على لسان ترزياس–.

يقول ترزياس لشيوخ طيبة: فلا تألوه نصحًا[2]، يقصِد ترزياس بكلامه أوديب ولمّا كان المخاطِب أقل مكانة من المخاطَب فترزياس كاهن ملعون مطرود وشيوخ طيبة ممثلي الشعب ووجوههم لذلك عمدَ المتكلم إلى الطلب والالتماس وأدَّاهُ بأسلوب النهي.

تقول جوكاستا في لحظاتها الأخيرة لأوديب: لا تحسبني ألومك يا أوديب فقد ضحيت حقا لنا بالكثير[3]، أفادت العبارة قبل اللعبة على النهي وبعد اللعبة أفادت معنى الإخبار وكأنها تقول: أنا لا ألومك يا أوديب فقد ضحيت لنا بالكثير.

لابد من الإشارة إلى أن تصرف الكاتب في الجمل والتراكيب لا يقع هكذا اعتباطا وإنما ينبع عن تلك العلاقة الموجودة بين المعنى في الوضع والمعنى بعد إيقاع اللعبة، والأمر الذي نؤكد عليه ها هنا هو يجب ألّا نبالغ في التلاعب اللغوي حتى لا نخرج به عن حدود الجمال إلى حدود الغموض والإبهام بل انعدام التواصل والفهم.

يقول ترزياس: لا تسمعوا أختها إلاّ بإذنِكم[4]، ظاهرها نهي إلّا أن الكاتب تصرّف فيها وجعلها للدلالة على الإخبار أي: ولن أقول أختها إلا بإذنكم.

يقول لوكسياس: لا تتحد نبوءة الاله[5]، من أجمل ما تعرضنا إليه في هذه المسرحية هي الجملة التي بين يدينا إذ تلاعب بها المتكلم تلاعبًا ماكرًا، لا يُفهم إلا بتأمل وتدبر بعيد، فلوكسياس هنا لا ينهى أوديب عن تحدي النبوءة بل العكس تمامًا فهو يُحرِضه ويحثه على تحديها، لأنه يعلم قوة العناد التي تسيطر عليه فاتخذ أسلوب النهي كأداة لأمره بطريقة غير

---

[1]– المدونة، ص 87.

[2]– المدونة، ص 93.

[3]– المدونة، ص 109.

[4]– المدونة، ص 133.

[5]– المدونة، ص 153.

مباشرة، ويمكن تفسير هذه العبارة وفهم المقصود منها من خلال معرفة نوايا المتحدث والمراد في هذا الموضع: تَحَدَ النبوءة... (الأمر).

يقول لوكسياس مخاطبًا أوديب: إياك أن تذهب إليها ثانية[1]، الأسلوب في ظاهره إنشائي وارد بصيغة النهي، لكن الكاتب استطاع بحنكته اللغوية وبراعته في التصرف فيه أن يقدم لعبته اللغوية فينقل ظاهر النهي إلى الأمر والتحريض، فهنا قمة الإبداع في هذا الأسلوب وما يوضح أكثر ذلك هو النسق المسرحي الذي يُعلمنا بأن الهدف من وراء كلام لوكسياس ليس مجرد النهي، وإنما ورائه نية خبيثة كأنه يُحرض أوديب لا ظاهريًا بأن يذهب إلى جوكاستا نظرًا لعلمه بنفسيته وحبه للمغامرة.

يقول لوكسياس: لا تعرضوا أنفسكم للموت لقول هذا الآثم[2]، إن الغاية من تلاعب المؤلف بمثل هذه العبارة هو لدلالة على ما يحمله النصح والإرشاد من معاني، وفي السياق نفسه يضيف قائلًا لا تحسبوا أبا الهول قد صرع[3]، فالجملة قبل اللعبة نهي وبعدها إخبار، وكأنه يقول: إن أبا الهول لم يصرع...

يبدو أنّ الكاتب علي باكثير يمتلك ذائقة أدبية فذّة، ففي هذا المقام كانت أساليب التعبير التّي اعتمدها في النسق المسرحي يشكل لوحة فنية متكاملة العناصر تستجيب بشكل جمالي مثير لعملية البناء الفني، نظرا لتلاعب الكاتب بالجمل النسقية ونقلها إلى مقاصد عكس ظاهرها المصاغ، فقد قام بالمراوحة بين الخبر والإنشاء، فالأديب إذا أراد أن يحرك مشاعر المتلقين، ويثير فيه الفكر والوجدان وتنشيط العقل، فإنه يلجأ إلى الأساليب الإنشائية، وإذا أراد أن يسرد الأخبار والإعلام عمّا يجري في الواقع فإنه يلجأ إلى الأسلوب الخبري، لكنّه في بعض الحالات، يتصرف الأديب بأسلوب آخر، فتجده يضع الخبر موضع الإنشاء والعكس، نظرا لمقاصد أدبية يطلبها المعنى، وهذا اللون من التعبير ناشئ عن اللعبة اللغوية، والتصرف في الأساليب ،

---

[1]– المدونة، ص 159.

