IUG Journal of Humanities Research
Peer-reviewed Journal of Islamic University-Gaza
E-ISSN: 2410-3179
P-ISSN: 2410-3160
IUGJHR
Vol 33, No 4, 2025, pp 65 - 82

Received on (10-09-2025) Accepted on (12-11-2025)
https://doi.org/10.33976/IUGJHR.33.4/2025/4

Linguistic Deviation and Dramatic intensification in Abdel Rahman Al-Mana'i's "Ahl Sharq": A Stylistic Study

Prof. Dr. Kamal A. Ghonem[*1], Yasmeen abdalhadi[*2]
Faculty of Arts, Arabic Department, The Islamic University of Gaza
[*]Corresponding Author: kmalghonem@gmail.com

Abstract:
This study provides a stylistic analysis of Abdul Rahman Al-Manai's "Ahl Sharq" focusing on linguistic deviation and dramatic intensification. Belonging to the Qatari cultural scene, the study used the stylistic method as one of the most common approaches to uncover the hidden meanings at the lexical, syntactic, and semantic deviation levels and their impact on meaning formation, character portrayal, and highlighting paradoxes. The study also addresses the phenomenon of dramatic intensification in dialogue, events, and character construction, revealing a linguistic and scenic economy amplifying aesthetic and semantic impact. Furthermore, it portrays the interactive relationship between deviation and intensification, which renders the theatrical language a complex, semantic dimension that transcends the boundaries of communication to aesthetic expression, thus forming a significant stylistic feature worthy of research and study. The key areas the study will address include linguistic deviation at various levels and the mechanism of intensification in constructing dialogue and characters.
Keywords: Dramatic intensification, Linguistic deviation, Stylistics, The "Ahl Sharq" Play

الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي في مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي "دراسة أسلوبية"

أ.د. كمال أحمد غنيم [1]، أ. ياسمين عبد الحافظ عبد الهادي [2]
الجامعة الإسلامية بغزة [1,2]

الملخص:
يسعى هذا البحث إلى مقاربة نصّ مسرحي، ينتمي إلى المشهد الثّقافي القطري، وهو مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي، من زاوية أسلوبيّة تركّز على الانزياح اللّغوي، والتكثيف الدّرامي، وقد ارتكزت المقاربة على المنهج الأسلوبي كونه من المناهج المسهمة في الكشف عن الدلالات الكامنة في مستويات الانزياح المعجمي والتركيبي والدّلالي، وما تتركه من أثر في تشكيل الدّلالة ورسم صورة الشّخصيّات، وإبراز المفارقات. وقد تناول البحث ظاهرة التكثيف الدّرامي في الحوار والأحداث وبناء الشّخصيّات، لتكشف عن اقتصاد لغوي ومشهدي يضاعف الأثر الجمالي والمعنوي. ويظهر العلاقة التفاعلية بين الانزياح والتكثيف التي تجعل من اللّغة المسرحية بُعدًا دلاليًّا مُركبًا، يتجاوز حدود التوصيل إلى آفاق التعبير الجمالي، مما شكل سمة أسلوبية بارزة جديرة بالبحث والدراسة، ومن أهم الحقول التي سيتناولها البحث الانزياح اللّغوي في مستوياته المختلفة وآلية التكثيف في بناء الحوار والشخصيات.
كلمات مفتاحية: الانزياح اللّغوي، التكثيف الدّرامي، الأسلوبيّة، مسرحية أهل شرق.

IUG Journal of Humanities Research (Islamic University of Gaza) / CC BY 4.0

مقدمة:

يُعدّ المسرح العربي من أبرز الأجناس الأدبيّة التي جمعت بين الكلمة والحركة، وبين الفنّ والفكر، إذ شكّل منذ نشأته الحديثة منبرًا للتعبير عن قضايا الإنسان العربي وتحولاته الاجتماعيّة والنفسيّة. وقد امتاز الخطاب المسرحي بلغته الخاصّة التي تجمع بين الوظيفة الجمالية والتعبيرية، فتتجاوز حدود التواصل المباشر إلى إنتاج دلالات ذات سياقات رمزية وإيحائية متنوعة تعكس في طياتها البنية الشعورية والفكرية للشخصيات والمواقف.

وتتجلّى لغة المسرح بوصفها لغةً فنيّةً مكثّفة، تقوم على الحوار الدرامي والإيقاع الداخلي، وتتنوّع مستوياتها بين الواقعي والمجازي، لتصبح أداة لتجسيد الصراع والتوتّر والانفعال. ومن هنا، اكتسبت الدراسة الأسلوبيّة للنص المسرحي أهميّتها، إذ تُعنى بتحليل الظواهر اللغوية في بعدها الفني والجمالي، للكشف عن الانزياحات والتراكيب التي تمنح الخطاب الدرامي تفرّده وتميّزه.

وفي هذا الإطار، يُعدّ الانزياح اللغوي في النصّ المسرحيّ من الظواهر الأسلوبيّة البارزة في اللغة الأدبيّة إذ يُظهر طاقة التراكيب على تجاوز المألوف وابتكار صيغ تُحمِّل الخطاب معاني جديدة تفرضها طبيعة الموقف الدرامي، من غير أن تخرج عن أطر اللغة أو مقاصد الفنّ. ويأتي التكثيف الدرامي في مقدّمة العناصر التي تكشف عن هذا التفاعل بين اللغة والبناء المسرحي، لما له من قدرة على إحداث الأثر بأقلّ العبارات، وتركيز المعنى في جمل وإشارات محدودة تُسهم في تشكيل الإيقاع المسرحي وإبراز التوتّر الدلالي.

وتنبع أهميّة هذا البحث من كونه يتتبّع هذين البعدين في مسرحيّة "أهل شرق" للكاتب عبد الرحمن المناعي رصدًا وتحليلًا للكشف عن وجوه الانزياح اللغوي في مستوياته المختلفة، والكيفيّة التي يوظّف بها الكاتب آليّة التكثيف في بناء الحوار والأحداث والشخصيّات، في ضوء رؤيةٍ تطبيقيّةٍ أسلوبيّة. كما يسعى البحث إلى بيان ما تمنحه هذه الظواهر من إمكانات جماليّة ومعنويّة تُثري النص المسرحي وتُعمّق فهم آليّاته الفنيّة، بما يعكس حيويّة اللغة المسرحيّة وقدرتها على احتواء القضايا الإنسانيّة دون إخلال بجمال التعبير أو انسجام البنية الدراميّة.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة هذا البحث في بيان العلاقة التفاعلية بين الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي في النص المسرحي، بوصفها نصًّا يجمع بين خصوصية البيئة المحلية، والقدرة على تجسيد صراع إنساني متشابك ومحاولة الوقوف على الأسباب التي تربط هذه الألفاظ بعضها ببعض مكونة أبعادا جمالية ودلالية متنوعة.

أهمية البحث:

ركّز الباحثون غالبًا على الجانب السّردي أو الشّخصيات، مُتجاهلين الظّواهر الأسلوبيّة التي تشكل العمود الفقري للبنية المسرحية، مثل الانزياح اللّغوي والتكثيف الدرامي. ومن هنا تبرز الحاجة إلى إعادة الاعتبار لهذين البعدين، والبحث في مظاهرهما داخل مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي، بوصفهما أدوات فنية تتولد من بنية النّص نفسها، وتعبّر عن رؤية الكاتب في تجسيد الصّراع الإنساني والأحداث، وتمنح المسرحية قدرة على التأثير الجمالي والدلالي، بما يعكس خصوصية المسرح القطري وأصالته الفنيّة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن البعدين اللّغوي والدّرامي، في مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي ويسعى إلى إظهار أشكال الانزياح اللّغوي التي اعتمدها المناعي، وبيان أثرها في تجديد اللّغة المسرحيّة وتحليل مظاهر التكثيف الدرامي في الحوار والأحداث والشّخصيّات والكشف عن العلاقة التفاعلية بين الانزياح اللّغوي والتكثيف الدرامي في بناء الصراع الدّرامي، وإبراز القيمة الجمالية والفنية التي أضافتها هذه الظّواهر إلى أسلوب المناعي المسرحي.

منهج البحث:

المنهج الذي يقوم عليه البحث هو المنهج الأسلوبي حيث يعمد هذا البحث إلى تحليل الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي في مسرحية أهل شرق، باعتباره الأنسب لفهم الخصائص والدلالات الفنية للنص، وهو الأقدر على كشف جمالية اللغة وعلاقتها بالمبدع، ويركز على ثلاثة مستويات تحليلية رئيسة، الصوتي لدراسة الإيقاع وتأثيره في المشهد الدّرامي، والتركيبي لتحليل بناء الجملة وانحرافاتها؛ والدّلالي لفهم المجاز والرمز والسّياق وكيفية توظيفها لتكثيف المعنى، وتعميق البعد الدّرامي.

حدود البحث:

مسرحية أهل شرق هي المصدر الوحيد لهذه الدراسة، حيث ستقتصر هذه الدراسة على تحليل مظاهر الانزياح وفق المستوى المعجمي والتركيبي والدلالي، ودراسة التكثيف الدرامي في الحوار وبناء الأحداث والشخصيات، وبيان دوره في تعزيز الصراع والتوتر الدرامي، وكشف العلاقة التفاعلية بين الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي، وتوضيح الآليات الجمالية وتأثيرها على المتلقي.

تمهيد:

شكّل النّص المسرحيّ مُعتركًا لغويًّا ودلاليًّا مُتكاملًا، يستدعي دراسة العلاقة بين اللّغة والبنية الدّرامية في إطار فنيّ مُتماسك. حيث تتجلى قدرة الكاتب على تحريك الأحداث، وبناء الشّخصيّات عبر الانزياح اللّغوي والتكثيف الدّرامي، بما يعكس التّجربة الإنسانيّة، والبيئة الثّقافية المحيطة. ومن هنا، تتجه هذه الدّراسة إلى تتبع مظاهر الانزياح اللّغوي، والتكثيف الدّرامي في مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي، بهدف الكشف عن البنى اللّغوية والأساليب التعبيرية التي تنتج المعنى الدّرامي، وبيان كيفية توظيف اللّغة في تعزيز التأثير الجمالي والمعنوي للنص ضمن رؤية أسلوبيّة تكشف عن جمالية اللّغة، وعلاقتها بالمبدع، وخصوصية الإبداع في الظّواهر اللغوية المُستخدمة [1] وتسلط الضّوء على العلاقة بين الشّكل والمضمون، والآليات التي تجعل من المسرحية نصًّا حيويًّا غنيًّا بالبعد الفني والدلالي.

عبد الرحمن المناعي:

ولد المسرحي القطري عبد الرحمن المناعي عام 1948، في أحد بيوت الطين المُطلة على البحر في أسرة متواضعة، حيث تلقى في صغره الإيحاءات الأولى من البيئة البحرية وأهازيج الصّيادين، ومن روايات والدته لحكايات المكان وأساطيره، قبل أن يشرع في تشكيل وعيه الفني الخاص بعيدًا عن المهن التقليدية التي عرفها المجتمع [2].

فلقد بدأت لدى المناعي منذ طفولته مرحلة التكوّن الفني، حين كان يمزج بين الإنصات إلى البحر وأهازيج الصّيادين؛ والانخراط في بيع السّمك كممارسة يومية، لتتشكل لديه تجربة حسية وفكرية أمدته بالقدرة على استيعاب الإيقاع الشّعبي والقصصي [3]. ومع مرور السّنوات اتسعت دائرة اهتماماته لتشمل الموسيقى والتشكيل والتصوير، ما أتاح له لاحقًا تحويل هذه الخبرات إلى أدوات إبداعية في المسرح، وصولًا إلى أعماله المسرحية المتعددة التي مزجت بين الحكي الشّعبي والوعي الاجتماعي، لتصبح بمثابة مرجعية في تطوير المسرح في قطر ودول الخليج [4]. وقد أولى المناعي في "أهل شرق" عناية كبيرة للعناصر الشّكلية والفضاء المسرحي، بما يعكس التجربة الحية للمجتمع؛ ويتيح للمتلقي الانغماس في رؤية تتجاوز مجرد السّرد إلى تجربة فنيّة متكاملة لا بدّ من معالجتها معالجة أسلوبيّة، باعتبارها الأنسب لفهم الخصائص الفنيّة والدّلالية للنص [5].

مسرحيّة «أهل شرق» لعبد الرحمن المناعي

---

[1] حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي (ص5).

[2] الوحيدي، عبد الرحمن المناعي المسرح عشقي الأول ولا أقبل له "ضرة". موقع الكتروني.

[3] قلالي، عبد الرحمن المناعي معلمًا وبحارًا لا يزال يعشق همس الشواطئ (ص6).

[4] قلالي، عبد الرحمن المناعي معلمًا وبحارًا لا يزال يعشق همس الشواطئ (ص6).

[5] ربحة، المنهج الأسلوبي اتجاهاته ومحدداته (ص 852).

كُتبت مسرحيّة " أهل شرق" على يد الكاتب القطري عبد الرحمن المناعي، وقد صدرت ضمن مجموعته المسرحيّة "المرزامّ" في طبعتها الثانية عام 2016م عن وزارة الثقافة القطريّة، بعد أن عُرضت على الخشبة في عدد من المسارح المحليّة والخليجيّة، ولاقت اهتمامًا نقديًّا بوصفها نموذجًا للمسرح الواقعي الاجتماعي في الخليج العربي.

تدور أحداث المسرحية في حيّ شرق العتيق في مدينة الدوحة، حيث يعيش أفراد عائلةٍ قطريةٍ بسيطة تمثّل نموذجًا مصغّرًا لتحوّلات المجتمع. تتكوّن الأسرة من الأم أم بدر، وأبنائها الثلاثة بدر وشاهين وسيف .بعد وفاة بدر وشاهين، يبقى سيف وحيدًا يعيش مع أمّه، ثمّ يتزوّج وينجب ثلاثة أبناء: بدر، شاهين، ولولوه. وحين يموت سيف، يتكشّف الصراع بين الجيل الجديد من الأبناء وجدّتهم العجوز، إذ يتنازعون حول الميراث والبيت العائليّ الذي يُمثّل ذاكرة الأسرة وكيانها المعنويّ.

تتحرّك الأحداث بين فضاء البيت القديم وذكريات الماضي، لتكشف عن تصدّع العلاقات الإنسانيّة بفعل المادّة والطمع، حيث يتحوّل البيت إلى رمزٍ للهوية والانتماء، وتصبح الدانة (اللؤلؤة) محورًا رمزيًّا يُعرّي القيم المزيّفة ويعيد تعريف الثروة والمعنى الحقيقي للإنسانية. ويبلغ الصراع ذروته في المشهد الختامي عندما تُخرج الجدة الدانة من غطاء رأسها وتواجه الأبناء بحقيقتهم الأخلاقية، فيتحوّل البيت إلى مسرحٍ للانهيار القيميّ والوعي المتأخّر[6].

من الناحية الفنيّة، تضمّ المسرحية سبع شخصيّات رئيسة تتوزّع أدوارها بين الجيلين: الجدة أم بدر، الأبناء بدر وشاهين وسيف، والأحفاد بدر وشاهين ولولوه، إضافة إلى العم سعود الذي يمثّل الضمير الأخلاقي في النصّ.

اعتمد المناعي في هذه المسرحية على اللغة المحلّية (اللهجة القطرية) الممزوجة بلغةٍ فصيحةٍ جزئيًا، في أسلوبٍ يجمع بين الواقعيّة والعفويّة، ويكشف عن قدرة اللغة العاميّة على حمل القيم الدراميّة والرمزيّة دون إخلال بعمق التجربة. فالحوار عنده ليس مجرّد وسيلة تواصل، بل هو أداة لبناء الصراع النفسي والاجتماعي يعكس تحوّلات الشخصيات وانكساراتها الداخلية.

أمّا البنية الأسلوبية للمسرحية، فقد جاءت مشبعة بالانزياحات اللغوية والمعجمية التي تُكثّف المعنى وتُحمّل العبارات اليومية دلالاتٍ جديدةً تتجاوز مدلولها العادي. فالانزياح يظهر في المفردة، والتركيب، والإيقاع، ليمنح الحوار عمقًا شعوريًا يوازي الحدث الدرامي. كما يُعدّ التكثيف الدرامي سمة أساسيّة في بنائها، إذ اختصر المناعي الزمن والحدث في مواقف قصيرة ذات توتّر عالٍ، تعبّر من خلالها الشخصيات عن مكنوناتها بأقلّ العبارات، ما أضفى على النصّ إيقاعًا سريعًا ومشحونًا بالعاطفة.

تتميّز "أهل شرق" إذًا بلغةٍ تنبض بالحياة والصدق، وبأسلوبٍ يجمع بين الواقعية الاجتماعية والرؤية الرمزية حيث يُحوّل المناعي اليوميّ البسيط إلى مأساة إنسانيّة كاشفة، تجعل الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي عنصرين متكاملين في إنتاج التوتّر والإيحاء داخل النصّ المسرحيّ.

المنهج الأسلوبي:

يُعرف المنهج الأسلوبي بأنّه أداة تحليليّة مُتكاملة، تهدف إلى دراسة الأعمال الأدبيّة من خلال التركيز على الخصائص اللّغويّة والفنيّة للنص، مع رصد العلاقات بين العناصر اللغوية والتراكيب البلاغية والتعبيرية [7] ويقوم هذا المنهج على تحليل النّصوص وفق مقاربة منهجية، تُتيح تحديد الانزياحات اللّغويّة والاختلافات الأسلوبيّة بين النّصوص، وبيان كيفية تأثير الخصائص اللّغويّة على بناء المعنى وتجربة المتلقي. ويتميز المنهج الأسلوبي بقدرته على الجمع بين التحليل الفني والاعتبارات النّفسية والاجتماعيّة للنص، مع التركيز على ما يضيفه الأسلوب من قيمة جمالية ودلالية، بما يسمح بفهم النّصوص القديمة والمعاصرة على حد سواء. وإقامة مقارنات موضوعية بين الأعمال المختلفة، مع استلهام الأسس البلاغيّة العربية، وتوظيفها في إطار نقدي منهجي واضح

[6] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص 173–206).

[7] القادري، دليل مناهج البحث العلمي (ص 14).

[8]. وفي ضوء المنهج الأسلوبيّ، الذي يُعنى بدراسة الظواهر الجمالية في بنية اللغة وكيفيّة انزياحها عن المألوف لتوليد الدلالة، يمكن قراءة المشهد الآتي بوصفه أُنموذجًا يُظهر الانزياح الدلاليّ والرمزيّ في مسرحية " أهل شرق".

الانزياح اللغوي:

يُعرَّف الانزياح اللغوي على أنه تقنيةٌ أسلوبيّةٌ مقصودة، يتجاوز فيها الأديبُ . بشكلٍ منتظمٍ وهادف . القوانينَ والقواعدَ المعياريّةَ للّغة، أي النسق اللغوي المألوف، على مستوى واحدٍ أو أكثر من مستوياتها (الصوتيّة الصرفيّة، النحويّة، الدلاليّة، المعجميّة، التركيبيّة)؛ وذلك لتحقيق أثرٍ جماليٍّ يخلق الانزياحُ من خلاله دلالاتٍ جديدةً، ويصدم توقّعات المتلقّي، ممّا يدفعه إلى تأمّل النصّ وتفسيره بشكلٍ أعمق، بعيدًا عن التلقّي السلبيّ للمألوف اللغويّ.

وقد تناول عددٌ من النقّاد هذا المفهوم بتفصيلٍ دقيق، من أبرزهم جون كوهين الذي يرى أنَّ " الانزياح هو تحوّل لغويّ يحرّر الكلمة من وظيفتها الإخباريّة لتصبح أداةً جماليّةً تولّد الدهشة والمعنى الجديد " [9]. كما أشار رومان جاكبسون إلى أنَّ " القيمة الشعريّة تتحقّق حين تنتقل اللغة من وظيفتها التواصليّة إلى الوظيفة الجماليّة عبر العدول المقصود عن النمط العادي للقول". [10] ويؤكّد عبد السلام المسدي أنَّ الانزياح انحراف فنيّ محسوب يهدف إلى توليد المعنى عبر التوتّر القائم بين الدالّ والمدلول، بينما يرى محمد عبد المطلب " أنَّ الأسلوبية تقوم على تحويل اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة إيحائية تتيح للنص تجاوز المألوف وإنتاج الدلالة عبر الانزياح عن النسق العادي للقول" [11].

وانطلاقًا من هذه الرؤى، "يُعدّ الانزياح من المفاهيم التي شكّلت منطلقًا لتحليل الخطاب الأدبيّ في الدراسات الأسلوبيّة الحديثة؛ إذ يقوم على مبدأٍ مغايرٍ للّغة المألوفة يتمثّل في الخروج عن النسق الاعتياديّ للتعبير نحو نسقٍ جديدٍ يُضفي على الخطاب طابعًا جماليًّا ودلاليًّا مميّزًا. فهو آليّةٌ يُعاد من خلالها تشكيلُ اللغة، بما يتيح للنصّ تجاوز الاستخدام المباشر للكلمات، ليكشف عن مستوياتٍ أعمق من المعنى والإيحاء"[12].

ويتّضح من ذلك أنَّ الانزياح هو خروجٌ مقصودٌ عن القواعد المعروفة بغية تحويل اللغة من الجمود إلى الحيويّة والقدرة على التعبير عن التجارب الإنسانيّة المتجدّدة، ممّا يمنح النصّ طابعه الإبداعيّ الفريد. ومن هنا برز الانزياح بوصفه قاعدةً مركزيّةً في مقاربة الظواهر الأسلوبيّة، لما يوفّره من طاقةٍ تعبيريّةٍ تُبرز خصوصيّة البنية الأدبيّة، وتربط بين اللغة في بعدها التركيبيّ وبين الأثر الفنيّ الذي تولّده في المتلقّي. وبهذا يظلّ الانزياح آليّةً جماليّةً تغوص في جوهر العمليّة الإبداعيّة، مشكلةً استراتيجيةً خطابيةً عميقة لتحدّي المألوف وتوسيع آفاق الدلالة وإجبار اللغة على قول ما تعجز عنه في استعمالاتها اليومية المباشرة، فيتحقّق من خلاله التأثير الجماليّ والدلاليّ المقصود على المتلقّي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ التكرار في النصّ المسرحيّ لا يُعدّ في ذاته انزياحًا لغويًّا بالمعنى الدقيق، إلا إذا أدّى وظيفةً دلاليّةً أو إيقاعيّةً تغيّر من النسق المعتاد للخطاب. فالتكرار الذي يأتي للتوكيد أو للربط بين الجمل لا يخرج عن كونه ظاهرةً بلاغيّةً أو إيقاعيّةً، أمّا حين يُحدث التكرار تحويرًا في الدلالة أو يُنتج توتّرًا تعبيريًّا يعكس الانفعال الدراميّ للشخصيّات، فإنّه يتحوّل حينئذٍ إلى انزياحٍ إيقاعيٍّ أو دلاليٍّ بالمعنى الأسلوبيّ.

وهذا ما يؤكّده عبد السلام المسدّي في قوله: "إنّ الانزياح يتحقّق حين تخرج اللغة من انتظامها الوظيفيّ لتعبّر عن الموقف الفنيّ

---

[8] ناظم، البنى الأسلوبية (ص 13–14).

[9] كوهين، النظرية الشعرية (ص57–58).

[10] جاكبسون، اللسانيات والشعرية (ص 47).

[11] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية (ص28).

[12] المسدي، الأسلوبية والأسلوب (ص92).

بما يُخلّ بالعادة اللغويّة ويؤسّس لإيحاء جديد".[13] وعليه، فإنّ التعامل مع التكرار في المسرح ينبغي أن يتمّ في ضوء أثره في توليد المعنى والإيقاع، لا بوصفه خروجًا نحويًّا عن القاعدة فقط.

التكثيف الدّرامي:

يُقصد بالتكثيف الدرامي تلك التقنية التي تُتيح للكاتب المسرحي ضغط الزمان والمكان والأحداث دون الإخلال بتسلسل الحبكة أو عمق التجربة الإنسانية، "وهي عملية فنية تهدف إلى تحويل المادة الدرامية المتشعّبة إلى جوهرها الصافي والأكثر تأثيرًا .كما يعدّ التكثيف في المسرح ليس اختصارًا كمّيًا فحسب، بل هو اقتصاد نوعي في اللغة والحركة والحدث يجعل كل جملة أو إشارة تحمل أكثر من وظيفة درامية واحدة"[14]. ويؤكد بيتر بروك على ذلك: "فيربط التكثيف بقدرة المسرح على تحقيق الدهشة بأبسط الوسائل، إذ يتحقق الأثر الجمالي عندما يعبّر الموقف القصير عن شبكة كاملة من المعاني الرمزية والانفعالية". [15] ومن هذا المنطلق يُعدّ التكثيف الدرامي آلية أسلوبية مركزية في بناء النص المسرحي الحديث، لأنّه يُحدث توازنًا بين الاقتصاد اللغوي والثراء الدلالي، ويحوّل الحوار إلى فضاء يتكاثف فيه الزمن والانفعال معًا. فكلّ كلمةٍ تُصبح فعلًا، وكلّ صمتٍ يتحول إلى إشارة، بما يجعل المسرحية أكثر حيوية وإيقاعًا وشدّة في التأثير. ويُلاحظ أنّ عبد الرحمن المناعي يوظّف التكثيف الدرامي بوصفه وسيلةً للكشف عن أزمات الشخصيات وتحوّلاتها، عبر مشاهد قصيرة متوترة تمزج بين الواقعية والرمزية، وتمنح اللغة وظيفة مزدوجة: نقل الحدث وإضاءة الأعماق النفسية في آنٍ واحد. ويتجلى ذلك في المقطع الآتي من المسرحية:

– أم بدر: ما بقى من البحر إلا ريح الملح، حتى الغوص صار حكاية.

–عوض: والناس يا أم بدر؟

–أم بدر: الناس تغيّروا، البحر تغيّر، كل شي تغيّر".

في هذا الحوار القصير، يُكثّف المناعي ذاكرة البحر بوصفها رمزًا للماضي النقي، ويضغط مشهدًا كاملًا من التحوّلات الاجتماعية في ثلاث جمل قصيرة تتوالى بإيقاعٍ حزينٍ ومقتضبٍ. فاللغة هنا تُوجز الزمان والتاريخ وتحيل عبر التكرار والتقابل إلى وعي جمعيٍّ متداعٍ، وهو ما يُجسّد جوهر التكثيف الدرامي.

ويظهر كذلك في مشهد المواجهة بين الأبناء والجدّة حين تقول: "كنت أظنّ البيت بيجمعكم، وعقبها ظنّيت إنّ الدانة بتجمعكم، لكن إذا الرّبا ما جمعكم"... فيُختزل الصراع الأخلاقي والاجتماعي للأسرة في جملة واحدة مكثّفة، يتقاطع فيها الموروث (البيت، الدانة) مع قيم الانهيار المعاصر، لتتحول العبارة إلى بؤرة درامية تلخّص رؤية المسرحية بأكملها.

الانزياح اللّغوي في مسرحية "أهل شرق":

يُعدّ الانزياح اللّغوي من الظّواهر الأسلوبيّة التي تكشف عن طاقات اللّغة الكامنة؛ حين تنحرف عن نسقها المألوف، لتفتح أُفقًا جديدًا في التّعبير والمعنى[16]. وإذا كان التّراث البلاغي العربي قد أولى اهتمامًا بأنماط التّعبير غير المألوف، فإنّ الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة عمقت هذا المفهوم؛ وربطته بالوظيفة الجمالية والفنيّة للنصوص الأدبيّة [17]. ومن هذا المنطلق، تتجه الدّراسة إلى بيان الانزياح ومظاهره، والبحث في تجلياته داخل مسرحية "أهل شرق" لعبد الرحمن المناعي؛ للكشف عن دوره في إبراز الدّلالة، وتكثيف البنية الدّرامية؛ بما يتناسب مع خصوصية الخطاب المسرحي.

الانزياح المعجمي والتركيبي

---

[13] المرجع السابق (ص92).

[14] كورنيوس، فن الكتابة الدرامية (ص73).

[15] بروك، الحوار المتغير (ص112).

[16] المسدي، الأسلوبية والأسلوب (ص 105).

[17] حجيج، الدّراسات الأسلوبيّة العربية الحديثة بين التّأصيل والمعاصرة (ص 77).

الانزياح في جوهره حركة اللّغة خارج مألوفها، وانحرافها عن السّياق العادي لتوليد دلالات جديدة، وهو بهذا لا يكتفي بإحداث غرابة لفظية، إنّما يكشف عن طاقة النّص في إعادة تشكيل المعنى، وصوغ الرّؤية الجمالية [18]، وهذا ما يتضح من خلال المقطع الآتي:

"–**أم بدر**: خله يا بوشريفه، خله يغسل الحزن، المرحوم كان يحب صوته.

–**عوض**: عظم الله أجرك يا أم بدر.

–**أم بدر**: ما دايم إلا وجه سبحانه... دفنتوه يا عوض؟

–**عوض**: الحمد لله، الله يرحمه يام بدر.

–**أم بدر**: والناس وينهم؟ ماشوف حد وياكم، مب هذا سيف بن غانم؟"[19].

يتضح الانزياح اللّغوي في هذا المقطع عبر مستويين مُتساندين يصنعان كثافته الدّرامية: معجمي يحرك الدّلالة من المجرد إلى المحسوس، وتركيبي يخلخل انتظام الجملة لصالح إيقاع الانفعال. فعلى المستوى المعجمي، تُسند "أم بدر" فعلًا ماديًا إلى معنى وجداني حين تقول: "خله يغسل الحزن"؛ فيتكون الحزن، ويتحوّل إلى شعور قابل للتطهير، بصمت ثقافي مضمر يستدعي غسل الجسد، وغسل الذّاكرة معًا. ويعزّز هذا المسار قولها: "المرحوم كان يحب صوته"، إذ يُرفع الصّوت إلى مرتبة الوسيط المُطهر، ليغدو قوة تعادل الماء في إزالة العالق الوجداني، فيغدو السّماع (الإنشاد) أداة عبور من وطأة الحزن إلى سكينة القبول. كما تومض عبارة "ما دايم إلّا وجه سبحانه" بانزياح معجمي آخر يمزج مأثورًا عقديًّا بلسان دارج؛ إذ يستثمر "الوجه" مجازًا للإشارة إلى الذّات الإلهية استنادًا إلى مفهوم عقائديّ ثابت، يتجلى في قوله تعالى: **{اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ}**[20]؛ ليعاد ضبط المشهد على بوصلة البقاء والخلود، فتتوازن حرارة الفقد مع برودة التعزية المؤسّسة للمعنى.

أمّا الانزياح التّركيبي، فيتجلّى في هندسة القول لا في مضمونه فحسب من خلال تكرار الأمر "خله.. خله" الّذي يحيل إلى الاصرار المُلح، ويولّد إيقاعًا تقطيعيًّا، يُترجم ارتعاش اللحظة، فيما تتوالى الجمل القصيرة المقتضبة "دفنتوه يا عوض؟"، و"الحمد لله"، و"ماشوف حد وياكم" بوصفها اقتصادًا تركيبيًا، يحذف هوامش الشّرح لصالح نبض الحدث.

وتتعالق الصّيغ الفصيحة الثّابتة "عظم الله أجرك"، و"الله يرحمه" مع البنى الدّارجة: "ما شوف"، و"مب" في تجاور أسلوبي ينتج طبقات صوتية متعدّدة: خطاب جماعي يحمل طابع طقسي يوحّد صوت الجماعة ويعزّز التماسك الاجتماعي في المشهد الدرامي، وخطاب يومي يكشف هشاشة الفرد، فتؤدي وظيفة تركيبية، تستدعي شاهدًا اجتماعيًا على الفقد، فتتم بناء المشهد دراميًّا.

وهكذا يصنع الانزياح لغةً تُقيم جسرًا بين الطقس والوجدان، وبين ما يقال تعزية وما يُسمع تطهيرًا، فتنبني من انحراف اللفظ والبناء دلالة أعمق، تحوّل الحزن من ثقل صامت إلى فعل عبور.

ويتضح الانزياح أيضًا في المقطع الآتي:

"–**أم بدر**: بدر يا عوض خذ محمل أبوه، ومن بدال ما يغوص تم يتاجر وشاهين معاه... أنت ما عرفتهم عدل... بدر صار عنده بدال المحمل ثنين لين يوده المستشار الانجليزي عند الجبل... يوم الجمعة المستشار يروح حق ربعه الانجليز في كمب الشركه يلعبون كوره، لكنه شاف محمل واقف بعيد في البحر ومتذاري بالجبل قام المستشار وخبر الدورية... راحوا له الدوريه ومسكوه... كان مهرب ميتين كيس سكر من البحرين، سجنوه في الجلعة، وجلدوه خمسين جلده، عقبها ترك الشكر ورد على الغوص... لكن الغوص خلص وهو بعد خلص... أما شاهين تولع ببنيه من البدو وهد البحر وترك أخوه وصار شاعر... تزوج من ذيج البنية

[18] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية (ص 268).

[19] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص176).

[20] سورة البقرة: 255.

وعاش وياها، عقبها انا عميت، قالوا في سنة من السنين شاهين راح القنص وطال بهم المقناص، وأشتاق حق مرته اللي يحبها قام يكتب شعر على الرمل، لكن حية رمل لدغت صبعه وما أصبح الصبح، دفنوه هناك في مكان ينقال له الربع الخالي، راحو وزادت وحشة هالبيت لكن العمى ما يزيد يا بو شريفة"[21].

يتجلى الانزياح في هذا المقطع عبر مستويين متكاملين معجمي يحوّل اللّغة اليومية إلى إشارات وجودية، وتركيبي يكثف الإيقاع الدّرامي؛ فعلى المستوى المعجمي، يرد فعل "خلص" مُضاعفًا في عبارة "الغوص خلص وهو بعد خلص"؛ إذ يتحول من معنى الانتهاء إلى دلالة الفناء، فيذوب مصير الإنسان في مصير المهنة، ليغدو الغوص اختصارًا توصيفيًّا للحياة ذاتها. كما يُختزل الموت في جملة "ما أصبح الصبح" حيث يغدو غياب الفجر استعارة لانطفاء الروح. أما لفظ "المحمل" فينزاح من أداة عمل إلى علامة فاصلة بين الكسب الشّريف والانحراف القسري، ليعكس أزمات المجتمع.

ويخلق التكرار على المستوى التركيبي (خلص ... خلص) وتوالي أدوات العطف عقبها، (أما، لكن) إيقاعًا مُتقطعًا يوحي بالانكسار، فيما تتكثف الجمل القصيرة التقريرية مثل: (دفنوه هناك في الربع الخالي)، لتظهر مأساوية الحدث من خلال مقابلة الدّفن بفراغ الصحراء. وهكذا ينهض النّص على انزياح يحوّل السّرد الشّعبي إلى كثافة درامية، تجعل من التّفاصيل اليومية إشارات كبرى على انطفاء الوجود.

ويظهر الانزياح في المقطع الآتي:

"–**أم بدر**: (بغضب) جب.. جب، هذي أنتِ يا لولوه؟ ايا عليك يايبه! ها تقولين عن أبوك هالشكل؟ سيف بن غانم ما يعرف الكلام اللي تقولينه! أبوك قوم ثلاث مساجد... أتعرفين.. ثلاث مساجد.. بنى ثلاث مساجد حق أخوانه وأمه! سيف بن غانم ما يعرف الفسفسه! حسبي الله ونعم الوكيل. (بدر وشاهين يتهامسون).

–**شاهين**: هذا ما يغير شي في الموضوع.

–**بدر**: صحيح يا يمه، البيت قديم، وانتي ما شاء الله عليك يعني كبرتي ومثل ما قلنا لج، الملحق جاهز والخدامة ستتدباي، تنتظرك أما الخال أحسن له يروح دار العجزه، يتونس مع ربعه المسنين"[22].

يتجلى في هذا المقطع انزياح معجمي يضخّ في الكلمات طاقة دلالية تتجاوز معناها المباشر، فالقول "قوم ثلاث مساجد" لا يُراد به مجرد فعل البناء المادي، بل يُستثمر بوصفه رمزًا للقيمة الروحية والوجاهة الاجتماعية، ليصبح المسجد شاهدًا على السّيرة وميزانًا أخلاقيًّا في مواجهة الاتهام. وهنا يغدو التكرار "ثلاث مساجد.. ثلاث مساجد" انزياحًا إيقاعيًا يشدّد على الحُجّة بالعدد، ويُحوّل العد المجرد إلى وسيلة إثبات قيمي مقابل كلمة "الفسفسة" التي جاءت بجرس عامي خشن، لتُشكّل انزياحًا معجميًّا ينقل الخطاب من فضاء القداسة إلى فضاء الاستهزاء، فيبرز التباين الدّلالي بين الوقار والهزل.

وتُحدث كلمات "أم بدر" على المستوى التركيبي خلخلة في انتظام الجملة عبر التقطيع الانفعالي "جب.. جب هذي أنت ياالولوه"، حيث يولّد التكرار والانفعال المتقطع إيقاعًا دراميًا، يترجم غضبها، فيما يحافظ خطاب الأبناء "الملحق جاهز والخدامة ستتدباي" على جمل متتابعة مقتضبة ذات بنية تقريرية، تكشف برودتهم أمام انفعال الأم.

يتبدّى في هذا المقطع نوعٌ من الانزياح الأسلوبي القائم على التداخل اللغوي بين العربية الفصحى، والعامية والمفردات الدخيلة من اللغة الأجنبية. فقول الأم "حسبي الله ونعم الوكيل" ينتمي إلى الحقل الديني التراثي الدال على التسليم والاحتساب، بينما تأتي عبارة "الخدامة ستتدباي" بلغة أجنبية مضمّنة في السياق الشعبي لتُعبّر عن أثر الحداثة في الخطاب اليومي.هذا التداخل اللغوي غير المألوف في النسق المسرحي العربي يُنتج مفارقة أسلوبية تجمع بين الجدّ الأخلاقي للخطاب الديني والسطحية الاستهلاكية

[21] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص180).

[22] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص192).

للمفردة الحديثة، فينشأ انزياح دلالي–ثقافي أكثر منه تركيبيًّا. فوظيفة المفردة الأجنبية هنا ليست مجرد استعارة من لغة أخرى، بل إشارة إلى تحوّل القيم الاجتماعية، حيث تستحيل اللغة إلى علامة على الصراع بين الأصالة والتغريب. وعليه، يمكن تصنيف هذا المثال ضمن الانزياح الثقافي–الدلالي الذي يوظّف التنوّع اللغوي لإبراز وإظهار التناقض القيمي المتنوع الموجود داخل النص المسرحي، لا باعتباره انزياحًا تركيبيًّا صرفًا. وبذلك، يخلق النّص كثافة درامية قائمة على صراع لغويّ: لغة الأم المشحونة بالقيم والعاطفة، ولغة الأبناء المشدودة إلى المنفعة والبرود، لتتشكل من الانزياح ثنائيّة تحوّل الحوار من مجرد تبادل كلامي إلى مواجهة قيمية تكشف عمق التحول الاجتماعي.

الانزياح الدّلالي (المجاز، الرّمز، السّياق)

يبرز الانزياح الدّلالي بوصفه أحد أهم مسارات تشكّل المعنى في النّصوص الأدبيّة، إذ يفتح اللّغة على طاقات جديدة، تتجاوز حدودها المباشرة[23] ويتبدّى ذلك عبر ثلاثة مُرتكزات رئيسة هي: المجاز، الّذي يُحرك الدّلالة من معناها الحرفي إلى معنى مُغاير، ينهض على التّشبيه أو الاستعارة أو الكناية، ليكثف التعبير ويوسع أفق التلقي[24]، والرّمز الّذي ينهض بوصفه علامة تتجاوز دلالتها القاموسية، لتحيل إلى شبكة من المعاني الثّقافية والتاريخية والوجدانية، وبذلك يغدو وسيلة لتوليد مستويات واسعة من المعنى[25]، والسّياق الّذي يضطلع بدور الحاضن الذي يمنح هذه الانزياحات مشروعيتها، ويضبط حركتها داخل البنية النّصية، بحيث لا يُقرأ اللّفظ أو الصّورة بمعزل عن موقعها في النّص وعلاقتها بالملفوظات الأخرى[26]. ومن تفاعل هذه العناصر الثّلاثة يتأسس البعد الدّلالي في الانزياح، ليعيد صوغ التجربة الفنيّة ويحوّل الخطاب من المباشر إلى العميق، ومن الظاهر إلى الكامن، وهذا ما يظهره المقطع الآتي:

"–**أم بدر**: الله يرحمك يا سيف كان ايقول محلا صوت سلوم... ايه يا عوض، آخر مره شفت فيها سيف بعيوني قبل خمسين سنة.. قالوا الناس سيف فيه شي صار عمره ثلاثين وللحين ما تزوج؟ سنتها خطبنا له أخت بوشريفه تزوج وياب بدر وشاهين ولولوه ... بس وين؟ (تتماسك) اللي... اللي كان مونسني صوته راح (يرتفع غناء سالم) واللحين ما بيصبرني إلا صوت سالم اللي كان سيف يحبه ويطرب له .. وحتى صوت سالم ماعاد مثل الأول.

–**عوض**: والله من البلاوي اللي يسويها.

–**بوشريفه**: عوض يقول: ماشاف حد من ربع المرحوم في المقبره"[27].

يتجلى الانزياح الدّلالي في هذا المقطع من خلال شبكة رمزية ومجازية تكلّف الحضور الدرامي وتعمق أثر الفقد. "فقول أم بدر": "الله يرحمك يا سيف كان أيقول محلا صوت سلوم يحوّل الصّوت من مجرد خاصية سمعية إلى رمز للحياة المشتركة وذاكرة الإنسان، لأنّه يعادل وجوده. كما يظهر المجاز حين تربط المُتكلمة بين استمرار صوت "سالم" وبقاء قدرتها على الصّبر، فالصوت هنا ليس موجة سمعية بل سندًا وجوديًّا، أي أن البقاء الانفعالي أضحى مرهونا بامتداد نغمة. أمّا الرّمز فيتجلى في استدعاء "المقبرة" التي لا تحضر بوصفها مكانًا للموت فحسب، بل باعتبارها علامة على انقطاع الروابط الاجتماعية، إذ يلاحظ غياب "ربع المرحوم"، في إشارة إلى تفكك الجماعة أمام ثقل الغياب.

---

[23] كوهين، النّظرية الشّعرية (ص 50).

[24] عتيق، علم البيان (ص 143).

[25] أحمد، الرمز والرمزية في الشّعر العربي المعاصر (ص 40–41).

[26] الداية، علم الدّلالة العربي بين النّظرية والتّطبيق (ص 32).

[27] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص177).

وينفتح هذا التوظيف على بعد سياقي مُضاعف، حيث يُعاد إنتاج مشهد الفقد من خلال أصوات متداخلة، هي: ذكرى الماضي، وحنين الحاضر، وصدمة الوحدة. وبذلك يُصبح الانزياح الدّلالي أداة لتكثيف الدراما، إذ ينقل الخطاب من السّرد العابر إلى تصوير مأساة إنسانيّة مُشبعة بالرموز والمجازات، تضع المتلقي أمام مشهد يغدو فيه الصّوت حياة، والمقبرة فراغًا ممتدًا، والذاكرة مسرحًا لجدلية الغياب والحضور.

ويتضح الانزياح الدّلالي في المقطع الآتي:

"–**عوض:** (بهمس) أنا بايبلك سكر نبات تبي تعدل صوتك ها... لكن الشّي الثاني اللي تشربه يخرب صوتك.

–**بوشريفه:** وشيشرب يا عوض؟

–**عوض:** (بإرتباك) لا هذا الناماليت... الناماليت يا بوشريفه؟ والفلوس ياسالم؟

–**سالم:** لين بعت الخرابه .. الخرابه اللي احذا بيتكم ... ايقولون يعطون فلوس وايد وخاصة إذا بيسونها فندق"[28].

يحمل هذا المقطع انزياحات دلالية مُتشابكة، تُغني المشهد الدّرامي وتكثّفه؛ فقول عوض لسالم: "أنا بايبلك سكر نبات تبي تعدل صوتك" يحوّل مجازًا "السّك" من مادة حلوة إلى الإيقاع الصوتي الذي يؤدي وظيفة تطهيرية تعبّر عن التخفيف النفسي والانفعالي للشخصيات، وكأن للصوت بنية جسديّة قابلة للمعالجة بالدواء. وفي المقابل، يصبح "الشي الثاني اللي تشربه" دالًا رمزيًّا على الانحراف والفساد، حيث يقرن الشّراب بخراب الصّوت، فينقلب الرمز إلى علامة على فقدان النقاء الدّاخلي. وهذا التوتر يستكمل بسياق "الناماليت"، الذي يتخذ وظيفة تلطيفية تغطي على المحظور، ليكشف ارتباك "عوض" عن صراع اجتماعي بين الاعتراف والستر.

وزد على ذلك؛ فإن ربط "الخرابه" ببيعها وتحويلها إلى "فندق" يُحيل إلى رمز اقتصادي واجتماعي يفضح تحولات المجتمع؛ فالخراب يتحول إلى ثروة، والذاكرة المتهالكة يعاد تدويرها في سياق استهلاكي جديد. وهكذا يتكثف الخطاب دراميًا عبر مجازات وطرائق رمزيّة تقلب المعنى من مستوى ظاهر بسيط إلى مستوى عميق، يفصح عن أزمة القيم والهوية في مواجهة التغيرات.

ويتبدّى الانزياح الدّلالي في المقطع الآتي:

–**سعود:** سمعوا يا عيال (يأخذهم بعيداً عن الآخرين، بوشريفه وسالم يعودان إلى جانب أم بدر، بينما لولوه وزوجها يحاولان التنصت عليهم) أبوكم الله يرحمه رجال معروف وأخوانه قبله كانوا شيوخ البحر والبر .. أنا صحيح من سنين ما شفته بس اسأل عنه دوم .. أنتوا حصرتوا كل شي؟

–**بدر:** شلون يعني؟

–**سعود:** يعني عرفتوا اللي لكم واللي عليكم؟

–**بدر:**

نعم .. نعم يا عم"[29].

يشي هذا المقطع بانزياح دلاليّ، يشتغل على مستويين متوازيين: مجازي؛ ورمزي؛ فقول "سعود" عن الراحل: "أخوانه قبله كانوا شيوخ البحر والبر" ليس مجرد توصيف نَسبيّ، بل انزياح مجازي يُحمّل العائلة رمزية القيادة والسّيادة، فيرتفع النسب إلى صورة تختزل فيها شرعية الأرض والبحر معًا، بما يوحي بإرث سلطوي لا يقتصر على المال بل يشمل الهيبة والمعنى الجمعي. وينقلب المعنى في قوله: "أنتوا حصرتوا كلّ شي؟" من الحصر العددي إلى الحصر الرمزي، إذ يتجاوز تعداد الإرث المادي ليطال الحقوق والواجبات، فيصير سؤالًا عن الشّرعية الأخلاقية والاجتماعية.

[28] المرجع السابق (ص179).

[29] المرجع نفسه (ص194).

وهكذا يتشكل السّياق الدّرامي من التباس المعنى بين الظاهر: (تقسيم التركة)، والباطن (تقاسم المكانة)، مما يضفي على الحوار كثافة تحمله أكثر مما يحتمله اللّفظ المباشر، ويكشف في الوقت ذاته عن قلق الهوية والسلطة داخل الأسرة.

التّكثيف الدّرامي في المسرحية

يتجلى التّكثيف الدّرامي في المسرحية من خلال قدرة الحوار على إثقال المشهد بالأبعاد النّفسيّة والاجتماعية؛ إذ لا يقتصر الكلام على نقل المعلومات، بل يصبح أداة لتصعيد التوتر وإظهار الصّراعات الدّاخلية للشخصيات. ويزداد التكثيف مع تقاطع الأحداث وتسارعها، حيث تُختصر الوقائع لتؤدي وظائف متعدّدة في الوقت نفسه، فتثقل اللّحظة الدّرامية بمعانٍ متشعّبة، وبذلك يساهم الاقتصاد اللّغوي والانتقاء الدقيق للكلمات، في إبراز الرّمزيّة والمواضيع المركزية دون الحاجة إلى شروح خارجية [30]؛ فيصبح الحوار والأحداث وحدة مُتكاملة، تحمل الطاقة التعبيرية القصوى، وتحافظ على إيقاع المسرحية المكثف والمتماسك، وهذا ما يظهر فيما يأتي:

التكثيف في الحوار والأحداث

يتجلّى التّكثيف في الحوار والأحداث من خلال قدرة النّص على حشد المعاني والوقائع في دقائق المشهد بما يرفع من شدّة التّوتر الدّرامي، ويُبرز الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة للشّخصيّات. ويُعدّ هذا التّكثيف أداةً مركزيّة لإيصال الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة بشكلٍ مركّزٍ وفعّال، مع الحفاظ على إيقاع المسرحيّة وانسجام بنيتها [31]، وهذا ما يتّضح في المقطع الآتي:

–**شاهين:** عيل احنا بندش نشوف. (يدخلان على عجلٍ إلى غرفة والدهما ويحملان صندوقًا خشبيًا).

–**عوض:** عظم الله أجركم يا عيال سيف.

–**بدر:** (يمسك بعوضٍ ويقوده للخارج بقسوة) مشكور، العزا خلص، ياالله توكّل على الله.

–**بدر:** (يبحث في الصندوق) ورقة البيت، بشت أبوك، أغراض الغوص، ميزان اللولو، و...

–**شاهين:** وهالخرابيط شنسوي فيها؟

–**أم بدر:** انتوا شتدورون؟"[32].

يتجلّى التّكثيف الدّرامي في هذا المقطع من خلال الحوار المضغوط، وتتابع الأحداث المُتسارع، حيث تُستثمر كلّ جملةٍ لتكثيف الدّلالة وتحريك الفعل المسرحيّ؛ فالحوار القصير بين الشّخصيّات لا يقتصر على نقل المعلومات، بل يعكس التوتّر النّفسي والانفعال الدّاخلي. فيما تعمل الحركات المتبادلة، كإدخال الشّخصيّات على عجلٍ والتفاعل مع الصّندوق الخشبي، على توجيه تركيز المُتلقي نحو الأبعاد الرّمزيّة للأشياء والأحداث. وبذلك تتداخل لغة الكلام مع حركة الجسد، ويُصاغ المشهد بكثافةٍ عاليةٍ من المعنى والإيقاع، ما يجعل من كلّ فعلٍ، وكلّ كلمةٍ، مُحرّكًا دراميًا يُسهم في تقدّم الحبكة وتصعيد الصّراع داخل النّص المسرحيّ. وهذا ما يظهر أيضًا في المقطع الآتي:

"–**بوشريفه:** حزنان على سيف يا عوض، كان رفيجي وأخوي، عقب ما ماتت المره عشت سنين ويا الغالية شريفه، لكنها راحت وخلّتني بروحي، سيف مب ريل أختي، سيف صار أخوي، وأم بدر صارت أمي.

–**عوض:** ايه الله يرحمه...

–**سالم:** منهو؟

–**عوض:** العم سيف ولد أم بدر، آخر عيالها.

---

[30] شاكر، التكثيف وعناصر بناء الفن الدرامي (ص1).

[31] بوغواص، الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحي (ص242).

[32] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية–أهل شرق (ص181).

-**سالم:** ولدها سيف، وهي اسمها أم بدر؟

-**عوض:** ياسالم .. بدر ولدها العود مات من زمان"[33].

يتجلّى التّكثيف الدّرامي في هذا المقطع عبر تراكم العواطف والذّكريات في حوارٍ مقتضب، حيث تُستثمر كلّ جملةٍ لنقل روابط الشّخصيّة وماضيها بشكلٍ مباشرٍ ودالّ. ويظهر الانزياح الدّلالي حين تتحوّل الكلمات اليوميّة إلى أدواتٍ لإبراز الحزن والارتباط الأسريّ؛ فتتحرّك العلاقات بين الشّخصيّات عبر المصطلحات العاطفيّة :"رفيجي، أخوي"، "أم بدر صارت أمي"، لتخلق طبقاتٍ من الانفعال المُتشابك مع الفقد والحنين.

ويضغط الحوار على الزمن، فتتسارع الجمل القصيرة والمتتابعة لتمنح المشهد إيقاعًا مُتقنًا يعكس ارتعاش اللحظة النّفسيّة للشخصيّات، ويجعل من كلّ كلمةٍ فعلًا دراميًّا يُسهم في بناء المشهد كثافةً وإيقاعًا.

التكثيف في بناء الشّخصيّات

تُبنى الشّخصيّات المسرحيّة بطريقةٍ مكثّفةٍ، بحيث تتجلّى ملامحها النّفسيّة والاجتماعيّة بوضوحٍ من خلال سلوكها وحوارها، ممّا يُعزّز حضورها الدّراميّ، ويُضفي عمقًا على المشهد العام، وهذا ما يُوضّحه المقطع الآتي:

-**أم بدر:** وتغنّي يا سالم؟

-**سالم:** وشتبيني أسوّي يا عمّتي؟

-**أم بدر:** ليش ما رحت وياهم المقبرة؟

-**سالم:** بوشريفه طردني.

-**أم بدر:** وليش؟

-**سالم:** قال لي المقبرة يبيلها ريايل.

-**أم بدر:** الله يهديك يا يبه. (سالم يستمرّ في الغناء). إيه، سنين تجرّ سنين، ولدي العود بدر مات قبل ثلاثين سنة، ومن عشرين سنة مات شاهين، واللحين سيف آخر العيال. (يدخل بوشريفه برفقة عوض). [34]

يتجلّى التّكثيف في بناء الشّخصيّات في هذا المقطع من خلال عرض صفاتها النّفسيّة والاجتماعيّة بصورةٍ مركّزةٍ وديناميكيّة، بحيث تتكشّف هويّتها وتاريخها عبر الحوار والسّلوك دون الحاجة إلى توصيفٍ مطوّل. فـ »**أم بدر** «تُجسّد الوعي الجمعيّ وعمق الارتباط بالذّاكرة العائليّة، بينما يبرز »**سالم** «شخصيّةً مرنةً متقبّلةً للواقع بقناعتها بالقدر، ويوضح التكثيف الأبعاد النّفسية للشّخصيّات من خلال المقطع الآتي:

-**لولوه:** باخم الحوش يا جدّتي، أنا ما أعرف أجلس بدون شغل.

-(لولوه تكنس الحوش وكأنّها تفتش عن شيء، بوشريفه يراقبها ويراقب زوجها. سالم يحمل غطائه وينصرف للداخل، بينما أم بدر تقف في مكانها المعتاد بجانب عمود الليوان. (يدخل بدر برفقة شاهين).

-**بدر:** (بغضب) لولوه وعمّي، هذا هو الاتفاق! تيلسين من ليل الله وتجين بروحك؟

-**شاهين:** تغافلينا يا لولوه، وتسحبين هالدّعله وياك؟

-**بدر:** وإنتِ شتسوّين، ها؟ [35].

---

[33] المرجع السابق (ص178).

[34] المرجع نفسه (ص176).

[35] المرجع نفسه (ص185).

تتسم شخصية "لولوه" بالحركة المستمرة والانشغال، بوصفها رمزًا للنشاط والبحث عن المعنى ضمن الفضاء المسرحي، وبالمقابل، يبرز "بدر" و"شاهين" أبعاد السّلطة والتحكم ضمن العلاقات الأسرية. ويكثف الحوار بين الشّخصيّات تعدد طبقاتها النّفسية والاجتماعية، ويجعل تصرفاتها وتحركاتها أدوات لفهم طبيعة الصّراعات الداخلية والخارجية، فيُنتج مشهدًا مسرحيًّا غنيًّا بالإيحاءات الدّرامية، ويجعل كلّ شخصية تتجلى في أبعادها الجوهرية بأقصى قدر من الفاعلية والوضوح.

ويتبدى تكثيف بناء الشّخصيّات من خلال المقطع الآتي:

"أم بدر: لا، لا، البيت ما ينباع! هاكم... كنت أظنّ البيت بيجمعكم، وعقبها ظنّيت إنّ هالدانة بتجمعكم، لكن إذا الرّبا ما جمعكم... (تفكّ طرف الملفع، وهو قماش أسود تلفّ به المرأة قديمًا رأسها). هاكم، هذه هي الدانة بس لا تبيعون البيت! –**بدر**: تفضّل، تفضّل يا عم سعود. (يتأمّل اللؤلؤة، بينما بدر وشاهين ولولوه يتأمّلون الموقف فرحين). الدانة بين يديك، ووين الفلوس يا عم؟ –**سعود**: مع الأسف يا عيال، المبين إنّ الزمن يغيّر أشياء وايد. دانة أبوكم طلعت جذبة! هالدانة مليانة ماي، ما تسوى التّعب، هذي ما تسوى روبية وحدة .[36].

يتبدّى تكثيف بناء الشّخصيّات في هذا المقطع من خلال تضييق الفعل المسرحي على لحظة حرجة تحمل أبعادًا وجدانيّة واجتماعيّة متعدّدة، فتتجلى ملامح "أم بدر" بوصفها الحامية للذاكرة والروابط العائلية، والمرشدة للقيم والتقاليد، فيما يظهر "بدر" و"شاهين" و"لولوه" بتفاعلاتهم السّريعة وتعبيراتهم الجسدية بوصفهم مؤشرات على تنامي الوعي الجماعي والانفعال. بينما يقدّم "سعود" شخصية الوسيط التي تحكم الواقع بين الماضي والحاضر، مما يجعل كلّ شخصية تتضح في دلالاتها الجوهرية من خلال حوار مقتضب وحركة مركزة. ومن خلال هذا التركيز، يتحوّل كلّ موقف إلى أداة لإظهار الطبقات النّفسية والاجتماعية للشخصيات، فينشأ مشهد مسرحي غني بالإيقاع والتوتر الدرامي، حيث يندمج الحوار والسلوك في خلق كثافة درامية تؤكد على العلاقة بين الشّخصيات والأحداث.

التّفاعل بين الانزياح اللّغوي والتّكثيف الدّرامي

لا يمكن فهم البنية الأسلوبية في مسرحية أهل شرق بمعزل عن التفاعل الجدلي بين الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي، إذ تتضافر هاتان الظاهرتان لتشكّلا معًا النواة الجمالية التي يقوم عليها النص. فالانزياح بوصفه خروجًا مقصودًا عن المألوف يحرّك اللغة من وظيفتها التقريرية إلى وظيفة إيحائية، في حين يعمل التكثيف على ضغط هذا الإيحاء في مساحة لغوية محدودة، فيتحول الانزياح إلى وسيلة لتوليد المعنى والتكثيف إلى وسيلة لتكثيف هذا المعنى في بنية درامية مشحونة.

وتبيّن الدراسات الأسلوبية الحديثة مثل أنّ العلاقة بين الانزياح والتكثيف علاقة طردية، فكلّما ازداد الانزياح على المستوى الدلالي أو التركيبي ازداد معه مستوى التركيز والاقتصاد في التعبير، لأن اللغة حين تنحرف عن مألوفها تصبح أكثر توتّرًا وكثافة في المعنى.

ويتجلّى هذا التفاعل بوضوح في المشهد الذي تقول فيه أم بدر :بيت أبوك بيت جدودك صار خرابة"، إذ يشكّل هذا القول نموذجًا مركّبًا لتداخل الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي في آنٍ واحد. فالعبارة على قصرها تنزاح لغويًا حين تنقل "البيت" من معناه المادي إلى رمز للهوية والانتماء، وتنزاح دلاليًا حين تجعل "الخرابة" صورة مجازية لانهيار القيم الأسرية، بينما يتحقّق التكثيف الدرامي عبر قصر الجمل وحذف الروابط، مما يضغط انفعال الشخصية في مساحة كلامية محدودة.

إنّ هذا التفاعل يُنتج إيقاعًا داخليًا يجعل الكلمة تُعادل مشهدًا كاملًا، ويحوّل اللغة إلى أداة تصويرية تنقل الحدث والصراع في آنٍ واحد. وهنا يتحقق ما تسميه زبيدة بوغواص بـ "الانزياح المشهدي" حيث تتحول المفردة إلى فعل بصري يشارك في بناء الصورة المسرحية.

---

[36] المرجع نفسه (ص205).

وهكذا يمكن القول إنّ المناعي لا يوظف الانزياح والتكثيف كآليتين منفصلتين، بل يدمجهما في نسيج واحد يجعل اللغة الدرامية تنبض بالحركة والتوتر، فتصبح الجملة البسيطة مشحونة بأبعاد دلالية مركّبة. ومن ثمّ يتأكد أنّ التفاعل بين الانزياح والتكثيف في مسرحية أهل شرق هو العمود الفقري للأسلوب، الذي يجمع بين الاقتصاد اللغوي والثراء الرمزي ليمنح النص بعده الجمالي والإنساني العميق.

الانزياح أداة للتكثيف الدّرامي

يتجلّى الانزياح في كونه محرّكًا داخليًّا للكثافة الدّراميّة، إذ يخلق مناطق دلالية مفتوحة تولّد التوتر الدرامي وتُبقي المتلقي في حالة ترقّب تأويلي، ويحوّل تفاصيل اللّغة اليوميّة إلى مؤشّرات دلاليّة تحمل ثقل الحدث فينشأ نصٌّ مسرحيٌّ مشحونٌ بالإيقاعات الدّاخليّة والانتقالات المفاجئة التي تشدّ المتلقّي إلى قلب التّجربة. وهذا ما يبيّنه المقطع الآتي: –**أم بدر**: بتروحون والناس ... الريايبل اللي يبون يعزونكم.

–**شاهين**: احنا ما عدنا نعرف حد في شرق ... والبركه في الخال.

–**بدر**: واحنا عندنا بيوت يايمه .. وربعنا ما يدلون هالخرابه

–**أم بدر**: الله يا يمّه، بيت أبوك بيت جدودك صار خرابة. –**بدر**: إلا أقول، أبوي ما عنده صندوق غير هالصندوق[37]. ويُلاحظ أنّ الانزياح في هذا المقطع لا يقتصر على إنتاج التوتر النفسي، بل يمتدّ ليُحدث تأثيرًا بصريًّا واضحًا من خلال توظيف المفردات التي تحرّك المشهد في ذهن المتلقّي. فالألفاظ مثل "بتروحون والناس" و"بيت أبوك بيت جدودك صار خرابة" ترسم صورةً حيّة لفضاءٍ متداعٍ تتقاطع فيه الحركة (الذهاب، العزاء الخراب) مع الإحساس بالفقد، فيتشكّل أمام المتلقّي مشهدٌ بصريٌّ تُرى فيه الشخصيّات وهي تتحرّك داخل المكان، وكأنّ اللغة نفسها تُضيء أبعاد المشهد.

وهذا ما تشير إليه بوغواص حين ترى "أنّ الانزياح المسرحيّ يتّخذ بُعدًا بصريًّا عندما تتحوّل الكلمة إلى حركةٍ محسوسةٍ تستدعي الصورة في ذهن المتلقّي، فيتفاعل السمعيّ مع المرئيّ داخل الفعل الدّراميّ" [38]بناءً على ذلك، يظهر أنّ الانزياح في هذا المشهد لم يكن مجرّد خروجٍ لغويٍّ عن المألوف، بل أداة لتوليد المشهديّة البصريّة التي تُكثّف المعنى وتمنح الحوار بعدًا تصويريًّا متجدّدًا.

يتبدّى دور الانزياح في هذا المقطع عبر تحريك اللّغة من دلالتها المباشرة إلى مستوياتٍ من الإيحاء النّفسي والاجتماعيّ، ما يخلق كثافةً دراميّةً متراكمةً على المستوى المعجميّ؛ إذ تحوّل **أم بدر** مفهوم الملكيّة والأسرة إلى انفعالٍ وجدانيّ حين تقول: " بيت أبوك بيت جدودك صار خرابة "، فتتحوّل البيوت إلى رموزٍ لفقدان الحضور والكرامة، متجاوزةً الوصف المادّيّ للخراب. ويتّضح من خلال الانزياح التّناوب السّريع للحوار وقصر الجمل، ما يولّد إيقاعًا متوتّرًا يعكس صراع الشّخصيّات مع الفقد والميراث، ويكثّف التّجربة العاطفيّة للمشهد.

وبذلك يُصبح الحوار أداةً لإنتاج الكثافة الدّراميّة، حيث تتحوّل الكلمات البسيطة إلى مفاعيل شعوريّةٍ تهيمن على وقع الحدث عن طريق الانزياح، كما يبدو في الآتي:

–**سالم**: مثل ما تشوف .. ولا عارفين وش السالفة. أوّل وعقب ما حفروا وتعبوا .. ما حصلوا شي .. قالوا بنبيع البيت. عقب ما ياهم العم سعود، غيروا رأيهم وردّوا يحفرون ويدورون مرّة ثانية.

–**عوض**: بس أهم وش يدورون؟

–**سالم**: العلم علمك .. من أوّل ما راح العم سعود وهم قفلوا الحجر. أنا وبوشريفه نرقد في الحوش .. وعمّتي أم بدر ترقد في الليوان.

---

[37] المرجع نفسه (ص181).

[38] بوغواص، الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحي (ص250).

-**عوض:** وأم بدر، شفيها ساكتة؟

-**سالم:** عمّتي ... جانها أوّل ما تشوف، اللّحين ما تسمع. كلّ من كلّمها ما تردّ عليّ [39].

يظهر الانزياح في هذا المقطع بوصفه الأداة المركزيّة لتكثيف المعنى عبر تحويل الأحداث اليوميّة البسيطة إلى حاملٍ عاطفيٍّ ومعرفيٍّ مركّب، بحيث يُضخَّم وقع الفقد والارتباك في النّص على المستوى المعجميّ، فيصبح "ما حصلوا شي" و " ما تسمع.. كل من كلّمها ما تردّ عليّ" أكثر من وصف، بل يكشف عن الجمود الانفعالي للشخصيات الذي يعكس تعطّل قدرتها على الفعل في ذروة الصراع الدرامي أمّا الانزياح التّركيبيّ فيبرز من خلال ترتيب الجمل القصيرة المتداخلة وتسلسلها السّرديّ المتقطّع، ما يخلق إيقاعًا متوتّرًا يعكس حدّة الانتظار والتوتّر، ويحوّل الحوار إلى أداةٍ دراميّةٍ تُثخن المشهد بالانفعالات .وهكذا يتكامل المعنى المعجميّ مع البناء التّركيبيّ ليُصبح الانزياح وسيلةً فعالة لها القدرة على جلب دلالات متنوعة وإنتاج كثافةٍ دراميّةٍ مركّزة.

الآليات الجمالية للتفاعل

يتجلّى البعد الجمالي في تفاعل الانزياح اللغوي والتكثيف الدرامي من خلال تحويل اللغة إلى بنية مشهدية تمتلك بعدًا بصريًا وعاطفيًا في آنٍ واحد، إذ لا يكتفي المناعي بتوليد الدلالة عبر اللفظ، بل يجعل الكلمة مشهدًا يُرى ويُحسّ. فالانزياح هنا لا يعمل على مستوى الصياغة فقط، بل يخلق ما تسميه الدراسات الأسلوبية الحديثة بـ"الانزياح المشهدي" الذي يُحوّل الخطاب اللغوي إلى صورة حركية داخل الفضاء المسرحي[40].

يظهر ذلك بوضوح في مشهد مواجهة أم بدر لأبنائها عندما تقول : "كنت أظنّ البيت بيجمعكم، وعقبها ظنّيت إنّ الدانة بتجمعكم، لكن إذا الرّبا ما جمعكم.. [41] ".في هذه الجملة القصيرة يتجسّد الانزياح البصري والعاطفي في آنٍ واحد؛ فاللغة البسيطة تُنشئ صورة مشهدية متكاملة :البيت الذي ينهار، والدانة التي تفقد بريقها، والأم التي تفقد قدرتها على التوفيق بين الأبناء. إنّ الحركة في العبارة تتصاعد من المادي إلى الرمزي، ومن الواقعي إلى الشعوري، مما يمنح المشهد بعدًا تصويريًا يضاعف الأثر العاطفي لدى المتلقي.

ويظهر الأثر ذاته في المقطع الذي تقول فيه لولوه :أنا ما أعرف أجلس بدون شغل". إذ يتحول هذا القول البسيط إلى انزياح دلالي بصري؛ فالحركة المستمرة التي تقوم بها (كنس الحوش والبحث فيه) تُجسّد اضطرابها الداخلي ورغبتها في إيجاد معنى للانتماء. وهكذا تتحول الفعلية اليومية إلى مشهدٍ تعبيريٍّ عن القلق الإنساني، فيجمع الانزياح بين الفعل الجسدي والدلالة النفسية ضمن وحدة واحدة.

وتُظهر هذه النماذج كيف يوظّف المناعي اللغة المسرحية لتوليد مشاهد محسوسة لا تُرى بالعين فقط، بل تُستشعر بالانفعال. فالانزياح اللفظي يُحفّز الخيال البصري، بينما يركّز التكثيف الدرامي الطاقة الشعورية في لحظة واحدة مكثّفة. ومن خلال هذا التفاعل يتجاوز النصّ الوظيفة الإخبارية إلى وظيفة جمالية يتكامل فيها السمعي والبصري والعاطفي، ليغدو المشهد المسرحي لوحةً لغوية نابضة بالإحساس والتوتر والدهشة.

[39] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية-أهل شرق (ص197).

[40] بوغواص، الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحي (ص250).

[41] المناعي، المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية-أهل شرق (ص205).

الخاتمة:

تناولتْ هذه الدّراسةُ التّفاعلَ بين الانزياحِ اللّغويّ والتّكثيفِ الدّراميّ في مسرحيّة "**أهل شرق**"، مُستعرضةً كيف يُسهمُ الانزياحُ في إثراءِ المعنى وتعميقِ الأثر، وكيف يُستثمرُ التّكثيفُ في الحوارِ وبناءِ الشّخصيّاتِ لتوليدِ انفعالٍ تأثيريٍّ عميقٍ لدى المتلقّي.

النتائج:

1. يتضح من دراسة أسلوب المناعي في مسرحية "أهل شرق" أنّه اعتمد على الانزياح اللّغوي (المعجمي/ والتركيبي) بوصفه أداة فعالة لتكثيف المعنى، إذ حوّل الكلمات اليومية إلى مؤشرات قوية على الانفعال والنّزاعات الدّاخلية للشخصيات من خلال الحوار.
2. استعمل المناعي الانزياح الدّلالي، سواء عبر المجاز أو الرّمز أو السّياق، ليخلق أبعادًا متعددة للتأويل منحت النّص القدرة على التّفاعل مع المتلقي.
3. بينت المشاهد أنّ التكثيف الدّرامي يساهم في تعميق الحوار وتسريع الأحداث، وإظهار العلاقات المُعقدة بين الشّخصيات، ما يعزز من الواقعية والتوتر المسرحي.
4. اعتمدت المسرحية في بناء الشخصيات على التكثيف اللّغوي والحواري، ما ساعد في منح كلّ شخصية مساحة للتعبير عن صراعها الدّاخلي وخلفيتها الاجتماعية في النص.
5. إنّ التفاعل بين الانزياح والتّكثيف الدّرامي يخلق نصًا حيًا، يستطيع أن يوازن بين الواقعية والمجاز، ويولد تجربة مسرحية متكاملة تؤثر في المتلقي على مستويات عدة.
6. أدّى الانزياحُ وظيفةً جماليّةً ولّدَت أثرًا بصريًّا وعاطفيًّا متداخلًا، إذ تحوّل الخطاب من مستوى الوصف العادي إلى مشهدية مكثفة تترجم انهيار القيم وتصدع العلاقات، مما جعل المتلقي يعيش المأساة بوصفها لوحة درامية مكتملة الأبعاد.

التوصيات:

1. دعوة الباحثين إلى دراسة مؤلفات عبد الرحمن المناعي المسرحية وتسليط الضوء على مكامن الجمال الفني والأسلوبي فيها.
2. ضرورة الاهتمام بدراسة النصوص المسرحية وفق المنهج الأسلوبي لما له من دور كبير في استحضار دلالات جديدة ومتنوعة، لم تكن لتظهر عند استعمال المناهج القديمة.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

أحمد، محمد فتوح. (1948). *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. ط2. القاهرة: دار المعارف.

بروك، بيتر. (2001). *الحوار المتغير*. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بوغواص، زبيدة. (2020). *الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحي*. الجزائر: مجلة العلوم الإنسانيّة، المجلد31. العدد2. (ص ص 241-254).

جاكبسون، رومان. (1985). *اللسانيات والشعرية*. د.ط. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

حجيج، معمر. (2003). *الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة بين التأصيل والمعاصرة*. تلمسان: مجلة الآداب واللّغات. العدد 3-4 (ص ص 77-94).

حسن، عبد الحفيظ. (1987). *المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي*. ط1. بيروت: دار النهضة.

الدّاية، فايز. (1996). *علم الدلالة العربي بين النّظرية والتّطبيق*. ط2. دمشق: دار الفكر.

دوبالة، عائشة. (2020). *ظاهرة الانزياح في النقد العربي بين التأصيل اللغوي وتعدد المصطلح*. مجلة اللغة العربية، المجلد 22. العدد 50 (ص ص497–512).

ربحة، خالدي. (2022). *المنهج الأسلوبي اتجاهاته ومحدداته*. *مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية*، المجلد 10. العدد 3. (ص ص 852–864).

سلامة، سامية. (2020). *التكثيف وعناصر بناء الفن الدرامي في مهماني تلخ*. لسيامك كلشيري. *مجلة بحوث كلية الآداب*، المجلد31. العدد123 . (ص ص1–32).

عبد المطلب، محمد. (1994). *البلاغة والأسلوبية*. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

عتيق، عبد العزيز. (1982). *علم البيان*. ط2. بيروت: دار النهضة العربية.

عواد، علي. (1996). *تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي*. مجلة الدراما، المجلد8. العدد1. (ص ص 30–37).

القادري، أيمن. (2020). *دليل مناهج البحث العلمي*. ط1. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

قلالي، سعيد محمد. (2016). *عبد الرحمن المناعي معلمًا وبحارًا لا يزال يعشق همس الشواطئ*. مجلة صحيفة الوسط، العدد 4910. (1–3).

كورنيوس، روبرت. (1998). *فن الكتابة الدرامية: مبادئ بناء الحبكة المسرحية*. ط2. لندن: دار ميثوين للنشر.

كوهين، جون.(2004). *النظرية الشعرية*. ترجمة: أحمد درويش. ط2. القاهرة: دار الغريب.

المسدي، عبد السلام. (1984). *الأسلوبية والأسلوب*. ط3. تونس: دار العرب الإسلامي.

المناعي، عبد الرحمن. (2016). *المرزام نصوص مسرحية باللّهجة المحلية– أهل شرق*. ط2. الدوحة: وزارة الثقافة.

ناظم، حسن. (2002). *البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الوحيدي، أحمد. (2011). *عبد الرحمن المناعي المسرح عشقي الأول ولا أقبل له ضرة*. تاريخ الاطلاع: 28 أغسطس 2025، الموقع: (https://www.alarab.qa/article/) .

ثانياً–قائمة المراجع المرومنة:

Abd Al-Muttalib, M. (1994). *Rhetoric and Stylistics* (in Arabic). 1st ed. Beirut: Maktabat Lubnan Nashirun.

Ahmad, M. F. (1948). *Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry* (in Arabic). 2nd ed. al-Qahira: Dar Al-Ma'arif.

AL-Qadri, Ayman. (2020). *Guide to Scientific Research Methods* (in Arabic). Beirut: Manshurat Al-Jami‘ah Al-Lubnaniyyah.

Ateeq, ‘A. ‘A. (1982). *Science of Eloquence* (in Arabic). 2nd ed. Beirut: Dar Al-Nahda Al-‘Arabiyya.

Awwad, ‘A. (1996). *Polyphony in Theatrical Discourse* (in Arabic). *Majallat Al-Drama*. 8 (1). pp. 30–37.

Brook, Peter. (2001). The Changing Dialogue. 1st ed. Cairo: The Supreme Council of Culture.

Bogwas, Z. (2020). Dramaturgy and Its Role in Theatrical Performance Production (in Arabic). Algeria: *Majallat Al-‘Ulum Al-Insaniyya*, 31(2), 241–254.

Cornelius, Robert. (1998). The Art of Dramatic Writing: Principles of Play Plot Construction. 2nd. London: Methuen Publishing.

Daya, F. (1996). *Arabic Semantics between Theory and Application* (in Arabic). 2nd ed. Dimashq: Dar Al-Fikr.

Douballa, ‘A. (2020). The Phenomenon of Deviation in Arabic Criticism between Linguistic Foundations and Terminological Multiplicity (in Arabic). *Majallat Al-Lugha Al-‘Arabiyya*, 22(50), 497–512..

Hajij, M. (2003). Modern Arabic Stylistic Studies between Foundation and Modernity (in Arabic). Tlemcen: *Majallat Al-Adab wa Al-Lughat*. (3–4). pp. 77–94.

Hassan, ‘A. H. (1987). *The Stylistic Method in Literary Criticism* (in Arabic). 1st ed. Beirut: Dar Al-Nahda.

Jacobson, Roman. (1985). Linguistics and poetics .ed. Casablanca: Dar Toubkal for Publishing.

Khaldi, R. (2022). The Stylistic Method: Its Trends and Determinants (in Arabic). *Majallat Al-Hikmah li Al-Dirasat Al-Falsafiyyah*, 10 (3). pp. 852–864.

Kohen, J. (2004). *Poetic Theory* (in Arabic). Trans. Ahmad Darwish. 2nd ed. al-Qahira: Dar Al-Ghareeb.

Masaadi, ‘A. S. (1984). *Stylistics and Style* (in Arabic). 3rd ed. Tunis: Dar Al-‘Arab Al-Islami.

Munai, ‘A. R. (2016). *Al-Mirzam: Theatrical Texts in Local Dialect – Ahl* Sharq (in Arabic). 2nd ed. Doha: Wizarat Al-Thaqafa.

Nadhim, H. (2002). *Stylistic Structures: A Study of “Rain Song” by Al-Sayyab* (in Arabic). 1st ed. Beirut: Al-Markaz Al-Thaqafi Al-‘Arabi.

Qallali, S. M. (2016). ‘Abd Al-Rahman Al-Munai as a Teacher and Sailor Still in Love with the Whisper of Shores (in Arabic). *Majallat Al-Wasat*, 4910, 1–3.

Salama, S. (2020). Compression and Elements of Dramatic Art Construction in “Mihmani Talkh” by Siamak Kaleshiri (in Arabic). *Majallat Buhuth Kulliyat Al-Adab*, 31(123), 1–32.

Wuhaydi, A. (2011). ‘*Abd Al-Rahman Al-Munai: Theatre Is My First Passion and I Accept No Rival for It* (in Arabic). Date accessed: August 28, 2025: (https://www.alarab.qa/article/).