الاستلزام الحواري في مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم: نصوص مختارة

TEVFİK EL-HAKİM'İN "MAĞARA DOSTLARI" OYUNUNDA SEÇİLMİŞ METİNLERDE SÖYLEMSEL İÇERİM

Conversational Implicature in Selected Texts from Tawfīq al-Ḥakīm's Play "Ahl Al-Kahf"

Ahmed Mahmoud Zakaria TAWFİK

Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belâgatı Anabilim Dalı, Şanlıurfa, Türkiye.

Asst. Prof., Harran University, Faculty of Theology, Department of Basic Islamic Sciences, Division of Arabic Language and Rhetoric, Şanlıurfa, Türkiye.

dr.ah.zak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5900-2949

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 11 Şubat / February 2025

Kabul Tarihi / Accepted: 13 Mayıs / May 2025

Yayın Tarihi / Published: 30 Haziran / June 2025

Yayın Sezonu / Pub Date Season: Haziran / June 2025

Cilt / Volume: 27 **Sayfa/Pages:** 301-326

Atıf / Citation: Tawfik, Ahmed Mahmoud Zakaria. "el-'İstilzāmu'l-ḫivārī fī masraḥiyyati "Ehli'l-Kehfi" li-Tevfīḳ el-Ḥakīm: nuṣūṣ muḫtārah [Tevfik El-Hakim'in "Mağara Dostları" Oyununda Seçilmiş Metinlerde Söylemsel İçerim]". Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi [BOZİFDER]-Bozok University Journal of Faculty of Theology [BOZIFDER] 27 (Haziran / June 2025): 301-326

https://doi.org/10.51553/bozifder.1638140

Etik Beyan/ Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited **(Ahmed Mahmoud Zakaria TAWFİK).**

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

المستخلص

تختص الدراسات التداولية باللغة أثناء استخدامها في سياقات مختلفة لتحقيق التواصل الفعّال، وتناوُل مفهوم الاستلزام الحواري هو جزءٌ أساسيٌّ من هذه الدراسات، حيث قدَّمه الفيلسوف البريطاني بول غرايس في الستينيات. يُشير الاستلزام الحواري إلى المعاني التي يتم استنتاجها من السياق والقواعد الضمنية للحديث، وليس من الكلمات الحرفية نفسها. يُعد هذا المفهوم أداة فعّالة في فهم المعاني الضمنية في المحادثات اليومية، حيث يُوضِّح كيف يمكن أن تتغير المعاني استنادًا إلى السياق والتوقعات المشتركة بين المتحدثين. في المسرح، يلعب الاستلزام الحواري دورًا أساسيًّ في بناء الشخصيات وتطور الحبكة، حيث يُستخدم بأساليب متعددة لإضفاء تأثيرات متنوعة، مما يجعل النصوص المسرحية أكثر تعقيدًا وواقعية. على سبيل المثال، في مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، يظهر استخدام تقنيات الاستلزام الحواري التي تسهم في إثراء الشخصيات والأحداث بطبقات من التعقيد والغموض. لذا، فإن دراسة الاستلزام الحواري في هذه المسرحية تؤدّي دورًا مهمًّا في فهم العمق النفسي للشخصيات والنص. ولذا يبدو من الأهمية بمكان أن نقوم بدراسة الاستلزام الحواري في مسرحية «أهل الكهف» دراسة تداولية للكشف عن الجوانب الخفية في النص. وفي مقالتنا هذه يطرح البحث السؤال الرئيسي: كيف يمكن للاستلزام الحواري أن يضيف عمقًا وتعددًا للمعاني في النص المسرحي. وتهدف الدراسة إلى تحليل بنية الحوار في «أهل الكهف» للكشف عن الاستلزام الحواري وكيفية استخدامه في تطوير الشخصيات وإبراز نيَّاتها وصراعاتها الداخلية. ولتحقيق تلك الأهداف سوف يعتمد البحث منهجًا يجمع بين التحليل التداولي، الأدبي، والنقد الثقافي، مما يسمح بفهم أكثر عمقًا للنص. وتشتمل المقالة على مقدمة ثم مبحث نظري يشتمل على خمسة مطالب تتناول مفهوم الاستلزام الحواري وأنواع المعنى ومبادئ الخطاب وخواص الاستلزام الحواري، وتعريفًا بمسرحية أهل الكهف وموضوعها، ثم مبحث تطبيقي يستعرض كيفية استخدام الاستلزام الحواري في المسرحية لخلق معان متعددة وتعقيدات في النص، ثم خاتمة تلخص أهم ما توصلت إليه الدراسة التي كان من أبرزها استخدام توفيق الحكيم مبادئ الخطاب بفعالية لتحقيق أهداف درامية معينة. على الرغم من وجود انتهاكات لمبادئ الكم والجودة والعلاقة والطريقة، فإن هذه الانتهاكات تكون مقصودة لخدمة الحبكة الدرامية؛ حيث أسهم تحليل الاستلزام الحواري وفق مبدأ التأدب مثلا في فهم تأثير العلاقات الشخصية والظروف النفسية والاجتماعية على استخدام اللغة. توضح الأمثلة كيف يمكن أن تؤدي الضغوط والتحديات إلى تصاعد التوتر بين الشخصيات، حيث يصبح التهذيب أداةً للتخفيف من حدة التفاعل، أو قد يُنتهك عمدًا للتعبير عن المشاعر القوية والأفكار الدفينة، ويعكس ذلك دور اللغة في تشكيل الديناميكيات الاجتماعية والتواصل بين الأفراد.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية وآدابها، علم اللغة، التداولية، الاستلزام الحواري، أهل الكهف

Öz

Edimbilim, etkili iletişimi sağlamak için dilin farklı bağlamlarda kullanımıyla ilgilenir ve 1960'larda İngiliz filozof Paul Grice tarafından öne sürülen sezdirimsel üsluba değinmek bu çalışmaların önemli bir parçasıdır. Konuşmanın ima edilmesi, kelimenin tam anlamıyla kelimelerin kendisinden ziyade bağlamdan ve örtülü konuşma kurallarından çıkarılan anlamları ifade eder. Bu kavram, anlamların bağlama ve konuşmacılar arasındaki ortak beklentilere göre nasıl değişebileceğini gösterdiği için günlük konuşmalarda örtülü anlamları anlamada etkili bir araçtır. Tiyatroda diyalojik ima, karakter oluşumunda ve olay örgüsünün gelişiminde önemli bir rol oynar. Çeşitli etkiler elde etmek için çeşitli şekillerde kullanılır ve teatral metinleri daha karmaşık ve gerçekçi hale getirir. Örneğin Tevfik el-Hakim'in "Mağara Dostları" adlı oyununda karakterlerin ve

olayların karmaşıklık ve belirsizlik katmanlarıyla zenginleştirilmesine katkıda bulunan karmaşık diyalog tekniklerinin kullanımı ortaya çıkıyor. Dolayısıyla bu oyundaki diyalog imalarının incelenmesi, karakterlerin ve metnin psikolojik derinliğinin anlaşılmasında önemli bir rol oynar, çünkü karakterlerin gelişimine, niyetlerinin ve iç çatışmalarının ortaya çıkarılmasına katkıda bulunur. Bu nedenle, "Mağara Dostları" oyunundaki diyalojik imanın incelenmesi, metnin ve karakterlerin daha derinlemesine anlaşılmasına büyük katkı sağladığı için bizim için önemli görünmektedir. Bu makalede araştırma şu ana soruyu ortaya koymaktadır: Nasıl yapılabilir? Diyalojik zorunluluk teatral metne derinlik ve anlam çokluğu katar mı? Çalışmanın amacı, diyalog yapısının analizi, sezdirimsel üslubu ve nasıl kullanılacağını ortaya çıkarmak için "Mağara Dostları"ndaki diyalog yapısının incelenmesi ve analizidir. Örtük anlamları yorumlamak, örtük anlamları ve diyalojik katılımın karakterler üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak, diyalojik katılımın karakterlerin geliştirilmesine nasıl katkıda bulunduğunu anlamak ve onların niyetlerini ve iç çatışmalarını vurgulamaktır. Bu hedeflere ulaşmak için araştırmada, pragmatik analiz, edebî analiz ve kültürel eleştiriyi birleştiren ve metnin daha derin ve kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak tanıyan bir yaklaşım benimsenecektir. Bu metodoloji sayesinde örtülü anlamlar, entelektüel ve politik çağrışımlar ortaya çıkarılabilir, bu da edebî analizi zenginleştirir ve oyunun bütünsel vizyonunu sağlamaya katkıda bulunur. Makale; giriş, ardından diyalojik katılım kavramını, anlam türlerini, söylem ilkelerini ve diyalojik etkileşimin özelliklerini ele alan beş konuyu içeren teorik bir bölüm ve "Mağara Dostları"nın oyununa giriş ve konusundan oluşmaktadır. Daha sonra uygulamalı bir çalışma, metinde çoklu anlamlar ve karmaşıklıklar yaratmak için oyundaki diyalojik imanın nasıl kullanılacağını ele almaktadır. Daha sonra çalışmanın en önemli bulgularını özetleyen bir sonuç kısmı gelmektedir. Bu sonuçlardan göze en çok çarpanı, Tevfik el-Hakim'in belirli dramatik hedeflere ulaşmak için söylem ilkelerini etkili bir şekilde kullanmasıdır. Nicelik, nitelik, ilişki ve yöntem ilkelerinde ihlaller olsa da bu ihlaller dramatik olay örgüsüne hizmet etmek amacıyla kasıtlıdır.
Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belâgatı, Dil Bilimi, Edimbilim, Sezdiri, Mağara Ehli.

Abstract
Studies of pragmatics deal with language in its use in different contexts to achieve effective communication and addressing the concept of dialogical imperative is an essential part of these studies, as it was presented by the British philosopher Paul Grice in the 1960. Conversational implicature refers to meanings that are inferred from the context and implicit rules of speech, rather than from the literal words themselves. This concept is an effective tool in understanding implicit meanings in everyday conversations, as it shows how meanings can change based on context and shared expectations between speakers. In theatre, dialogical implicature plays an essential role in character building and plot development. It is used in multiple ways to achieve diverse effects, making theatrical texts more complex and realistic. For example, in the play "People of the Cave" by Tawfīq al-Ḥakīm, the use of complex dialogic techniques appears that contribute to enriching the characters and events with layers of complexity and ambiguity. Therefore, studying the dialogue implication in this play plays an important role in understanding the psychological depth of the characters and the text, as it contributes to developing the characters and revealing their intentions and internal conflicts. Therefore, it seems important for us to study the dialogic implication in the play "People of the Cave," as it contributes greatly to a deeper understanding of the text and the characters. In this article, the research poses the main question: How can the dialogical imperative add depth and multiplicity of meanings to the theatrical text? The

study aims to: Analysis of the structure of dialogue: Study and analysis of the structure of dialogue in “People of the Cave” to reveal dialogue necessity and how to use it. Interpreting implicit meanings: Revealing implicit meanings and the effect of dialogical engagement on characters: Understanding how dialogical engagement contributes to developing characters and highlighting their intentions and internal conflicts. To achieve these goals, the research will adopt an approach that combines pragmatic analysis, literary analysis, and cultural criticism, allowing for a deeper and comprehensive understanding of the text. Through this methodology, implicit meanings and intellectual and political connotations can be revealed, which enriches literary analysis and contributes to providing an integrated vision of the play. The article includes an introduction, then a theoretical section that includes five topics that address the concept of dialogical engagement, types of meaning, principles of discourse, and the properties of dialogical engagement, and an introduction to the play of the People of the Cave and its subject. Then an applied study reviews how to use dialogic implication in the play to create multiple meanings and complexities in the text. Then a conclusion sums up the most important findings of the study, the most prominent of which was that Tawfīq al-Ḥakīm used the principles of discourse effectively to achieve certain dramatic goals. Although there are violations of the principles of quantity, quality, relationship, and method, these violations are intentional in the service of the dramatic plot.
Keywords: Arabic Language and Literature, Linguistics, Pragmatics, Implicature, People of The Cave.

المقدمة

الدراسات التداولية (Pragmatic Studies) هي فرع من فروع اللسانيات الذي يركز على كيفية استخدام اللغة في سياقات معينة لتحقيق التواصل الفعّال. تهتم هذه الدراسات بتحليل الطريقة التي يفسر بها المتحدثون والمستمعون المعاني، وكيفية تفاعلهم مع السياقات الاجتماعية والنفسية والثقافية.

ويُعَدُّ الاستلزام الحواري (Conversational Implicature) أحد المفاهيم التي يتناولها الدرس التداولي، وقد قدمه الفيلسوف البريطاني بول غرايس في الستينيات من القرن الماضي. يشير الاستلزام الحواري إلى المعاني التي تُستنتج من الحديث بناءً على السياق والقواعد الضمنية للمحادثة، وليس من الكلمات نفسها. لذا فهو أداة قوية لفهم كيفية تفسير المعاني الضمنية في المحادثات اليومية وكيف يمكن أن تتغير المعاني بناءً على السياق والتوقعات المشتركة بين المتحدثين.

باستخدام الاستلزام الحواري، يمكن للكُتّاب أن يضيفوا عمقًا وديناميكية على نصوصهم، مما يجعل القراءة تجربة تفاعلية تحتاج إلى تفسير وتحليل من القارئ لفهم المعاني الكامنة. وفي المسرح بشكل خاص، يلعب الاستلزام الحواري دورًا محوريًا في بناء وتطوير الشخصيات، وفي تقديم وتطوير الحبكة، حيث يستخدم الكتّاب المسرحيون الاستلزام الحواري بطرق متعددة لتحقيق تأثيرات متنوعة، مما يجعل النص المسرحي أكثر تعقيدًا وواقعية. فمن خلاله، يمكن للشخصيات أن تعبر عن مشاعرها ونيّاتها بطرق غير مباشرة. هذا يسمح للجمهور بفهم الشخصيات على مستوى أعمق، حيث يُطلب منهم قراءة ما بين السطور واستنتاج المعاني الضمنية. على سبيل المثال، قد يقول شخص ما شيئًا يحمل معنى ضمنيًّا مختلفًا عما يظهر على السطح، مما يكشف عن التوتر الداخلي أو الصراع الذي يعيشه. ومن جانب آخر يمكن للاستلزام الحواري أن يكون وسيلة فعّالة لتقديم المعلومات المهمة للحبكة بشكل غير مباشر بدلاً من الكشف الصريح عن الحقائق،

يمكن للشخصيات أن تلمّح أو تستخدم الرموز، مما يدفع الجمهور إلى التفكير والتحليل. هذا يمكن أن يزيد من تشويق الأحداث ويجعل الجمهور متورطًا بشكل أكبر في متابعة القصة.

والجدير بالذكر أن المسرحيات التي تعتمد على الحوار العميق بين الشخصيات وتستند إلى التلميح والاستلزام لنسج معانٍ متعددة غالبًا ما تكون الأكثر ثراءً بالاستلزام الحواري. هذا الأسلوب الأدبي يضفي بُعدًا آخر على الأحداث والشخصيات، مضيفًا طبقات من التعقيد والغموض. من خلال هذه التقنية، يتحول النص المسرحي إلى عمل نابض بالحياة، يغري العقل ويحفز الفكر، مأسورًا بلعبة المعاني المخفية والتأويلات المتعددة التي تتكشف تدريجيًا أمام المشاهد.

مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم تُعد من الأعمال البارزة التي تتضمن الاستلزام الحواري بشكل كثيف. افتتح «توفيق الحكيم» بتلك المسرحية مشروعَه المسرحي الكبير، مستمِدًّا موضوعَها من التراث الديني حول قصة أصحاب الكهف الذين فرُّوا إليه هربًا من الاضطهاد الديني، فغلبهم النعاس، وحين استيقظو ظنُّوا أنهم ما لبثوا إلا يومًا أو بعضَ يوم، لكنهم يُفاجَؤون بأنهم مكثوا في ذلك الكهف ثلاثمائة سنة[1]. وقد تناول «الحكيم» تلك القصةَ برؤية فلسفية واجتماعية عميقة[2]، تمحورَت حول سُلطة الزمن وما يُمكِن أن تفعله بالإنسان[3]، وذلك من خلال شخصيات المسرحية؛ «يمليخا» الراعي الذي يخرج بكلبه «قطمير» في شوارع المدينة، في حالةِ ذهولٍ من التغييرات التي طرأت على الحياة، و«مرنوش» الذي يذهب إلى زوجتِه وابنه فيُصدَم بوفاتهما، و«مشيلينا» الذي يرى حبيبتَه «بريسكا» فيَطمئِنُّ قلبه، لكنه يُفاجَأ بأن مَن يراها هي حفيدتها وشبيهتُها. كيف سيواجِهون ما حدث؟ وما مصيرُهم؟.

ولذا يبدو من الأهمية بمكان أن نقوم بدراسة الاستلزام الحواري في مسرحية "أهل الكهف" إذ تسهم بشكل كبير في فهم أعمق للنص والشخصيات، وتكشف عن الدلالات الفكرية والسياسية التي يحملها النص. كما أنه من خلال تحليل التلميحات والمعاني الضمنية، يمكن للمحللين تقديم رؤية متكاملة وشاملة للمسرحية، مما يثري التجربة الأدبية والفكرية للقارئ أو المشاهد.

وفي مقالتنا هذه يطرح البحث السؤال الرئيسي: كيف يمكن للاستلزام الحواري أن يضيف عمقًا وتعددً للمعاني في النص المسرحي، وكيف يساهم في إسقاط الدلالات الفكرية والسياسية على الواقع العربي؟ حيث تتمثل إشكالية البحث في كيفية استخدام توفيق الحكيم للاستلزام الحواري في مسرحية "أهل الكهف" لتوصيل معانٍ ضمنية وأفكار فلسفية وسياسية.

وتهدف الدراسة إلى:

تحليل بنية الحوار: دراسة وتحليل بنية الحوار في "أهل الكهف" للكشف عن الاستلزام الحواري وكيفية استخدامه.

تفسير المعاني الضمنية: الكشف عن المعاني الضمنية والدلالات الفكرية والسياسية التي تنقلها الشخصيات من خلال الاستلزام الحواري.

[1] انظر: سعدية نعيمة، «سياق الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم»، *مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية* ٢/٤ (٢٠٢٠)، ٩١-١١٢.

[2] انظر: وئام كاظم سميسم، «أبعاد الأدب الفلسفي في الفن المسرحي مسرحية أهل الكهف توفيق الحكيم أنموذجا»، *مجلة مركز دراسات الكوفة* ٥٣/١ (٢٠١٩)، ٥٩٩-٦٣٦.

[3] انظر: زيغمي جميلة – محدادي علي، «التحوير الفني وصراع الزمن في مسرحية ‹أهل الكهف› لتوفيق الحكيم»، *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها* ٣/١٢ (٢٠٢٠)، ٤٥٢-٤٧٠.

تقييم تأثير الاستلزام الحواري على الشخصيات: فهم كيف يساهم الاستلزام الحواري في تطوير الشخصيات وإبراز نيَّاتها وصراعاتها الداخلية.

تقديم نموذج تحليلي: تطوير نموذج تحليلي يمكن تطبيقه على أعمال أدبية أخرى لفهم استخدام الاستلزام الحواري فيها.

ولتحقيق تلك الأهداف سوف يعتمد البحث منهجًا يجمع بين التحليل التداولي، الأدبي، والنقد الثقافي، مما يسمح بفهم أعمق وشامل للنص. من خلال هذه المنهجية، يمكن الكشف عن المعاني الضمنية والدلالات الفكرية والسياسية، مما يثري التحليل الأدبي ويسهم في تقديم رؤية متكاملة للمسرحية.

ويعقب هذه المقدمة مبحث نظري يشتمل على خمسة مطالب تتناول مفهوم الاستلزام الحواري وأنواع المعنى ومبادئ الخطاب وخواص الاستلزام الحواري، وتعريفًا بمسرحية أهل الكهف وموضوعها. ثم مبحث تطبيقي يستعرض كيفية استخدام الاستلزام الحواري في المسرحية لخلق معان متعددة وتعقيدات في النص. ثم خاتمة تلخص أهم ما توصلت إليه الدراسة.

مبحث نظري

مفهوم الاستلزام الحواري

هو "استتباع أو تَضَمُّن تحاوري، وهو ما يستلزمه الكلام ويفهم منه ضمنًا، ولو لم يُصَرَّح به"[4].

الاستلزام الحواري (Conversational Implicature) في علم التداولية مفهوم قدمه الفيلسوف البريطاني بول غرايس في الستينيات من خلال المحاضرات التي قدمها في جامعة عام 1967، عُرفت لاحقًا بمحاضرات "المنطق والمحادثة" (Logic and Conversation)، ونُشرت بعد وفاته ضمن كتابه الشهير (Studies in the Way of Words)[5]. يشير هذا المفهوم إلى المعاني التي يمكن استنتاجها من الحديث بناءً على السياق والقواعد الضمنية للمحادثة، وليس من الكلمات الحرفية نفسها. وبالتالي "من المتوقع أن يبذل المتلقي المزيد من الجهود العقلية لفهم ما يقال بشكل غير مباشر أو ضمني واستكمال النقاط المفقود بالمعلومات النصية وغير النصية"[6]. ذلك أن الفكرة الأساسية وراء الاستلزام الحواري هي أن المعنى الكامل للحوار لا يقتصر على الكلمات المباشرة والحروف التي يتم استخدامها، بل يتضمن المعاني اللا مباشرة التي يتم نقلها من خلال السياق اللغوي والثقافي والتواصلي.

بمعنى آخر، الاستلزام الحواري يتعلق بالمعاني التي يُفهمها الأشخاص بشكل غير صريح من خلال الحوار، بناءً على سياق الحديث والمعرفة المشتركة والتوقعات الثقافية. هذا يعني أن الشخص قد يفهم شيئًا معينًا أو يستنتجه من الحوار دون أن يتم ذكره بوضوح، بناءً على ما يفترض أن يكون المتحدث يعنيه أو ينويه.

أنواع المعنى عند غرايس

يتناول غرايس كيف أن الناس في حواراتهم قد يقصدون أشياء مختلفة عن الكلمات الحرفية التي

[4] عبد العزيز العصيلي، *المعجم الموسوعي لمصطلحات اللسانيات التطبيقية* (الرياض: مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، ٢٠٢٣)، ٣١٩.

[5] H. P. Grice, *Studies in the Way of Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 1-138.

[6] Sezergül Yikmiş, "Türkçede Sezdirim: Duvar Yazıları Örneği", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 2 (2023), 373.

يستخدمونها. هذا يؤدي إلى تفاعلات حوارية تفترض أن السامع قادر على استنتاج المعاني المتضمنة أو المقصودة غير المباشرة بناءً على السياق الحواري والمعرفة المشتركة. وبالتالي فإن غرايس يفرق بين "معنى صريح طرفاه معنى قضوي وقوة إنجازية مرتبطة بأسلوب الكلام، وبين معنى ضمني طرفاه معنى عرفي وآخر حواري"[7].

المعنى الصريح (Explicit meaning):

هو المعنى الذي ينتجه اللفظ والعبارة بشكل مباشر، ويعبر عنها المتكلم بوضوح. ويشتمل هذا المعنى على:

- المحتوى القضوي (Propositional Content): يشير إلى المعنى الذي ينتجه التركيب الإسنادي بين مفردات العبارة[8].

على سبيل المثال، في جملة «الكلب يلعب»، المحتوى القضوي هو أن الكلب يقوم باللعب.

- القوة الإنجازية الحرفية (Illocutionary Force): تعبر عن الأثر الذي يحمله استخدام الأدوات النحوية مثل الاستفهام، النهي، الأمر، التأكيد، النداء وغيرها على أسلوب الجملة. هذه الأدوات النحوية تعكس النية أو الهدف الذي يرغب المتكلم في تحقيقه عند استخدام الجملة. فهذه هذه الأدوات النحوية ليست فقط وسيلة للتعبير اللغوي بل تعبر عن النية والمقصود من الجملة، مما يسهم في تحديد الفعليات المرغوبة أو المتوقعة في التواصل اليومي[9].

على سبيل المثال، في جملة «افتح النافذة": استخدام الأمر (الفعل «افتح») يعبر عن قوة إنجازية تدل على أن المتكلم يطلب أو يأمر الشخص الآخر بفتح النافذة. فالجملة هنا تحمل قوة إنجازية مباشر وواضحة تحدد الفعل المطلوب أن يتم تنفيذه.

المعنى الضمني (Implicit meaning):

ويمكن أن نقول هو القوة الإنجازية المستلزمة (Implicature Force) وهو المعنى الذي يمكن استنتاجه أو التلميح إليه بدون إبلاغ صريح من المتكلم. يتكون هذا المعنى بناءً على الاستخدامات اللغوية العامة ووسائل الاستدلال المتاحة للسامع[10].

على سبيل المثال، إذا قلت «هو يدخن كثيرًا»، فقد تكون القوة الإنجازية المستلزمة من هذه العبارة أن الشخص يحاول التلميح إلى أن هذه العادة قد تؤثر سلبًا على صحته. هذا التلميح ليس صريحًا في اللفظ، لكنه يستنتج منه عندما يكون السامع على دراية بالعادات الصحية والمعرفة العامة حول التدخين. ويشتمل المعنى الضمني على:

- الاستلزام العرفي أو المعاني العرفية (Conventional Implicatures) هي تلك المعاني التي تتولد عن تعبيرات لغوية معينة بطريقة ثابتة ومستقلة عن السياق. هذه المعاني هي جزء لا يتجزأ من التركيب اللغوي وتكون مفهومة بنفس الطريقة دائمًا. وهي لا تعتمد على السياق الخارجي للمحادثة بل تكون جزءً من المعنى الثابت للتعبير نفسه. فهي تُستنتج دائمًا عندما يُستخدم التعبير، بغض النظر عن السياق المحدد؛ فهي لا تتغير بتغير السياق. هذا يعني أنها مدمجة في التركيب اللغوي نفسه وتكون مستقرة دائمًا. مثال:

[7] أحمد مداس، *معالم في مناهج تحليل الخطاب* (عمان: مركز الكتاب الأكاديمي، ٢٠١٩)، ١٣.

[8] مسعود صحراوي، *التداولية عند العلماء العرب. دراسة تداولية لظاهرة «الأفعال الكلامية» في التراث اللساني العربي* (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٥) ، ٣٤.

[9] محمد العبد، *النص والخطاب والاتصال* (القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٥)، ٢٨٥.

[10] العصيلي، *المعجم الموسوعي لمصطلحات اللسانيات التطبيقية*، ٧٠٦.

«هي سعيدة لأنه يوم عطلة." المعنى العرفي في كلمة «لأن» بغض النظر عن السياق، توضح دائمًا سببًا أو تعليلًا، فإن كلمة «لأن» تُستخدم لتقديم السبب دائمًا. وفي هذه الحالة، توضح أن سبب سعادتها هو أن اليوم عطلة[11].

- الاستلزام الحواري أو المعاني الحوارية (Conversational Implicatures): هي المعاني التي تُستنتج من خلال السياق الحواري واستخدامات اللغة في مواقف معينة، وتعتمد على مبادئ التعاون بين المتحدثين، مثل مبادئ غرايس[12].

فكرة الاستلزام (Implicature) تنشأ من هذه الفرق بين المعنى الصريح والمعنى المتضمن، حيث يمثل الاستلزام الحواري الطريقة التي يمكن للمتكلمين فيها تعزيز أو تعديل المعاني بما يتناسب مع السياق الحواري والتواصل الفعّال بينهما.

مبادئ الخطاب

أولا: مبدأ التعاون عند بول غرايس

مبدأ التعاون هو مفتاح أساسي في هذا السياق، حيث يعتبر غرايس أن المتحدث والمستمع يتعاونان لتحقيق الفهم المشترك[13]، ويتضمن هذا المبدأ أربع قواعد رئيسية تساعد في تفسير كيفية انتقال المعاني الحرفية إلى المعاني الضمنية في الحوار:

- **قاعدة الكمية** (Maxim of Quantity): أعطِ القدر المناسب من المعلومات، لا تعطِ أكثر مما هو مطلوب ولا أقل. مثال: إذا سُئلت «كيف كانت رحلتك؟»، فقد تقول «كانت جيدة» بدون تفاصيل زائدة إذا كان ذلك كافيًا في السياق.
- **قاعدة النوعية** (Maxim of Quality): لا تقل ما تعتقد أنه خاطئ، أو ما لا تمتلك دليلًا كافيًا على صحته. مثال: إذا قلت «الجو مشمس اليوم» حين ترى السحب في السماء، تكون قد خالفت هذ القاعدة.
- **قاعدة العلاقة** أو **التناسب** (Maxim of Relation): كن ذا صلة: تأكد من أن كلامك متعلق بالموضوع الذي تتم مناقشته. مثال: إذا كنت تتحدث عن الرياضة وبدأت فجأة في الحديث عن الطقس بدون سبب واضح، فإنك تخالف هذه القاعدة.
- **قاعدة الأسلوب أو الكيفية** (Maxim of Manner): كن واضحًا ومنظمًا في التعبير: تجنب الغموض والإبهام، وكن موجزًا ومنظمًا. مثال: إذا كنت تعبر عن فكرة معقدة بشكل مبهم وغير منظم، فإنك تخالف هذه القاعدة[14].

غرايس استخدم هذه القواعد لشرح كيفية استنتاج السامعين للمعاني الضمنية من خلال الحوار، فعندم يخالف المتحدث إحدى هذه القواعد عمدًا مع الالتزام بمبدأ التعاون، يمكن للسامع أن يستنتج معنى

[11] جورج يول، *التداولية*، ترجمة قصي العتابي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠)، ٧٧: ٧٨.
[12] صلاح إسماعيل، «النظرية القصدية في المعنى عند جرايس»، *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية* ٢٣٠/٣٥ (٢٠٠٥)، ٢٥.
[13] عادل فاخوري، «الاقتضاء في التداول اللساني»، *مجلة عالم الفكر* ٣/٢٠ (١٩٨٩)، ١٤٦.
[14] عزة شبل، *علم لغة النص النظرية والتطبيق* (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧)، ٣١.

ضمنيًا بناءً على هذا الانتهاك. على سبيل المثال، إذا قال شخص ما شيئًا يبدو غير ذي صلة بالموضوع، فقد يحاول السامع فهم السبب والبحث عن المعنى الضمني.

ثانيا: مبدأ التأدب عند روبن لاكوف

مبدأ التهذيب، كما تنص عليه «روبن لاكوف» في مقالها عن «منطق التهذيب»، يركز على التزام الطرفين في الحوار بالهدف المقصود للتواصل بشكل مهذب ومؤدب. يتألف هذا المبدأ من ثلاث قواعد أساسية[15]:

■**قاعدة التعفف**: لا تفرض شيئا؛ هذه القاعدة تدعو إلى عدم فرض الرأي أو الحلول على الآخرين بشكل قاسٍ أو غير مرغوب فيه. تتطلب عدم فرض الذات على المخاطَب وعدم التدخل في شؤونه الشخصية. مثال: عندما تطلب من شخص ما المشاركة في نقاش، يجب أن تحترم حقه في اختيار المشاركة أو عدمه دون الإلحاح عليه. يمكن أن تقول «هل ترغب في فعل ذلك الآن؟» بدلاً من قول «يجب أن تفعل هذ الآن»، لإتاحة الخيار للشخص الآخر.

■**قاعدة التشكيك (التخيير)**: أعط المتلقي اختيارات؛ تشجع على إتاحة الخيار للمخاطَب، واتخاذ لقراره بنفسه. بدلاً من فرض الرأي على الآخرين، يمكنك طرح الخيارات المتاحة ودعوتهم لاتخاذ القرار الذي يرونه مناسبًا. يمكن أن تقول «هل ترغب في استخدام هذا الطريق أم تفضل طريقة أخرى؟" بدلاً من «هذا هو الطريق الوحيد لحل المشكلة».

■**قاعدة التودد**: اجعل المتلقي يشعر بشعور جيد تعزز من مظهر الود والصداقة في التعامل، مع الحفاظ على قاعدة التعفف بتجنب الإلحاح والتدخل غير المرغوب فيه في شؤون الآخرين. عند تلقي إنجاز ما من شخص ما، يمكن أن تقول «لقد قمت بعمل رائع، أنا فخور بك»، ليشعر بالتقدير والتشجيع[16].

ثالثًا: مبدأ التأدب الأقصى عند جيوفري ليتش

يعكس هذا المبدأ فلسفة التعامل الاحترافي والمهذب في التواصل البشري. يشير إلى أن الممارسات الحوارية والتخاطبية ليست مقتصرة على القواعد اللغوية، بل تشمل مبادئ وضوابط أخلاقية تتفاعل مع خصائص الإنسان الطبيعية.

ليتش صاغ هذا المبدأ بصورتين: صورة سلبية وصورة إيجابية[17].

■**الصورة السلبية**: في الصورة السلبية من المبدأ، يتعلق الأمر بتقليل الكلام غير المؤدب والذي قد يسيء إلى الآخرين. على سبيل المثال:

- تجنب استخدام العبارات الخارجة عن اللياقة في النقاشات العامة.
- عدم التعبير بطرق مسيئة أو مهينة تجاه الآخرين.
- تجنب نقد الآخرين بشكل عامل وغير مبني على الحقائق.

■**الصورة الإيجابية**: في الصورة الإيجابية، يشجع المبدأ على زيادة الكلام المؤدب الذي يساهم في بناء وتعزيز العلاقات الاجتماعية الإيجابية. على سبيل المثال:

- استخدام التعابير اللطيفة والمهذبة في التحدث مع الآخرين.

[15] طه عبد الرحمن، *اللسان والميزان أو التكوثر العقلي* (المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨)، ٢٤٠.
[16] عبد الهادي ظافر الشهري، *استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية* (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٤)، ١٠٠.
[17] عبد الرحمن، *اللسان والميزان أو التكوثر العقلي*، ٢٤٦.

- تقديم الإشادة والتقدير لإنجازات الآخرين ومساهماتهم.
- التعبير عن الدعم والتشجيع بطرق تساهم في رفع المعنويات وتعزيز الثقة بالنفس.

أما قواعده فهي:

■**قاعدة اللباقة:** تشمل حسن النية في التواصل وتجنب إلحاق الأذى بالآخرين، مما يعزز العلاقات الإيجابية ويحفظ السلام الاجتماعي. مثال: عندما تريد تقديم اقتراح لشخص ما، يمكن أن تقول: "هل لديك بعض الوقت لمناقشة فكرتي؟" بدلاً من: "أنا لا أعتقد أن فكرتك ستنجح."

■**قاعدة الكرم والسخاء:** يشجع على السلوك السخي والكريم الذي يعزز من روح التعاون والتآزر بين الأفراد. كأن تقول: "شكراً جزيلاً على مساعدتك في هذا المشروع، لقد كانت مساهمتك لا تقدر بثمن". بدلاً من: "لم أتوقع منك أن تقدم لي المساعدة."

■**قاعدة الاستحسان والانصاف:** تشجع على تقدير الجوانب الإيجابية للآخرين وتجنب الانحياز أو الظلم. نحو أن تقول: "لقد لاحظت أنك تقوم بجهد كبير في عملك، وأنت تؤديه بكفاءة عالية."، بدلاً من: "لم تنجز العمل بشكل جيد كما كنت أتوقع."

■**قاعدة التواضع:** تشمل تجنب التفاخر والثناء المفرط على الذات، مع التركيز على التعلم من الآخرين. نحو أن تقول"أرغب في سماع آرائك حول هذا الموضوع، لأنك لديك خبرة واسعة في هذا المجال" بدلاً من: "لدي خبرة كبيرة وأعرف الحل الأمثل."

■**قاعدة الاتفاق:** تشجع على البحث عن الحقيقة وتجنب التعصب والصراعات غير الضرورية. نحو أن تقول: "لنبحث معًا عن أفضل الطرق لحل هذه المشكلة." بدلاً من: "رأيك ليس صحيحًا، الطريقة الصحيحة هي...".

■**قاعدة التعاطف:** تهدف إلى تقديم الدعم النفسي والمعنوي للآخرين وتجنب إثارة الخلافات والنزاعات. نحو أن تقول: "أنا هنا لدعمك إذا كنت تحتاج إلى أي مساعدة." بدلاً من: "لماذا لا تتعلم من أخطائك وتصلحها؟"[18].

خواص الاستلزام الحواري

للاستلزام الحواري خصائص أساسية تميزه عن أشكال الاتصال اللغوي الأخرى، وفقًا لمفهوم غرايس، ومن أبرز هذه الخصائص:

الاعتمادية على السياق:

الاستلزام الحواري يعتمد بشكل كبير على السياق الذي يحدث فيه الحوار. لا يمكن استنتاج المعنى الضمني إلا بفهم كامل للسياق المحيط بالمحادثة. **مثال:** إذا قال شخص في مطعم "هل يمكن أن تعطيني الملح؟"، فإن السياق (وجوده في المطعم) يوضح أن طلب الملح هو طلب للمساعدة في تحسين مذاق طعامه وليس سؤالاً مجردًا عن الملح.

القابلية للإلغاء:

المعاني المستلزمة حواريًا قابلة للإلغاء إذا قدم المتحدث معلومات إضافية تتناقض معها. هذا يعني أن الاستلزام يمكن تغييره أو إلغاؤه بتقديم توضيحات إضافية. **مثال:** إذا قال شخص "علي يعمل بجد اليوم"،

[18] جيوفري ليتش، *مبادئ التداولية*، ترجمة عبد القادر قنيني (المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠١٣)، ١٧٦: ١٨١.

يستلزم ضمنيًّا أن عليًّا لا يعمل بجد عادةً. إذا أضاف "على الرغم من أنه عادةً ما يكون كسولاً"، فإنه يلغي الاستلزام الأصلي ويقدم تفسيرًا آخر.

عدم الانفصال:

الاستلزام الحواري لا يمكن فصله عن العبارة الأصلية بدون تغيير معناها أو الإخلال بالرسالة الأصلية. مثال: إذا قال شخص "أنا لم أشأ الحضور"، يُستنتج ضمنيًا أنه لم يحضر بالفعل، وهذه الدلالة لا يمكن فصلها عن العبارة؛ لأنه إذا أزلنا هذا الاستلزام، فإن العبارة تصبح غير كاملة وتحتاج إلى تفسير إضافي.

قابلية الاحتساب أو التقدير:

تعني أن السامع يمكنه استنتاج المعنى الضمني (الاستلزام الحواري) من خلال معرفة القواعد الحوارية والسياق المحيط بالحوار. يعتمد هذا على قدرة السامع على استخدام معرفته العامة والسياقية لحساب المعاني غير المصرح بها صراحة. **مثال:** إذا قال شخص "النافذة مفتوحة"، يمكن للمستمع أن يستنتج أنه يجب إغلاقها إذا كان الجو باردًا، استنادًا إلى المعرفة المشتركة بأن النوافذ المفتوحة في الطقس البارد غير مريحة.

الاستنتاج غير المباشر:

يتم الوصول إلى المعاني الضمنية من خلال استنتاجات غير مباشرة، بناءً على ما هو مشترك من المعرفة والافتراضات بين المتحدث والسامع. مثال: إذا قال شخص "الساعة متأخرة"، يمكن استنتاج ضمنيًا أنه يريد إنهاء الاجتماع أو الذهاب إلى المنزل، بدون أن يقول ذلك بشكل صريح[19].

ويمكننا استعراض الخصائص كلها في المثال التالي:

تخيل أن هناك شخصين يتحدثان في العمل:

- الشخص الأول: "هل أنجزت التقرير الذي طلبه المدير؟"
- الشخص الثاني: "الحاسوب كان بطيئًا اليوم."

فالسياق الذي يدور فيه هذا الحوار هو بيئة العمل، والحديث عن التقارير وأداء الأجهزة أمر شائع. فإذ أضاف الشخص الثاني "لكن أنجزته في النهاية"، فإنه يلغي الاستلزام الضمني بأنه لم يتمكن من إنجاز التقرير. كما أنه إذا أزلنا تعليق الشخص الثاني عن الحاسوب البطيء، فإن المعنى المستلزم بأن التقرير لم يُنجز بسبب مشكلة الحاسوب سيُفقد. وإذا أبقيناه فإن السامع يستطيع استنتاج أن الحاسوب البطيء هو سبب تأخر إنجاز التقرير. بالإضافة إلى أن الشخص الثاني لم يقل صراحة أنه لم ينجز التقرير، ولكن من خلال استنتاجات غير مباشرة يمكن فهم ذلك.

باختصار، الاستلزام الحواري يتطلب فهم السياق، القدرة على تعديل التفسيرات، والتفاعل بين المعرفة المشتركة والاستنتاجات غير المباشرة للوصول إلى المعاني الضمنية.

مسرحية أهل الكهف (الفكرة والموضوع):

مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم هي عمل أدبي يعكس بعمق الصراع الأزلي للإنسان مع الزمن. تدور المسرحية حول ثلاثة أشخاص يعودون إلى الحياة بعد نوم طويل يستغرق أكثر من ثلاثة قرون ليجدو أنفسهم في عالم مختلف تمامًا عن الذي تركوه.

تتجلى في المسرحية عدة موضوعات رئيسة منها:

[19] محمود أحمد نحلة، *آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر* (القاهرة: دار المعرفة الجديدة، ٢٠٠٢)، ٣٨: ٤٠.

1. الصراع مع الزمن: يمثل الزمن قوة لا يمكن السيطرة عليها، حيث تغير كل شيء في حياة الشخصيات، وأصبحت علاقاتهم الاجتماعية والأحداث التي كانت ذات أهمية بالنسبة لهم مجرد ذكريات بعيدة.
2. الوحدة والاغتراب: بعد استيقاظهم، يشعر الشخصيات بالغربة والوحدة في العالم الجديد. العلاقات القديمة التي كانت تعطي لحياتهم معنى قد انتهت، مما يخلق شعورًا بالعزلة وعدم الانتماء.
3. البحث عن الهوية: الشخصيات تحاول العثور على ذاتها وإعادة تعريف هويتها في ظل الظروف الجديدة، لكن الزمن الماضي يجعل هذا الأمر شبه مستحيل.
4. اختيار الموت على الحياة: في النهاية، تفضل الشخصيات العودة إلى الكهف، مؤثرين الموت على العيش في عالم لم يعد يعني لهم شيئًا، وهو اختيار يعكس يأسهم واستسلامهم أمام قوة الزمن.

من خلال هذه المواضيع، يقدم الحكيم تأملاً فلسفيًا حول الزمن والتغير والهوية، مما يجعل المسرحية عملاً أدبيًا جديرًا بالبحث والدراسة.

مبحث تطبيقي

بعد هذه الرحلة النظرية التي استعرضنا فيها المبادئ الأساسية لعلم التداولية، وبشكل خاص مفهوم الاستلزام الحواري كما طوّره بول غرايس، إلى جانب نظريات التهذيب أو التأدب كما عرضها لاحقًا كل من لاكوف وليتش، ننتقل الآن إلى الجانب التطبيقي من هذا البحث.

سنسعى في هذا القسم إلى إجراء تحليل تداولي لنصوص مختارة من مسرحية "أهل الكهف" للكاتب المصري توفيق الحكيم، وذلك بهدف الكشف عن الأبعاد التداولية التي تكمن خلف الحوارات الظاهرة، والتي تُضفي على العمل المسرحي عمقًا دلاليًا وفلسفيًا يتجاوز النص الحرفي.

النص الأول: وهو يتناول حوارًا بين ثلاثة أشخاص: مشلينيا، ومرنوش، والراعي يمليخا. يجري الحوار داخل كهف مظلم. الزمان يظل غير محدد تمامًا ولكن يبدو أنه في ليلة مظلمة. الحوار يدور حول محاولاتهم لفهم الوضع الذي يجدون أنفسهم فيه، وتخطيطهم لمستقبلهم وسط التهديدات المحيطة بهم، بما في ذلك خطر المذبحة التي تهددهم. يبدأ الحوار بالتعبير عن حالة الظلام والعزلة التي يعيشونها داخل الكهف، حيث يعاني كل منهم من آلام جسدية ونفسية. يظهر توتر الشخصيات وقلقهم من دخول دقيانوس، الذي يهدد حياتهم بسبب ديانتهم المسيحية[20].

الحوار يكشف عن حبكة متشابكة من الحياة الشخصية والسياسية، حيث يناقشون مخاوفهم وندمهم وتساؤلاتهم حول مستقبلهم وماضيهم. يتبادلون الحديث حول علاقتهم بالأميرة بريسكا ومخاوفهم من كشف سر ديانتهم أمام السلطة الحاكمة. الحوار يبرز الروابط الاجتماعية بين الشخصيات، مع تقديم أسلوب حواري غني بالشخصيات والتفاعلات الإنسانية والدينية. النص يتميز بالغموض والتوتر، وينقل أجواء مشحونة بالقلق والترقب.

[20] توفيق الحكيم، مسرحية *أهل الكهف* (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ١٣: ٤٧.

أولاً: الاستلزام الحواري وفق قواعد مبدأ التعاون

مشلينيا: «أين أنتَ؟ أسمع صوتك المتبرِّم ولا أراك. آه! ظهري يؤلمني!»[21].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يعبر عن عدم راحته وقلقه، مشيرًا إلى أن الوضع غير طبيعي وغير مريح. الصوت المتبرم يشير إلى أن مرنوش غير سعيد.

○**انتهاك قاعدة الكمية:** لم يقدم مشلينيا معلومات كافية عن موقعه أو حالته، مما يترك مرنوش في حالة عدم يقين.

مرنوش: «دعني. أنا أيضًا ضلوعي توجعني. كأنما نِمت عليها عامًا»[22].

○**الاستلزام الحواري:** مرنوش يعبر عن نفس الشعور بالألم والتعب، مما يوحي بأنهم قد ناموا لفتر طويلة جدًا.

○**انتهاك قاعدة الكيفية:** استخدام التعبير «كأنما نِمت عليها عامًا» هو مبالغة ولا يعبر بدقة عن المد الزمنية الحقيقية.

مشلينيا: «أين الراعي؟ أين ثالثنا الراعي؟»[23].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا قلق بشأن الراعي، مما يشير إلى أنه مهم لسلامتهم أو للموقف الحالي.

○**انتهاك قاعدة العلاقة:** السؤال قد يكون غير ذي صلة مباشرة بالحديث عن الألم، مما يعكس تَشَتُّت الأفكار.

مرنوش: «أف! إنك تحرج صدري بأسئلتك!»[24].

○**الاستلزام الحواري:** مرنوش يشعر بالإزعاج من تكرار الأسئلة ويعبر عن ضيقه بشكل مباشر.

○**انتهاك قاعدة الأسلوب:** الرد يبدو قاسيًا وغير مهذب.

مشلينيا: «أنا كذلك — لو تعلم — ضيِّق الصدر مثلك! مرنوش، كم لبثنا ها هنا؟»[25].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يشير إلى أن ضيقه يوازي ضيق مرنوش، مما يعزز شعورهم بالمأساة.

○**انتهاك قاعدة الكمية:** التكرار في السؤال دون تقديم معلومات جديدة أو حلول.

مرنوش: «يومًا أو بعض يوم»[26].

○**الاستلزام الحواري:** مرنوش يقدّر الفترة الزمنية التي قضوها في الكهف بطريقة غامضة.

○**انتهاك قاعدة الكيفية:** الإجابة غير دقيقة وتعتمد على التخمين.

مشلينيا: «أُريد الخروج من هذا المكان»[27].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يعبر عن عدم تحمله للمكان والرغبة في الهروب.

○**انتهاك قاعدة العلاقة:** تقديم رغبة شخصية قد تكون غير مناسبة في السياق الحالي.

[21] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٣.
[22] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٣.
[23] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٣.
[24] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٤.
[25] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٤.
[26] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٤.
[27] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٤.

مرنوش: «ويحك! إلى أين؟»[28].

○**الاستلزام الحواري:** مرنوش يعبر عن خوفه وقلقه من مغادرة الكهف.

○**انتهاك قاعدة الأسلوب:** الرد يبدو متوترًا ويعبر عن القلق الشديد.

مرنوش: «يا لقلة الحذر! أوَلم تخبرني أنك قبل الرسالة المشؤومة بقليل أهديت إلى بريسكا يدًا بيد صليبًا صغيرًا من الذهب استصنعته لها؟ .. فماذا عليك لو أنك أعطيتها الرسالة كذلك يدًا بيد؟»[29].

○**الاستلزام الحواري:** مرنوش يعبر عن خيبة أمله واتهامه لمشلينيا بعدم الحذر في تصرفاته.

○**انتهاك قاعدة الأسلوب:** استخدام نبرة اتهامية وساخرة، مما يزيد من حدة التوتر بين الشخصيتين.

ثانيًا: الاستلزام الحواري وفق نظرية التأدب:

مشلينيا: "اقعد بجوارنا. مذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت، كأنك لا تأنس بنا!"[30].

○**وجه إيجابي:** دعوة لطيفة لكسر الحواجز وإظهار الرغبة في التقارب وإشعار يمليخا بالألفة والقبول ضمن المجموعة.

○**وجه سلبي:** التلميح إلى صمته قد يُشعره بنوع من الضغط الاجتماعي للتحدث، مما يهدد استقلاليته قليلاً.

يمليخا: "اسمي يمليخا يا مولاي"[31].

○**وجه إيجابي:** استخدام لقب التفخيم "يا مولاي" يعبر عن احترام بالغ وتوقير، مما يعزز مكانة المخاطب الاجتماعية.

○**وجه سلبي:** لا يظهر تهديد واضح لوجه المخاطَب؛ بل بالعكس، يعزز وجهه الإيجابي.

مشلينيا: "يمليخا! كلمة "مولاي" تؤذي سمعي، إنا هنا إخوة ومسيحيون فلا موالي ولا عبيد"[32].

○**وجه إيجابي:** يظهر تواضع مشلينيا ورغبته في المساواة بينه وبين يمليخا، مما يعزز الألفة والانتماء.

○**وجه سلبي:** قد يشعر يمليخا بالحرج غير المقصود بسبب تصحيحه لاستخدام كلمة "مولاي."

يمليخا: "لو أجرؤ على السؤال..."[33].

○**وجه إيجابي:** يعبر عن احترام كبير لحدود الآخر وتواضع في طرح السؤال، مما يحمي وجه المخاطَب الإيجابي.

○**وجه سلبي:** قد يُظهر تواضعًا مبالغًا فيه يُقلل من قوة شخصيته أمام الآخرين.

مشلينيا: "سل عما شئت يا يمليخا، ولا ترهب أمرًا"[34].

○**وجه إيجابي:** تشجيع صريح يبعث الطمأنينة والثقة في نفس يمليخا، ويعزز شعوره بالقبول.

○**وجه سلبي:** لا يظهر تهديد لوجه المخاطَب السلبي؛ بل دعم له.

[28] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٤.
[29] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٢٠.
[30] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٥-١٦.
[31] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٦.
[32] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٧.
[33] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٨.
[34] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ١٨.

يمليخا: "معذرة يا مولاي"[35].

○**وجه إيجابي:** الاعتذار السريع يعبر عن احترام شعور الطرف الآخر ورغبة في تجنب الإساءة، مما يحافظ على العلاقة الإيجابية.

○**وجه سلبي:** قد يُظهر شعورًا بالضعف أو دونية أمام المخاطب.

يمليخا: "إن رحمة الله قريب"[36].

○**وجه إيجابي:** تعبير عن التفاؤل والدعم الروحي مما يعزز الأمل في نفس المخاطَب ويحافظ على وجهه الإيجابي.

○**وجه سلبي:** لا يوجد تهديد ظاهر لوجه المخاطَب السلبي.

يمليخا: "أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن"[37].

○**وجه إيجابي:** محاولة تصحيح خطأ بطريقة دينية مهذبة دون الإهانة المباشرة.

○**وجه سلبي:** رغم لطف الصيغة، قد يشعر المخاطَب بتقليل من إيمانه مما قد يهدد وجهه الإيجابي قليلاً.

من خلال هذا المقطع الحواري من مسرحية أهل الكهف، يتجلّى بوضوح كيف يوظف توفيق الحكيم البنية الحوارية لتكثيف المعنى وتقديم مستويات متعددة من التفاعل الإنساني. فقد كشف التحليل التداولي، عن شبكة دقيقة من الاستلزامات الحوارية التي تنبني على التوتر، والاضطراب النفسي، والقلق الوجودي. حيث تُظهر الشخصيات في هذا المشهد حالة من الانفصال عن الزمن والمجتمع، وتعبّر من خلال أقوالها – أحيانًا بصراحة، وأحيانًا عبر التلميح أو المبالغة أو التهكم – عن رفضها للواقع المفروض وعجزها عن استيعاب التحول الزمني الذي ألمّ بها. كما يتجلى في استخدام اللغة تذبذب بين الرغبة في النجاة والاستسلام للواقع المظلم.

كذلك يتبين من التحليل أن الشخصيات في هذا المشهد من مسرحية أهل الكهف اعتمدت استراتيجيات لغوية دقيقة لحماية وجوه المخاطَبين الإيجابية والسلبية معًا، مما يعكس وعيًا اجتماعيًا وأدبيًا بطبيعة العلاقات بينهم، فقد حرصت معظم الشخصيات، خاصة مشلينيا ويمليخا، على استخدام أساليب التخاطب المهذبة مثل الاستئذان، والاعتذار، والتعبير عن التواضع، كما برز التوازن بين إظهار الاحترام (دعم الوجه الإيجابي) والحفاظ على حرية الآخر (حماية الوجه السلبي)، مما ساعد على خلق جو من الألفة والقبول المتبادل، رغم أن بعض العبارات – وإن جاءت بحسن نية – حملت تهديدات طفيفة لوجوه الآخرين تم تلطيفها بلغة مهذبة حافظة للكرامة.

هذا التفاعل اللغوي الدقيق أسهم في تجسيد القيم الاجتماعية والدينية التي كان الأبطال يحملونها، مثل التواضع، والأخوة، والاعتماد على المشيئة الإلهية.

النص الثاني: يدور هذا المقطع في بهو الأعمدة حيث تظهر الأميرة بريسكا وهي منزعجة من حلم راودها، فتسرده على غالياس المؤدب والمستشار، وتُعبّر عن ضيقها من رمزية الصليب الذي تربطه بقصةً قديسة استُشهدت. يظهر في الحوار مزيج من الرمز الديني، والأسطورة، والصراع النفسي الداخلي للأميرة. بعد ذلك، يدخل الملك ليُخبرهم أن ثلاثة أشخاص ظهروا في المدينة بهيئة غريبة، ويُشتبه في أنهم هم

35 الحكيم، *مسرحية أهل الكهف*، ١٩.

36 الحكيم، *مسرحية أهل الكهف*، ٢٢.

37 الحكيم، *مسرحية أهل الكهف*، ٢٣.

«أصحاب الكهف» المذكورون في الأسطورة. يُبدي غالياس تأييده لهذه الفرضية مستشهدًا بأسطورة «أوراشيم الياباني»، ويؤمن أن ظهورهم معجزة إلهية. بينما تبدي بريسكا نوعًا من الخوف والارتياب، يُظهر الملك إجلالاً دينيًا وتقبُّلاً إيمانيًا للحدث.

إجمالاً المقطع يؤسس للّحظة المحورية في المسرحية، وهي ظهور أهل الكهف من زمنٍ غابر إلى العصر الحديث، ويعكس تفاعل الشخصيات بين التصديق، والتقديس، والشك، والرمزية الدينية.

أولاً: الاستلزام الحواري وفق قواعد مبدأ التعاون

الأميرة بريسكا: «أين مُؤدبي غالياس؟ لم أره هذا النهار»[38].

○**الاستلزام الحواري:** تفترض الأميرة أن غالياس يجب أن يكون حاضرًا معها كالمعتاد، وأن غيابه أمر غير طبيعي يستحق الاستفهام.

○**انتهاك قاعدة الكمية:** لم تذكر الأميرة سبب قلقها أو رغبتها المباشرة في رؤيته، واكتفت بالتساؤل، مما يدفع السامع (غالياس) أو المتلقي للتساؤل عن سبب أهمية حضوره.

غالياس: «ها أنا ذا أيتها الأميرة!»[39].

○**الاستلزام الحواري:** يجيب غالياس بطريقة تؤكد حضوره السريع كاستجابة لمكانته كمؤدب أمام الأميرة، مما يوحي بأهمية وجوده بجانبها.

○**احترام قاعدة الكيف:** كلامه صادق ومطابق للواقع، فهو بالفعل قد حضر.

الأميرة: «عجبًا! مالك تلهث والعرق يتصبب من جبينك؟!»[40].

○**الاستلزام الحواري:** يظهر قلق الأميرة على حالة غالياس، ويدلّ ضمنيًا على أن حالته غير معتاد ومثيرة للدهشة.

○**انتهاك قاعدة الكمية:** لم تصف الأميرة مشاعرها كاملة تجاه حالته، واكتفت بطرح تساؤل يوحي بالقلق دون توضيحه بشكل مباشر.

غالياس: «كنت بالمدينة يا مولاتي، ولو لم أذكرك الساعة لما جئت ركضًا!»[41].

○**الاستلزام الحواري:** يكشف أن غالياس كان منشغلاً بأمر خارج القصر، وأن تذكره للأميرة فجأة دفعه للعودة مسرعًا، مما يوحي بمكانة الأميرة الكبيرة عنده.

○**احترام قاعدة العلاقة:** يوضح سبب لهاثه وعرقه بطريقة مرتبطة بالسياق تمامًا.

الأميرة: «ماذا بالمدينة؟ أبي كذلك كان يطلبك الساعة في اهتمام غريب»[42].

○**الاستلزام الحواري:** تفترض الأميرة أن ما يحدث في المدينة وما يطلبه والدها مرتبطان بحدث غريب أو مهم.

○**احترام قاعدة العلاقة:** السؤال يرتبط مباشرة بموضوع غياب غالياس واهتمام الملك.

38 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧.
39 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧.
40 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧.
41 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧.
42 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧-٤٨.

غالياس (يتحرّك بسرعة): «الملك يطلبني؟»[43].

○**الاستلزام الحواري:** يفترض أن طلب الملك أمر خطير أو مهم يستدعي رد فعل سريع ومفاجئ.

○**احترام قاعدة الكمية:** إظهار رد فعل حاد يختصر مشاعر القلق دون شرح زائد.

الأميرة (مستوقفة): "انتظر! أترى ما بيدي؟ كتاب الأحلام. إني رأيت الليلة حلمًا عجيبًا يا غالياس؟"[44].

○**الاستلزام الحواري:** تشير إلى أن الحلم قد يكون له دلالة أو ارتباط بما يحدث، مما يستدعي مشاركة غالياس.

○**احترام قاعدة الكيف:** الأميرة تعطي معلومة حقيقية وصادقة دون مبالغة.

الأميرة: "رأيت كأني دُفنت حيّة"[45].

○**الاستلزام الحواري:** يوحي الحلم بوجود خطر أو نهاية قريبة ترمز إلى تغيّر جذري أو تهديد محتمل.

○**احترام قاعدة العلاقة:** الحلم يُطرح في سياق الحديث عن الأحداث الغريبة، مما يجعله ذا صلة بالموضوع.

غالياس: "يا إلهي! أيُمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم في المدينة؟!"[46].

○**الاستلزام الحواري:** يفترض أن الحلم والأحداث التي سمع عنها في المدينة قد يكون بينهما علاقة معنوية أو رمزية.

○**احترام قاعدة الكيف:** غالياس يتحدث وفق ما يعرفه فعلاً ويظهر قلقًا حقيقيًا.

غالياس: "أن كنزًا من عهد دقيانوس مدفون في كهف بوادي الرقيم"[47].

○**الاستلزام الحواري:** الكشف عن إشاعة قوية توضح وجود حدث قديم يُعاد اكتشافه اليوم، مما يربط الماضي بالحاضر.

○**احترام قاعدة الكمية:** يذكر المعلومة الضرورية فقط دون إسهاب.

الأميرة: "دقيانوس؟!"[48].

○**الاستلزام الحواري:** تظهر الأميرة دهشةً واسترجاعًا لمعرفتها السابقة عن دقيانوس، مما يدل على صلة تربط الحلم بالتاريخ.

○**احترام قاعدة العلاقة:** تحافظ على العلاقة بالسياق؛ لأنها تستحضر اسمًا مرتبطًا بموضوع الحلم.

○**انتهاك قاعدة الكمية:** لم تضف معلومات جديدة، بل اكتفت بالتعجب، مما يخلق نقصًا بسيطًا يحفز المتلقي على

غالياس: "نعم دقيانوس صاحبُ عصر الشهداء"[49].

○**الاستلزام الحواري:** يثبت أن دقيانوس معروف بسياق الاضطهاد الديني مما يمهد للربط بين الأمير وبين القديسة التاريخية.

43 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
44 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
45 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
46 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
47 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
48 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
49 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.

○**احترام قاعدة الكيف:** التزم بالصدق، فلم يقل شيئًا إلا وكان صحيحًا تاريخيًا.

○**احترام قاعدة العلاقة:** كلامه ذو صلة مباشرة بسؤال الأميرة.

الأميرة: "أليس هو أب تلك الأميرة التي تسمَّيت باسمها؟[50]".

○**الاستلزام الحواري:** تؤكد الأميرة معرفتها بجزء من القصة، وتلمّح إلى علاقتها الرمزية أو الروحية بهذ الشخصية.

○**احترام قاعدة الكمية:** قدمت مقدار المعلومات المناسب، تأكيدًا لسؤالها.

○**احترام قاعدة العلاقة:** كلامها مرتبط تمامًا بالسياق السابق.

غالياس: "نعم هي ابنته"[51].

○**الاستلزام الحواري:** يُعزز فكرة أن الأميرة الحالية ترتبط بالقديسة القديمة في خُلقها ومصيرها.

○**احترام قاعدة الكيف:** تحدث بصدق.

○**احترام قاعدة الكمية:** أجاب بكلمات قليلة، لكن كافية للإجابة على سؤالها.

الأميرة: "أوَترى هذا العرَّاف قد صدق؟ أوَتراني أشبهها حقيقة؟"[52].

○**الاستلزام الحواري:** يظهر شك الأميرة ورغبتها في تأكيد مصيرها وهويتها، مما يدل على صراع داخلي.

○**احترام قاعدة الأسلوب:** التعبير فيه وضوح وبساطة؛ تساؤل مباشر عن الصدق والمصير.

○**احترام قاعدة الكيف:** تشك في صحة ما قيل لها (بما يعكس بحثًا عن الحقيقة).

غالياس: "أقسم بالمسيح يا مولاتي أني أطلعتك على كل ما أعرف"[53].

○**الاستلزام الحواري:** يدافع غالياس عن نفسه ضد اتهام ضمني بعدم إطلاعها على كل المعلومات.

○**احترام قاعدة الكيف:** بالغ في إثبات صدقه بالقسم، مما يعزز مصداقيته.

○**احترام قاعدة الكمية:** قدم قدرًا كافيًا من المعلومات للدفاع عن نفسه.○ **احترام قاعدة الأسلوب:** كلامه واضح ومباشر للدفاع والشرح.

ثانيًا: الاستلزام الحواري وفق نظرية التأدب

غالياس: «ها أنا ذا أيتها الأميرة!» [54].

○**وجه إيجابي:** يظهر حرص غالياس على الحفاظ على العلاقة الودية مع الأميرة وإظهار الاحترام لها، إذ لبّى ندائها بسرعة.

غالياس: «كنت بالمدينة يا مولاتي، ولو لم أذكرك الساعة لما جئت ركضًا!» [55].

○**وجه إيجابي:** يؤكد غالياس مدى اهتمامه بالأميرة ومكانتها في قلبه، مما يرضي حاجتها للاهتمام ويعزز صورتها الإيجابية.

50 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٨.
51 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٨-٤٩.
52 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٩.
53 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٩.
54 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٧.
55 الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ٤٧.

○**وجه سلبي**: الاعتراف بالتقصير الضمني (أنه كان منشغلاً بشيء آخر) قد يمثل تهديدًا بسيطًا لوجه الأميرة الإيجابي، لكنه يُلطّف بالمسارعة بالقدوم.

الأميرة: "ماذا بالمدينة؟"[56].

○**وجه إيجابي:** تُظهر الأميرة اهتمامًا بالشؤون العامة دون أن تفرض رأيًا أو اتهامًا مباشرًا، مما يحفظ ماء وجه الطرف الآخر.

غالياس: "الملك يطلبني؟"[57].

○**وجه إيجابي**: يظهر غالياس قلقًا يُعبر عن احترامه لمكانة الملك، مما يحمي صورة الملك ويحافظ على الهيبة.

الأميرة: "انتظر! أترى ما بيدي؟[58].

○**وجه إيجابي**: طريقة الأميرة في التمهيد للحديث عن حلمها تحمل أسلوبًا لبقًا وغير مباشر، مراعية لانتقال الحديث بسلاسة.

الأميرة: "أوَترى هذا العراف قد صدق؟[59]".

○**وجه سلبي**: يشكك سؤالها في مصداقية العراف بما قد يمس وجهه الإيجابي، لكنه يُطرح بأسلوب حذر وغير هجومي.

غالياس: "أقسم بالمسيح يا مولاتي[60].

○**وجه إيجابي:** يُظهر غالياس إخلاصه الكامل للأميرة مع تأكيد احترامه وإيمانه، مما يعزز الثقة المتبادلة.

في هذا التحليل التطبيقي للحوار في النص الثاني من مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، لاحظنا كيف يتم استخدام الاستلزامات الحوارية من خلال قواعد مبدأ التعاون ونظرية التأدب لتحقيق تواصل فعال مع الحفاظ على توازن دقيق بين التعبير عن المواقف الشخصية والاحترام المتبادل بين الشخصيات. من خلال الانتهاك المتعمد لبعض القواعد، مثل قاعدة الكمية والكيفية، يظهر توفيق الحكيم القدرة على توظيف اللغة لخلق توتر درامي وتأكيد الاضطراب النفسي الذي يشعر به الشخصيات، مما يعكس حالة من الارتباك والبحث عن المعنى في زمن غير محدد. في المقابل، تُظهر بعض العبارات في الحوار أيضًا محاولة الشخصيات للمحافظة على علاقتها من خلال التوازن بين الصراحة والتواضع في التعبير عن مشاعرهم، سواء في شكل النقد أو التحذير.

النص الثالث: تدور أحداثه في بهو الأعمدة، حيث ينتظر مشلينيا بقلق بالغ رؤية الأميرة بريسكا، لكنه يواجه تردّدًا وغموضًا من غالياس، مربيتها ومؤدبها. يتصاعد التوتر في حوارهما بسبب تعظيم غالياس له ورفضه إعطاء إجابات واضحة، ما يزيد من توتر مشلينيا وقلقه حيال إخلاص الأميرة للعهد المقدس. لاحقًا، يدخل مرنوش محطمًا وهو ينعى موت ابنه وزوجته، ويكشف من خلال حوار مأساوي عن اكتشافه الصادم

[56] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٧.
[57] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
[58] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
[59] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.
[60] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٤٨.

بأن ثلاثمائة عام قد مضت، وأن العالم تغيّر تمامًا ولم يعد لهم فيه مكان، ما يعمّق الإحساس بالاغتراب والانفصال عن الزمن.

أولاً: الاستلزام الحواري وفق قواعد مبدأ التعاون

مشلينيا: «ما وراءك؟ أين الأميرة؟»[61].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يتوقع من غالياس أن يقدم معلومة فورية ومباشرة عن مكان الأميرة فهو لا يسأل سؤالاً عامًّا بل يطلب جوابًا محددًا وعاجلاً.

○**قاعدة العلاقة:** يلتزم المتحدث بالسؤال الذي له صلة مباشرة بالموضوع دون خروج عنه.

غالياس: «أيها القديس!»[62].

○**الاستلزام الحواري:** غالياس يتجنب الإجابة المباشرة ويلجأ إلى استخدام نداء شرفي لإظهار الخضوع والخوف وبالتالي يؤخر توصيل المعلومة المطلوبة.

○**قاعدة الكمية:** يخلّ بها لأنه لا يقدّم القدر الكافي من المعلومات التي يحتاجها السائل.

مشلينيا: «أوَلم تخبرها بما قلت لك؟»[63].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يتحقق من أن رسالته قد وصلت إلى الأميرة فهو يتوقع جوابا بسيطا بنعم أو لا مع بعض التفاصيل.

○**قاعدة العلاقة:** يبقى كلامه متصلا بالموضوع ولا يخرج عنه.

غالياس: «نعم نعم»[64].

○**الاستلزام الحواري:** الإجابة المترددة توحي بالتوتر والاضطراب وعدم الثقة فيما يقوله مما يثير الشك لدى السائل.

○**قاعدة الكيف:** يخلّ بها لأن المتحدث لم يكن واضحًا وصادقًا في نقل الحقيقة أو بدا غير واثق فيما يقول.

مشلينيا: «وبماذا أجابت؟»[65].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا ينتظر معرفة رد فعل الأميرة تحديدا أي أنه يريد مضمون الجواب لا مجرد التأكيد.

○**قاعدة الكمية:** يطلب معلومات إضافية لتكملة الفهم.

غالياس: «لا شيء أيها القديس»[66].

○**الاستلزام الحواري:** غالياس ينقل أن الأميرة لم تجب بشكل واضح مما يوحي بأن هناك ترددًا أو إحجامًا من طرفها عن التواصل.

○**قاعدة الكمية:** يخل بها لأنه يقدم معلومة ناقصة وغير مفصلة رغم أن المقام يقتضي توضيحًا أكبر.

61 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.
62 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.
63 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.
64 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.
65 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.
66 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩١.

مشلينيا: «دعني من أيها القديس أخبرني بالله تكلم»[67].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا ينفد صبره ويريد تجاوز الألقاب والشكليات والدخول في مضمون الحديث مباشرة.

○**قاعدة الأسلوب:** يطلب وضوحًا وتبسيطًا في الحديث دون تعقيد أو تكرار لا لزوم له.

غالياس: «أيها القديس!» [68].

○**الاستلزام الحواري:** غالياس لا يستجيب لمطلب مشلينيا ويكرر مما يعطل الحوار ويزيد التوتر.

○**قاعدة الكمية:** يخل بها لأنه لا يقدم شيئًا جديدًا بل يكرر بلا فائدة.

مشلينيا: «ماذا تصنع أنت في القصر؟»[69].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يشك في مهمة غالياس ودوره ويحاول كشف حقيقته.

○**قاعدة العلاقة:** السؤال متصل تمامًا بموضوع الثقة والأمان داخل القصر.

غالياس: «مؤدب الأميرة»[70].

○**الاستلزام الحواري:** يقدم تبريرًا لوجوده الشرعي بالقرب من الأميرة.

○**قاعدة الكيف:** يلتزم بها حيث يقدم معلومة صحيحة ومطابقة للواقع.

مشلينيا: «وأنتَ أيها الشيخ، ألا تعاونني قليلاً؟»[71].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يحاول استمالة غالياس لمساعدته ويحثه على أن يكون أكثر تعاونًا.

○**قاعدة العلاقة:** لأنه يحاول ربط الطرف الآخر بالموقف عبر طلب المساندة.

مشلينيا: «أهي قالت لك عن...»[72].

○**الاستلزام الحواري:** يريد كشف إذا ما كانت الأميرة قد أسرّت بأمرٍ ديني أو شخصي إلى غالياس.

○**قاعدة الكمية:** يخل بها حيث ينتظر معلومة إضافية لاستكمال فهم الصورة.

مشلينيا: «دعنا من هذا الآن يا غالياس»[73].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يحاول تهدئة التوتر وتخفيف الحواجز بينه وبين غالياس لتسهيل التواصل.

○**قاعدة الأسلوب:** يسعى إلى جعل الحديث أكثر سلاسة ووضوحًا.

مشلينيا: «أخبرني كيف سلوكها مع وصيها؟»[74].

○**الاستلزام الحواري:** يحاول تقييم علاقة الأميرة بالملك لفهم مدى ولائها وتمسكها بالعهد.

○**قاعدة العلاقة: السؤال** وثيق الصلة بهدف مشلينيا الرئيسي.

مشلينيا: «إن هذا الملك ليس من دم دقيانوس فيما أظن»[75].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يشير إلى أن خلفية الملك الدينية تجعله محل ثقة أكثر.

67 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٢.
68 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٢.
69 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٢.
70 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٢.
71 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٣.
72 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٥.
73 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
74 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
75 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.

○**قاعدة الكيف:** يعبر عن اعتقاد صادق مع وضوح في التعبير.

مشلينيا: «**ولكن هي لماذا تجيبه إلى طلبه؟**»[76].

○**الاستلزام الحواري:** مشلينيا يشكك في ولاء الأميرة ويتساءل عن دوافعها للاستجابة للملك.

○**قاعدة الكمية والعلاقة:** يخل بهما؛ لأن مشلينيا لم يحصل على كل المعلومات وأصبح في شك وتخمين بدلاً من الاعتماد على وضوح الموقف.

ثانيًا: الاستلزام الحواري وفق نظرية التأدب

غالياس: «**نعم، أيها القديس.. نعم**»[77].

○**الوجه الإيجابي:** استجابة غالياس السريعة والاعتراف يعكسان رغبته في التعاون والطاعة مما يحترم رغبة مشلينيا في معرفة الحقيقة.

○**الوجه السلبي:** الإصرار على استخدام لقب القديس رغم اعتراض مشلينيا يُشعر الأخير بعدم التقدير الكامل لطلبه مما يخرق مبدأ احترام مشاعر المتلقي.

مشلينيا: «**تعال يا .. ما اسمك أيها المؤدب؟**»[78].

○**الوجه الإيجابي:** مشلينيا يخفف من نبرة عدوانيته بمحاولة مخاطبة غالياس شخصيًا باسمه مما يقرب المسافة الاجتماعية بينهما.

○**الوجه السلبي:** طريقته في السؤال توحي بعدم الاهتمام الحقيقي بغالياس كشخص وإنما باعتبار مجرد أداة للوصول إلى غايته مما يُهين وجهه الإيجابي.

غالياس: «**غالياس أيها القديس!**» [79].

○**الوجه الإيجابي:** محاولة غالياس للإجابة بسرعة تدل على الطاعة والرغبة في تهدئة الموقف مم يحفظ توازن العلاقة.

○**الوجه السلبي:** تكرار استخدام اللقب «أيها القديس» يعبر عن عدم مرونة غالياس وربما سوء فهم للموقف مما يزيد استفزاز مشلينيا.

مشلينيا: «**تعال يا غالياس ولنتفاهم**»[80].

○**الوجه الإيجابي:** محاولة صريحة من مشلينيا لتخفيض مستوى التوتر والانتقال إلى حوار أكثر ودية مما يدعم وجه غالياس الإيجابي

○**الوجه السلبي:** النبرة الأبوية المشفقة قد تُشعر غالياس بالتحقير الضمني وكأنه أقل عقلاً أو فهمًا مم يهدد وجهه الاجتماعي السلبي

مشلينيا: «**لماذا تنظر إليَّ هكذا ألست مثلكم؟**»[81].

○**الوجه الإيجابي:** محاولة لإزالة الحواجز الاجتماعية بينه وبين غالياس مما يعزز التقارب بين الطرفين

76 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.
77 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٥.
78 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٥.
79 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
80 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
81 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.

○**الوجه السلبي:** في الوقت نفسه يتضمن اتهامًا مبطنًا بأن غالياس ينظر إليه نظرة استعلاء أو استغراب مما يُحرجه

مشلينيا: «دعنا من هذا الآن يا غالياس أخبرني كيف سلوكها مع وصيها»[82].

○**الوجه الإيجابي:** محاولة واضحة للتركيز على الموضوع الأساسي بهدوء مما يوضح رغبة حقيقية في التواصل.

○**الوجه السلبي:** ما يزال أسلوب مشلينيا يعطي إيحاءً بأنه يشكك في إخلاص الأميرة وهو ما قد يشعر غالياس بالحرج لاضطراره للرد.

مشلينيا: «هذا الملك أشد الملوك تمسكًا بالمسيحية أيها القديس وأكثرهم إيمانًا بالله الواحد»[83].

○**الوجه الإيجابي:** إجابة غالياس تهدف إلى طمأنة مشلينيا، مما يحافظ على العلاقة بطريقة تحترم وجه مشلينيا الإيجابي، وتُظهر الولاء

○**الوجه السلبي:** الإجابة تبدو عامة ومبهمة، ولا تلامس قلق مشلينيا الحقيقي بشأن تصرفات الملك مع الأميرة، مما قد يشعر مشلينيا بعدم الاحترام لمخاوفه.

مشلينيا: «لست أسأل عن هذا أيها الأحمق»[84].

○**الوجه الإيجابي:** لا يوجد وجه إيجابي واضح هنا، لأن الرد مباشر وقاسٍ.

○**الوجه السلبي:** الإهانة المباشرة بكلمة «أحمق» تهدد بقوة وجه غالياس السلبي وتهينه أمام نفسه، وتزيد التوتر بدل تهدئته.

غالياس يُطرق خوفًا

○**الوجه الإيجابي:** سكوت غالياس هنا قد يُفهم كنوع من الاحترام والانصياع، ومحاولة تفادي الصدام المباشر.

○**الوجه السلبي:** الصمت يُظهر حالة الضعف والخضوع، مما يضعف مكانته الاجتماعية أكثر أمام مشلينيا.

مشلينيا: «إن هذا الملك ليس من دم دقيانوس فيما أظن؟»[85].

○**الوجه الإيجابي:** مشلينيا يستخدم عبارة «فيما أظن»، مما يُظهر درجة من التواضع في الرأي ويخفف من لهجة الاتهام المباشر، وبالتالي يحترم وجه غالياس الإيجابي قليلاً.

○**الوجه السلبي:** مع ذلك، نبرة التشكيك تظل موجودة، مما يُحرج غالياس ويضعه في موقف المدافع المستمر.

غالياس: «دقيانوس؟ دقيانوس الوثني؟! حاشا لله أن يكون ملكنا من دم ذلك المشرك الطاغية الذي لعنه التاريخ!" [86].

[82] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
[83] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٦.
[84] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.
[85] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.
[86] الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.

○**الوجه الإيجابي**: غالياس يؤكد بحماس رفضه لدقيانوس مما يتوافق مع قلق مشلينيا الديني ويُظهر دعمًا لموقفه، معززًا العلاقة.

○**الوجه السلبي**: الحماس المفرط قد يُفهم أحيانًا وكأنه تهرب من التفاصيل الدقيقة المطلوبة مما قد يقلل مصداقيته.

مشلينيا: «ولكن أن يستبيح لنفسه طلبها إلى مخدع نومه ليلاً لتقرأ له كما تقول»[87].

○**الوجه الإيجابي**: يحاول مشلينيا هنا أن يتجنب الاتهام المباشر للأميرة، محاولاً تفسير الموقف ببعض الإنصاف مما يحترم مكانة الأميرة.

○**الوجه السلبي**: ومع ذلك، تلميحه بأن القراءة في المخدع أمر مشبوه يهدد وجه الأميرة السلبي ويؤثر على سُمعتها.

مشلينيا: «ولكن هي لماذا تجيبه إلى طلبه أخوفًا ومداراة أم مباسطة ورضاء»[88].

○**الوجه الإيجابي**: مشلينيا يعرض أكثر من احتمال، مما يوحي ببعض الإنصاف وإعطاء فرصة للأمير لتبرير موقفها، وهو احترام لوجهها الإيجابي.

○**الوجه السلبي**: طرح احتمالية «المباسطة والرضاء» يتضمن اتهامًا مبطنًا بالخيانة مما يهدد وجهها السلبي بقوة

مشلينيا: «آه يا غالياس يا غالياس (يمسك بعنق غالياس) ويلكم مني إن كان ما أفهم صحيحًا»[89].

○**الوجه الإيجابي**: التعبير العاطفي القوي قد يُظهر مدى ألم مشلينيا النفسي، مما قد يثير تعاطف غالياس.

○**الوجه السلبي**: التهديد بالعقاب يمس سلامة غالياس البدنية والاجتماعية، وينتهك بقسوة شديد مبدأ احترام الآخرين ويحطم وجهه السلبي

مشلينيا: «وويلها وويل نفسي إن كانت خائنة للعهد»[90].

○**الوجه الإيجابي**: اعتراف مشلينيا بأنه سيتألم أيضًا يُظهر جانبًا إنسانيًا ويخفف من حدة الاتهام المباشر تجاه الأميرة، مما يحافظ قليلاً على وجهها الإيجابي.

○**الوجه السلبي**: رغم ذلك، يتضمن الكلام اتهامًا خطيرًا بالخيانة، مما يهدد كرامة وشرف الأمير تهديدًا جسيمًا أمام نفسه وأمام الآخرين.

وهكذا يكشف الحوار بين مشلينيا وغالياس في هذا المقطع من الفصل الثاني من أهل الكهف عن توتر العلاقات الاجتماعية وتناقض المشاعر بين الشخصيات، حيث يظهر مشلينيا حائرًا مضطربًا بين حبّه العميق للأميرة وخوفه من خيانتها للعهد، مما يدفعه أحيانًا إلى القسوة والاتهام، وأحيانًا إلى الرجاء والرقة. في المقابل، يجسّد غالياس نموذج الشخصية الخائفة المرهوبة، التي تحاول الالتزام بالاحترام وإخفاء بعض الحقائق بدافع الخشية من العقاب أو سوء الفهم. وقد أظهر الحوار تطبيقًا حيًا لمبادئ التأدب، حيث تتكرر محاولات حفظ الوجه الإيجابي عبر التأكيد على الإخلاص والإيمان، وحماية الوجه السلبي عبر الحذر في

87 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.
88 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧.
89 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٧-٩٨.
90 الحكيم، مسرحية *أهل الكهف*، ٩٨.

الإفصاح عن المعلومات، وإن كانت بعض اللحظات تشهد تهديدًا قاسيًا للوجهين معًا، خاصة عند تصاعد غضب مشلينيا. بذلك يسهم هذا المقطع في تعميق فهمنا لصراعات الشخصيات الداخلية والخارجية، ويكشف عن أبعاد التوتر الديني والاجتماعي الذي يطبع سياق المسرحية بأكملها.

الخاتمة

في نهاية المطاف، يمكننا أن نشير إلى النتائج التالية:

توفيق الحكيم يستخدم مبادئ الخطاب بفعالية لتحقيق أهداف درامية معينة. على الرغم من وجود انتهاكات لمبادئ الكم والجودة والعلاقة والطريقة، فإنَّ هذه الانتهاكات تكون مقصودة لخدمة الحبكة الدرامية. يمكن القول إن نسبة انتهاك مبادئ الخطاب في "أهل الكهف" معتدلة وتعزز من جاذبية النص.

الظروف الصعبة التي تعيشها الشخصيات تجعل من الصعب الحفاظ على التأدب بشكل كامل، مما يعكس واقعهم النفسي والاجتماعي، خاصة في ظل مشاعر القلق والتوتر، والانفصال عن الزمن والمجتمع.

اعتمدت الشخصيات، وخصوصًا مشلينيا ويمليخا، استراتيجيات لغوية مهذبة للحفاظ على الوجهين الإيجابي والسلبي للمخاطَبين، عبر الاستئذان، والاعتذار، وإظهار التواضع، وأظهر الحوار قيمًا مجتمعية ودينية متجذرة، مثل الأخوة، والمساواة، والتوكل على الله.

الاستلزامات الحواريّة تظهر بوضوح في الحوار بين الأميرة بريسكا وغالياس. ففي كل مرة يتم ذكر شيء، سواء كان تساؤلاً أو تصريحًا، هناك دلالة ضمنية توجه المعنى وتربط الأحداث ببعضها البعض، مثلاً، عندما تسأل الأميرة عن غالياس، يكون هناك استلزام أنها متوقعة لوجوده المعتاد بجانبها، مما يبرز أهمية وجود كمؤدب. هذا يعكس العلاقة الاعتيادية بين الشخصيات ويُظهر كيف يتم التأثير والتفاعل بينهما باستخدام الاستلزامات الضمنية.

وعليه، فإن هذا التحليل لا يكشف فقط عن المضامين الخفية في الحوار، بل يُظهر كذلك كيف أن الحوار المسرحي – إذا ما قُرئ تداوليًا – يمكن أن يتحول إلى أداة لفهم الديناميات النفسية والاجتماعية والخطابات السياسية والدينية، بما يضيف أبعادًا جديدة لتأويل النص المسرحي.

Kaynakça

Cemîle, Zîġamî - ʿAlî, Muḥaddâdî. "et-Taḥvîrü'l-Fennî ve Ṣirâüʿz-Zamân fî Mesraḥiyyat 'Ehlü'l-Kehf' lit-Tevfîḳ el-Ḥakîm". *Mecelletü'l-ʿUlûmu'l-Luġati'l-ʿArabiyye ve Âdâbihâ* 12/3 (2020), 452-470.

Fâḫûrî, ʿAdil. "el-İḳtiḍâʾ fî't-tedâvüli'l-lisânî". *Mecelle ʿÂlemü'l-Fikr* 20/3 (1989), 144-166.

Grice, H. P. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. http://www.gbv.de/dms/bowker/toc/9780674852709.pdf

Ḥakîm, Tevfîḳ. *Mesraḥiyyât Ehli'l-Kehf*. Ḳâhire: Mektebet Miṣr, 1988.

İsmail, Ṣalâḥ. "en-Naẓariyye'l-ḳaṣdiyye fî'l-maʿnâ ʿinde Grace". *Ḥavliyyâtü'l-*

Âdâb ve'l-ʿUlûmi'l-İctimâʿiyye 25/230 (2005), 1-130. https://doi.org/10.34120/aass.v25i230.595

Kâẓim Sumaysim, Wiʾâm. "Abʿâd el-Âdâbü'l-Felsefî fî'l-Fenni'l-Mesreḥî: Mesreḥiyyât Ahli'l-Kehf Tevfîḳ el-Ḥakîm Unmûẕecen". *Mecelletü Merkez Dirâsâti'l-Kûfe* 1/53 (2019), 599-636. https://doi.org/10.36322/jksc/0105317

Leech, Ceoferî. *Mebâdiʾ et-Tedâvüliyya*. çev. ʿAbdüʾḳâdir Ḳanînî. ed-Dârü"l-Beydâ: Afrîḳiyâ el-Şarḳ, 2013.

Medâs, Ahmed. *Maʿâlim fî menâhic taḥlîli'l-ḫiṭâb*. ʿAmmân: Merkez el-Kitâb el-Akademî, 2019.

Naḥle, Maḥmûd Ahmed. *Âfâḳ cedîde fî'l-baḥsi'l-luġavî el-Muʿâṣir*. Kahire: Dârü'l-Maʿrife el-Cedîde, 2002.

Naʿîme, Saʿdiyye. "Siyâḳü'l-Ḥadeṣi'd-Drâmî fî Mesraḥiyyât Ehli'l-Kehf li-Tevfîḳ el-Ḥakîm". *Maḳâmât li-d-Dirâsâti'l-Lisâniyye ve'l-Edebiyye ve'n-Naḳdiyye* 4/2 (2020), 91-112. https://asjp.cerist.dz/en/article/137989

Ṣaḥrâwî, Mesʿûd. *et-Tedâvüliyya ʿinde el-ʿulemâʾ il-ʿArab: Dirâsât tedâvüliyya li-ẓâhira "el-Afʿâlü'l-Kelâmiyye" fî't-turâsei'l-lisânî'l-ʿArabî*. Beyrut: Dârü't-Ṭalîʿa, 2005.

Şehrî, Abdulhâdî Ẓâfir. *İstrâtijiyyât el-ḫiṭâb: Muḳāraba luġaviyya tedâvüliyya*. Beyrut: Dârü'l-Kitâbi'l-Cedîd, 2004.

Şibl, ʿAzze. *ʿİlmu'l luġati'n-naṣṣ: en-Naẓariyye ve't-taṭbîḳ*. Kahire: Mektebetü'l-Âdâb, 2007.

Yıkmış, Sezergül. "Türkçede Sezdirim: Duvar Yazıları Örneği". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* Özel Sayı 1 (Ekim 2023), 371-390. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1338746

Yule, Cûrc. *et-Tedâvüliyya*. çev. Ḳuṣay el-ʿAṭabî. Beyrut: ed-Dârü'l-ʿArabiyye li'l-ʿUlûm Nâşirûn, 2010.

ʿAbd, Muḥammed. *el-Naṣṣ ve'l-ḫiṭâb ve'l-ittiṣâl*. Kahire: el-Akademiyye'l-Ḥadîse li'l-Kitâbi'l-Câmiʿî, 2005.

ʿAbdüʾrraḥmân, Ṭâhâ. *el-Lisân ve'l-mîzân ev et-tekevsuru'l-ʿaḳlî*. ed-Dârü'l-Beydâ: el-Merkezi's-Sekâfî'l-ʿArabî, 1998.

ʿUṣaylî, ʿAbdülaziz. *el-Muʿcemü'l-Müsevver li'l-muṣṭalaḥâti'l-lisâniyyâti't-taṭbîḳiyya*. Riyâd: Mecmaʿü'l-Melik Selmân el-ʿÂlemî li'l-Luġati'l-ʿArabiyye, 2023.