[2]– المدونة، ص 166.

[3]– المدونة، ص 166–167.

فقد كان المسرحي ينزل الخبر منزلة الإنشاء أو العكس بصورة سلسة تلبي نزوعه النفسي والفكري والفني، يقول أحد الباحثين في ذلك: "إن الخبر والإنشاء إحدى أهم صور خروج التعبير عن النمط المألوف الذي يطرد عليه الاستعمال اللغوي... وإن أي كلام ننشئه، إنما نفعل ذلك بهدف تقرير حقيقة أو الأخبار عن قضية أو التحدث عن أمر لم يحصل بعد، نطلب تحقيقه أو ننهى عنه أو نتمناه أو نستخبر عنه"[1].فالمقصود من هذه اللعبة الأسلوبية أن يعبر الأديب عما يريد، ويتصرف في أفانين اللغة ليبلغ المراد ويؤثر في المتلقي.

إن اعتماد الكاتب على مثل هذه الأساليب أعطى النسق المسرحي بعدا جماليا فريدا ما أدى إلى انحراف النص من أسلوب إلى أسلوب ليدل على معانٍ جديدة نشأت عن حسن التصرف، وبهذا يختلف عن الأسلوب المباشر المعروف الذي يأخذ سماته المميزة له والثابتة فيه.

ونرى أن الكاتب المسرحي علي باكثير نجح نجاحا في التلاعب بالعناصر اللغوية، وأتقن التصرف فيها، وبلغ رسالته، وأثّر في جمهور المتلقين.

[1]–عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية، ج 1، جامعة الجزائر، ط 1، الجزائر، 2006، ص 56.

خاتمة

بعد دراستنا لهذا الموضوع المتعلق بألعاب اللغة وتصرف الكتاب، وتطبيقه على هذا النص المسرحي "مأساة أوديب" خلصنا إلى النتائج الآتية:

- انبثقت التداولية عن مختلف المصادر واستمدت من مختلف الحقول المعرفية مفاهيمها الكبرى عل أهمها حقل الفلسفة التحليلية واللغوية، وأيضا ما توصلت إليه الدراسات اللغوية الحديثة كأبحاث دي سوسير وجهود فيتغنشتاين مع ألعاب اللغة.
- التلاعب باللغة ما هو إلا مجموع الاستخدامات المختلفة للغة أثناء عملية التخاطب أو التعبير أو الكتابة، فالألفاظ واحدة تختلف وتتنوع معانيها من خلال استعمالها وتطبيقها حسب الأهداف والمقاصد المرجوّ إيصالها.
- جاء فيتغنشتاين بفكرة الألعاب اللغوية ليدلل بذلك على أن وظيفة اللغة ليست مجرد تقرير الوقائع، بل اللغة هي طريق إلى المعرفة كونها وسيلة لفهم تكوين المعاني في الخطابات
- تظهر إبداعية الكاتب في مدى تمكنه من صب حروف اللغة في قوالب لفظية وجملية تبهر القارئ وتجعله متلهفا للكشف عن مقاصد الكاتب المخفية خلف ظاهر العبارة، خاصة وإن كان الكاتب متقنا لألعاب اللغة .
- إن الإبداع في الأدب والتمكن من نسج مختلف قوالبه كالمسرحيات والروايات لا يتأتى إلا باستعمال اللغة استعمالا يتيح للمؤلف قدرا من العفوية وحرية التصرف وتجاوز قيود اللغة ليبدع الأديب بنفسه وبأساليبه الخاصة، من خلال التصرف في اللغة على الوجه الأمثل لأداء المعنى كما يجده في نفسه.
- أثناء دراستنا لمسرحية المأساة لعلي باكثير توصلنا الى الحكم بأن مؤلفها قد نجح في توليد معاني وصياغات جديدة بفعل حذقه وقدرته الواسعة على التلاعب بما اكتسبه من عناصر لغوية ثابتة ليجعل منها عناصر أخرى جديدة تنبض بالحياة.
- بعد تصفحنا الدقيق في جملة الألعاب اللغوية التي قام بها صاحب المسرحية لاحظنا أن البعض منها كان من إبداعه وإنتاجه ،والبعض الآخر كان قد سبقه إ ليه غيره ، ولعل في هذا إشارة مهمة على أن فن التلاعب اللغوي صنعة أتقنها العرب منذ زمن سحيق.

- إن كثيرا مما توصلنا إليه أثناء تحليلنا للألعاب اللغوية التي قام بها علي باكثير كشفت لنا جانبا مهما يربط بين التداولية والبلاغة العربية، فمفهوم اللعبة اللغوية يلتقي مع ما تحدث عنه اللغويون القدامى في أبواب التوسع والمجاز .
- استطاع علي باكثير شد انتباهنا والمحافظة عليه الى آخر نقطة في عمله ،ذلك أنه في كل مرة يفاجئنا بلعبة جديدة تصرف الألفاظ والأساليب إلى وجهة جديدة وتؤدي المعنى الواحد باحتمالات عدة، الأمر الذي يجعلنا ننقب على مقصوده بكل متعة وشوق ليصبح عمله هذا أكثر بعدا عن الكلل والملل.
- ومن جملة النتائج الهامة والتي يجب التأكيد عليها هو أن اللغة نخص بالحديث اللغة العربية تمتلك مستويات لا يمكن تطبيق مفهوم اللعبة اللغوية كالمستوى الصوتي ،ذلك لأنه إن أحدثنا تلاعبا في أصوات اللغة سيؤدي إلى تغيير خطير في نظام اللغة الأمر الذي يُفقد اللغة قيمتها التواصلية.
    - أما المستويات التي تمتاز بقابلية تطبيق هذا المفهوم، فهي المستوى المعجمي ويتمظهر هذا في مسرحية مأساة أوديب من خلال تلك الألفاظ التي جمعت بين الأسماء والأفعال، إذ أدى علي باكثير تلاعبه في هاته الألفاظ بطرق عديدة ومتنوعة، فمرة يختار للفظة معنى جديدا، ومرة يؤدي جملة معان مختلفة بلفظة واحدة، ومرة يسند الفعل لغير فاعله، وغيرها من الطرق التي نجح في توظيفها على اختلافها.
    - وإلى جانب المستوى المعجمي نجد المستوى التركيبي والذي تمظهر في جملة الأساليب المتنوعة التي اختلفت على الألفاظ في كيفية تطبيق صاحب المسرحية للعبته اللغوية عليها، فقد حافظ على شكل الصياغة وتلاعب بالمعاني المقصودة منها، وهي معان لا يمكن فهمها إلا في سياق إنتاجها واستيعاب كل الأحداث الحاصلة في المسرحية على عكس الألفاظ التي قد تفهم بعضها مباشرة حتى وإن لم نقرأ المسرحية كاملة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**

1- المدونة: علي أحمد باكثير "مسرحية مأساة أوديب "، دار مصر للطباعة، مصر، د ط، د ت.

أولا: الكتب العربية

2- أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، 1985، د ط.

3- الآمدي (علي بن أبي علي محمد)، الإحكام في أصول الأحكام، تح: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط1، 2003.

4- تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج 19، 1996.

5- التبريزي، شرح ديوان الحماسة لابي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1421هـ- 2000م.

6- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، الحلبي، 1943.

7- جمال حمود، فلسفة اللغة عند لودفيغ فيتغنشتاين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009.

8- جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، شبكة الألوكة، تاريخ الزيارة 2023/2/7 الساعة 11:38.

9- حافظ إسماعيلي علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط 2، 2014.

10- عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية، ج 1، جامعة الجزائر، ط 1، الجزائر، 2006.

11- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009.

12- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1424هـ-2002م.

13- رجاء عبيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار الكتب العلمية، د ط، د ت.

14- رشيد الحاج صالح، المنطق واللغة والمعنى في فلسفة فيتغنشتاين، دار كيوان، دمشق، ط1، 2005.

15- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مطبعة النجاح الجديدة، ط 11، الدار البيضاء- المغرب، 2003م.

16- سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة-مصر، ط1، 2017.

17- صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد، دار التنوير، بيروت- لبنان، ط 1، 1993.

18- عادل هادي حمادي العبيدي، التوسع في كتاب سيبويه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

19- عزمي إسلام، لودفيغ فيتغنشتاين، ص18. وأيضا: رشيد الحاج صالح، المنطق واللغة والمعنى.

20- عبد الغني أبو العزم، معجم الغني الزاهر، دار الكتب العلمية، ط 1، 2013.

21- علي بن أبي بكر الهيثمي كشف الأستار عن زوائد البزار، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1979.

22- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الأمل، تيزي وزو، ط2، د.ت.

23- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، د ت، ج5.

24- فريحة محمد جوهر، المجاز اللغوي وأثره في إثراء اللغة العربية، السعودية، 1981.

25- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار بن حزم، بيروت- لبنان، ط1، 1423هـ-2002م.

26- ماهر عبد القادر علي، فلسفة التحليل المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985.

27- المتنبي، الديوان، وضعه عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1431 هـ.

28- مجمع اللغة العربية، الوسيط، المكتبة الإسلامية، القاهرة، ط2، 1380هـ-1960م.

29- محفوظ الشنفيطي، المنحى التداولي في التراث اللّغوي (الأمر والاستفهام نموذجين)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2016.
30- محمد فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1405-1985.
31- محمد مجدي الجريري، المتشابهات الفلسفية، دار أتون، د ط، 1986.
32- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 2002.
33- مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، د ط، 2005.
34- مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، دار ومكتبة عدنان، لبنان، ط1، 1436-2018.
35- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008.
36- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط 1، د ت، القاهرة.
37- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
38- نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د.ت.
39- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 2، د ت.

ثانيا: الكتب المترجمة

40- بيار أشار، سوسيولوجيا اللغة، تعريب عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1، 1996.
41- جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1431-2010م.
42- جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1992.
43- رولان بارت، لذّة النص، تر: فؤاد صفا والحسين، دار توبقال، الدّار البيضاء- المغرب، د ط، 1988.
44- فرديناند دي سوسير (تـ 1913)، محاضرات في اللسانيات العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د ط، 2002.
45- فرنسواز أرمنكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط - المغرب.
46- لودفيغ فيتغنشتاين، بحوث فلسفية، تر: عزمي إسلام، جامعة الكويت، د ط، د ت.
47- لودفيغ فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، تر:عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2007.
48- هانس سلوجا، فيتغنشتاين، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.

ثالثا: الرسائل الجامعية

49- حمزة عبد الرحيم الديب، أوديب وتجلياته في المسرح العربي، مخطوط رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، 2009.
50- قادري عبد الرحمان، فيتغنشتاين والتداولية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة محمد بن أحمد، وهران2، 2014-2015.
51- واضح أحمد، الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011-2012.

رابعا: الدوريات العلمية

52- بن خدة نعيمة، الفلسفة وقضايا اللغة عند فيتغنشتاين من فلسفة التحليل إلى فلسفة اللغة، جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف- الجزائر، م 7/ع 2، جوان 2021.

53- سحالية عبد الحكيم، التداولية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع 5، مارس 2009.

54- صبحي الصالح، أصول الألسنية عند النحاة العرب، مجلة الفكر العربي، العدد 9/8، مارس 1978.

55- عبد الله الزهراني، براعة اللغة الشعرية في تجلية انشطار ذات المتنبي، قصيدة "وأحر قلباه" أنموذجاً، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، ع 35.

خامسا: المواقع الالكترونية

56- بوخشة، محاضرات في اللسانيات التداولية، مستوى الثالثة ل م د، http://elearning.univeJiJel.dz.

سادسا: المراجع الأجنبية

57- John R Searl, Speech acts: Am Essay in the philosophy of langauge London-Combridge, universitypress, 1969.

58- .Pole , D : the laterphilosophy of wittgenstein (second impression university, the Athlone press.

فهرس المحتويات

شكروعرفان

إهداء

المقدمة

الفصل الأول: ألعاب اللغة عند فيتغنشتاين وتصرف الكتاب

أولا: اللسانيات التداولية ومصادرها 6

تمهيد 6

01- اللسانيات التداولية 6

02- المرجعيات الفلسفية والفكرية للسانيات التداولية (مصادرها) 10

02-1- الدّراسات اللّغوية الحديثة: 10

02-2- الفلسفة اللغوية: 13

خلاصة المبحث: 19

ثانيا: ألعاب اللغة وتصرف الكتاب 20

01- ألعاب اللغة: 20

01-1- نبذة عن حياة فيتغنشتاين: 20

01-2- مفهوم ألعاب اللغة: 23

01-3- اللعبة اللغوية عند فيتغنشتاين: 26

02- تصرف الكتاب 41

02-1- التصرف اللغوي عند الأدباء: 41

02-2- التصرف اللغوي والتداولية: 42

خلاصة المبحث 45

الفصل الثاني: تداولية ألعاب اللغة وتصرف الكتاب في "مأساة أوديب"

تمهيد: 48

أولا: في الألفاظ 49

01- تلاعب على مستوى الأسماء: 49

02- تلاعب على مستوى الأفعال: 55

ثانيا: في الأساليب 60

01- ما ظاهره خبر: 60

02- ما ظاهره الاستفهام: 81

03- ما ظاهره الأمر: 100

04- ما ظاهره النهي: 107

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع