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 19 -40

Received on (11-09-2025) Accepted on (14-10-2025)
https://doi.org/10.33976/IUGJHR.33.4/2025/2

A Stylistic Analysis of the Language of Dialogue in Abdul Rahman al-Mannai's Play Fractures of Saeed Al-Mujabir

Prof. Dr. kamal Ahmed Ghonem[*1], Asia Abdulhameed Allaham[*2]
Islamic university of gaza[*1,2]
[*]Corresponding Author: kmalghonem@gmail.com

Abstract:
This study, adopting the stylistic approach, aims to uncover the distinctive stylistic features of dialogue language in the play Fractures of Saeed al-Mujbar" by the playwright Abdul Rahman al-Mannai. The analysis is conducted across the stylistic levels of phonology, syntax, and semantics, in order to reveal the artistic and functional impact of structures, imagery, rhythm, repetition, and other features that reflect the psychological and social dimensions of the characters. The study also seeks to demonstrate how the language of dialogue contributes to shaping situations, constructing dramatic tension, and highlighting the central issues within the play. The findings indicate that the playwright deliberately employed sounds, structures, and meanings in the dialogue to expose the characters' intentions and psychological tensions. Moreover, the play is characterized by general stylistic features, most notably the intersection of colloquial and Standard Arabic, along with a linguistic economy and density that reflect emotional charge, tensions, and impulses conveyed through dialogue, in a manner that reveals the author's intended meanings.
Keywords: Style, Dialogue Language, Expression, Semantics, Meaning Effect

لُغَةُ الحوارِ في مَسْرحيةِ "انكسارات سعيد المُجبر" لعبدِ الرحمنِ المناعي
(دِراسَةٌ أسْلُوبِيَّةٌ)

أ.د. كمال أحمد غنيم [1]، أ. آسيا عبد الحميد اللحام [2]
الجامعة الإسلامية غزة [1,2]

الملخص:
تهدفُ هذهِ الدراسةُ وفق المنهج الأسلوبي للكشفِ عن الخصائص الأسلوبيةِ المميزةِ للغةِ الحوار في مسرحيةِ "انكسارات سعيد المجبر" للكاتب (عبد الرحمن المناعي)، وذلك من خلال تحليلِها وفقَ المستوياتِ الأسلوبيةِ: الصوتي، والتركيبي، والدلالي، للكشفِ عن الأثر الفنيّ والوظيفيّ للتراكيبِ، والصور، والإيقاع، والتكرار، وغير ذلك من سماتٍ تعكسُ البنيةَ النفسيةَ والاجتماعيةَ للشخصياتِ. كما تسعى إلى بيانِ كيف تُسهمُ لغةُ الحوار في تشكيل المواقفِ، وبناء التوتر الدرامي، وإبراز القضايا الجوهريةِ في النص المسرحيّ. وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج فيما يخص كلّ مستوى أهمها أن الكاتب وظّف الأصوات والتراكيب والدلالات في لغة الحوار في المسرحية بشكل واعٍ كشف عن مرامي الشخصيات وتوتراتها النفسية. وأن المسرحية تميزت بخصائص أسلوبية عامة أظهرها تقاطعُ اللغةِ العامية مع اللغة الفصيحة، باقتصاد وتكثيف لغوي كشف عن الشحنات العاطفية والتوترات والانفعالات التي أظهرتها لغة الحوار بشكل يكشف عن مراد الكاتب.

كلمات مفتاحية: الأسلوب، لغة الحوار، التعبير، الدلالة، الأثر المعنوي.

مقدمة:

الأدبُ بشتّى أجناسِهِ لسانٌ يعبّر عن ثقافةِ الأممِ وعاداتِهم واللغةُ هي أداة التعبير، ومن أجناس الأدب المسرحية، التي تعتمدُ الحوارَ ركيزةً أساسيةً لبناءِ الأحداثِ وتطويرِ الشخصياتِ فمن خلالِ حوارِها، تتكشفُ الصراعاتُ، وتتضحُ الدوافعُ، وتتجسدُ رؤيةُ الكاتبِ.

وتبرزُ أهميةُ الدراسةِ الأسلوبيةِ في تحليلِ لغةِ هذا الحوارِ، وفهمِ آلياتِه والتي استخدمها الكاتبُ لإيصالِ رسالتِهِ.

وفي هذا السياق، تأتي مسرحيةُ "انكسارات سعيد المجبر" للكاتبِ القطري عبد الرحمن المناعي أُنموذجًا ثريًّا للدراسةِ؛ كونها عملًا أدبيًّا يلامسُ قضايا اجتماعيةً ونفسيةً عميقةً، ويعكسُ حالةَ الانكسارِ التي قد تعصفُ بالفردِ والمجتمعِ، وتمتاز بلغتِها المركزةِ وحوارِها المشحونِ بتقنياتٍ فنية دقيقة، إضافةً إلى عدمِ وجود دراسة تناولت هذا النص تحديدًا من زاوية أسلوبية، كل هذا يمنح البحث جدة وتميُّزًا، وتنبع أهمية اختيارها أيضًا من أهمية كاتبها كونه من أبرز الأصوات المسرحية الخليجية، ومن البارعين في توظيف اللغة والحوار بأسلوب فني راق يجعل من دراسة أسلوبه مدخلًا لفهم رؤية المسرح الخليجي وتطورِه.

وتتطلبُ دراسةُ حوارِها الغوصَ في بنيتِهِ اللغويةِ، واستكشافَ أبعادِه الأسلوبيةِ، فكيفَ وظفَ المناعيُّ لغةَ الحوارِ لتجسيدِ هذه الانكساراتِ؟ وما هي الخصائصُ الأسلوبيةُ التي ميزتْ حوارَ شخصياتِهِ؟ وما هي العلاقةُ بينَ اللغةِ ومضامينِ المسرحيةِ؟ هذه التساؤلاتُ وغيرها ستكونُ محورَ هذه الدراسةِ التي تسعى إلى الكشفِ عن جمالياتِ الحوارِ في "انكسارات سعيد المجبر" وسبرِ أغوارِهِ الأسلوبيةِ.

مشكلة الدراسة:

تُشكّل لغةُ الحوار أساسًا في بناء العملِ المسرحي كون الحوارِ الوسيلةَ الرئيسةَ في التعبير عن الشخصيات والأحداث والصراع، وفي مسرحيةِ (انكساراتِ سعيد المجبر، لعبد الرحمن المناعي)، تبرز خصوصيةُ الحوارِ من حيث التراكيب واللغة الشعرية المُكثفة والانزياح، ما يدفع إلى التساؤل عن مدى إسهام هذه الخصائصِ الأسلوبيةِ في بناء الشخصية المسرحية، وتكثيفِ البعد الدرامي، ونقلِ الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للعمل، وبالتالي ينبعُ التساؤلُ الآتي:

- إلى أي مدى أسهمت لغة الحوار في المسرحية في التعبير عن الصراع ودوافع الشخصيات وملامحها وتشكيل المعنى الدرامي العام؟

أهداف الدراسة:

- تحليل المستويات الأسلوبية: الصوتية، التركيبية، الدلالية للغة الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي في المسرحية.
- الكشف عن الخصائص الأسلوبية التي ميزت لغة الحوار في المسرحية.
- إظهار العلاقة بين أسلوب لغة الحوار والمضمون في المسرحية.
- إبرازُ جمالياتِ الحوارِ وقدرتِهِ على تجسيدِ الصراعِ الداخليِ والخارجيِ لشخصياتِ المسرحيةِ.

أهمية الدراسة:

- كونها تسلط الضوء على جانب مهم من جوانب الإبداع لدى الكاتب عبد الرحمن المناعي، وهو جانب لغة الحوار.
- تقديم دراسة معمقة لنص مسرحي يزخر بالدلالات والرموز.
- تطوير الدراسات الأسلوبية بكشفه عن الخصائص الأسلوبية لمسرحية معاصرة.
- تقديم نموذجٍ تطبيقيٍ يمكن الإفادة منه في تحليل النصوص المسرحية.

الدراسات السابقة:

1- بلاغة الحوار المسرحي ووظيفة الإرشادات المسرحية في مسرحية النار والنور ل "صالح المباركية" نموذجًا. ميلود قيدوم وخولة صالح، مجلة النص(2024م).

2- بنية الحوار واللغة في مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا لنغمة ثميني، مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج، رحاب أحمد (2022م).

3- جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري مسرحية الشروق لصالح لمباركية نموذجًا، أحمد رية، مجلة اللغة العربية(2022م).

4- وظائف الحوار المسرحي السردي في بنية النص الدرامي الجزائري، محمد أمين بوشعور، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، (2019).

وتميزت هذه الدراسة عن غيرها كونها تخص مسرحية انكسارات سعيد المجبر بدراسة لغة الحوار فيها دراسة أسلوبية وهو ما لم تفعله الدراسات السابقة، وكونها أيضًا تُبْرِزُ الوظائفَ الأسلوبية للحوار مثل التعبير عن الحالة النفسية، والكشف عن الصراعات الاجتماعية، ما يزيد عمق الدراسة وأهميتها.

منهج البحث:

تقتضي طبيعة الدراسة أن يكون منهجُها المنهج الأسلوبي الذي يركزُ على تحليلِ النصِ في مستوياتهِ المختلفةِ: الصوتيةِ، والتركيبية، والدلاليةِ وهذا ما ينوي البحث فعله.

التعريف بالأسلوبية:

الأسلوب لغة: من مادة (س ل ب) يسلُب، وسلبًا، والأسلوب السطر من النخيل، وكل طريق ممتد وهو أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سواء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1].

والأسلوب اصطلاحًا: طريقة في الكلام يؤديها الكاتب بواسطة لغة مقصودة، لغرض إيصال فكرة أو نمط معين[2].

والأسلوبية: دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقة الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[3]، وله مستويات عدة.

مستويات التحليل الأسلوبي:

علم الأسلوب وثيق الصلة بعلم اللغة، ومستويات التحليل الأسلوبي هي مستويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب، وهذه المستويات لا يمكن عزلُها عن بعضها البعض، وهذه المستويات هي:

1- المستوى الصوتي: هو الخطوة الأولى للولوج نحو عالم النص الأدبي، وفيه يتم تحليل الصوت ودلالته ومدى تواتره، الأمر الذي يؤدي تغييره في الكلمة إلى تغيير في الدلالة، وبطلق على الحرف الذي ينشأ من تشكله مع غيره حروفُ الكلمة (فونيم)، والذي يؤدي استبداله إلى تغيير في معنى الكلمة، وأثر في الدلالة، وكذلك الأثر الجمالي[4].

2- المستوى التركيبي أو النحوي: يهتم هذا المستوى بالعلاقات والروابط المختلفة، ومدى انسجامها، ومدى تماسك النص، ويدرس النص من حيث طوله وقصره، والظواهر النحوية من حيث التقديم والتأخير، والحذف والتكرار، ...الخ[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب (ج1-ص456).

[2] البياتي، المستويات الأسلوبية في آيات المرأة في القرآن الكريم (ص27).

[3] المسدي، الأسلوبيةِ والأسلوب (ص36).

[4] بشر، علم الأصوات (ص21).

[5] ينظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص104).

3- المستوى الدلالي: يعد من أهم عناصر التحليل الأسلوبي، يدرس المعنى، وتدور دراسته حول الألفاظ التي هي الأساس التي يتم التركيز عليها لصلتها المباشرة بالمعنى، ويتجه نحو دراسة عناصر عديدة، منها الكلمات المفاتيح، والسياق، وعلاقات الاستبدال والمجاورة، والاختيار[6].

المؤلف عبد الرحمن المناعي:

مولده ونشأته:

عبد الرحمن المناعي، مؤلف قطري، ولد عام 1948 في قطر، حصل على الثانوية الصناعية بشعبة الكهرباء عام 1969، عمل فني راديو بشركة (شِل) حتى عام 1975، ثم مراقباً للمركز الثقافي بوزارة الإعلام، ومساعداً لمدير إدارة الثقافة والفنون، ورئيساً لقسم دراسات الخليج والجزيرة العربية بوزارة الإعلام[7].

مسيرة عبد الرحمن المناعي الفنية:

أظهر عبد الرحمن المناعي شغفًا مبكرًا بالعديدِ من الفنون، فقد أحب الموسيقا وتعلم العزف على بعض الآلات، كما اهتم بالتصوير والرسم، بدأت علاقته بالإعلام من خلال عمله كمتعاون في الإذاعة، حيث كتب وقدم الشعر في برامج متتالية، ثم، اتجه إلى المسرح الارتجالي وساهم في تأسيس عدد من الفرق المسرحية، بالتوازي مع عمله في مجال تقني كفني راديو.

قادته هذه التجارب إلى الكتابة للمسرح، وكان من أبرز المحطات في حياته تأليفه لمسرحية **(أم الزين)**عام 1974، التي جمعته بالمخرج الأردني الراحل (هاني صنوبر)، كان نجاح هذه التجربة نقطة تحول كبرى في حياته، حيث قرر ترك تخصصه التقني ووظيفته من أجل أن يتفرغَ للمسرح، وانتقلَ للعمل في وزارة الإعلام.

في عام 1984، قدم المناعي مسرحيةَ (ياليل ياليل)، التي كرّسته كمؤلف ومخرج عربي، حقق هذا العملُ انتشارًا واسعًا، وعُرض في عدة دول عربية وتناوله مخرجون عربٌ آخرون، تميز (المناعي) في هذا العمل بالتركيز على الموروثِ الشعبي وتفاصيله الأدبية والفنية، مما منحه هوية خاصة بين المسرحيين العرب.

استمرت إسهاماتُه من خلال أعمال مؤثرة مثلِ (الحادث والكائن) عام 1993، و(غناوي الشمالي) عام 1999، التي كان لها دورٌ كبيرٌ في مسيرته، قدم المناعي تجاربَ متنوعة شملت المسرحَ الموجّهَ للطفل والمسرح الشعري، ولا يزال حتى اليوم يواصل مسيرته الفنية بحثًا عن تجارب جديدة[8].

مسرحية انكسارات سعيد المجبر:

تتمحورُ المسرحيةُ حول شخصية (سعيد) ابنِ الغواص الشهير (ماضي)، الذي يختارُ ترك مهنة والده ليتبع شغفه في التداوي والعلاج الشعبي، تبدأ الأحداث عندما يطالبه والد زوجته (فالح) – وهو بحارٌ ذو سمعة وقوة– بترك هذه المهنةِ التي يراها مخزيةً، والعودة إلى البحر حيث عمل والده من قبل، مهددًا إياه بحرمانه من زوجته(ظبية) وابنته(وضحى) إن لم يفعل. يعيش سعيد صراعًا داخليًا حادًا، يتجلى من خلال حوار مع قرينه، بين التمسك بطريقه المهني أو الحفاظ على أسرته. يرضخ في النهاية ويعود للبحر، لكنه يفشل في الغوص، في غيابه تُصاب ابنته بكسر ولا يجدون من يعالجها. تتسارعُ الأحداثُ، إذ يعودُ سعيد فيخطفُ ابنتَه ليعالجَها بنفسه، ما يدفع والد زوجته لإرسال رجاله للقبض عليه، يطلقون النار عليه ظنًا أنه هارب، ويظنون أنه مات، يرسل سعيدٌ ابنتَه قبيل هذا الحدث إلى بيت جدها معافاة مع رجل من معارفه، فيشعر فالحٌ بالندم لأنه قلل من مهنتِه، ويلوم نفسه ظنًا منه أنه

[6] ينظر: السيد، علم الدلالة إطار جديد (ص16).

[7] رابحي، المبدع عبد الرحمن المناعي وحصاد العمر، على الإنترنت.

[8] رابحي، المبدع عبد الرحمن المناعي وحصاد العمر، على الإنترنت.

قد قتله، لكن سرعانَ ما يظهر سعيدٌ حيًا، فتعم الفرحةُ، ويُستقبلُ سعيدٌ بحفاوة وتنتهي المسرحيةُ بنهايةٍ سعيدةٍ، يعودُ فيها سعيدٌ إلى حياته مع زوجته وابنته[9].

تُعدُّ مسرحية (انكسارات سعيد المجبر) للكاتب المسرحي القطري عبد الرحمن المناعي، نصًا أدبيًا عميقًا يركز على تحليل الحالة النفسية لشخصية محورية تعاني من الهزيمة والفشل في عرف المجتمع، وتحاول التخلص منه لإثبات جدوى ما تفعله، ولا تقتصرُ أهميةُ النص على كونه مخططًا لعمل مسرحي ، بل يتعدى ذلك ليصبح دراسة نفسية واجتماعية مكتوبة بلغة فنية رفيعة.

يتميز النص ببنية سردية غير تقليدية تعتمد على الحوارِ الدرامي الداخلي أكثر من الحوار الخارجي المباشر، فشخصيتُه الرئيسةُ (سعيد المجبر)، تمثل نموذجًا للإنسان المكسور الذي يستعيد ذكرياته وخيباته عبر سلسلة من المشاهد المونولوجية (الحوار مع الذات)، التي تتمثل بـ(القرين) يتصارع سعيد مع ماضيه، مع الأحلام التي لم تتحقق، ومع شعوره بالعجز في مواجهة واقعه. بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية التي ساهمت في إبراز القضية الاجتماعية بشتى جوانبها، وبالتالي يقوم الحوار في المسرحية بوظيفة جوهرية تجيب عن التساؤلات التي يطرحها المتلقي سواء فيما يتعلق بالموضوع أو الهدف منها، وما الأدوار التي تقوم بها كل شخصية في العمل المسرحي، وما الأفكار والأيديولوجيات التي تتبناها كلّ شخصية[10].

ويستخدم المؤلفُ (المناعي) لغةً شعريةً مكثفةً وغنية بالاستعارات والمجازات، وهذا يخلق إيقاعًا داخليًا يساعد على جعلِ الحواراتِ عميقةً وموحيةً، ومعبّرة عن الفكرة التي يريدها فليس هدفُ الكلمات نقلَ الحوارِ فقط، بل التعبيرُ عن المشاعر المعقدة التي انتابت البطل وصراعه مع نفسه، بين ترك عمله الذي يحب، أو ترك عائلتِه، وتتنوع الجمل بين الطويلة التأملية والقصيرة المتقطعة، لتعكسَ حالةَ التشتت والاضطراب النفسي التي يعيشها البطل، هذا التنوع اللغوي يجعل النص قابلاً للتأويل على مستويات متعددة، وتجعله صالحًا للدراسة الأسلوبية.

المستوى الصوتي:

يعد المستوى الصوتي أحدَ أبرزِ المستويات الأسلوبية التي تكشف عن البنية الجمالية للنص، حيث تتجلى فيه العلاقة بين النص والمضمون من خلال توظيف الإيقاع والنغم، بما يعكس التوترات النفسية والانفعالات الشعورية للشخصيات، وتتجسد هذه العناصر الصوتية في جزأين: (الموسيقى اللفظية، والموسيقى المعنوية)، ويمكن تناولهما كما يأتي:

الموسيقى اللفظية:

وتتمثل بالتكرار، والسجع، والجناس، وإيقاع الجمل، وهي كالآتي:

أولًا– التكرار:

يقصد بالتكرار: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا[11]، ويشمل صورًا كثيرة، منها تكرار الحرف، وتكرار اللفظة، وتكرار التركيب، وتكرار الجملة، ويمكن دراسته على النحو الآتي:

تكرار الحرف (الصوت): لا شكّ أنَّ الصوتَ منفردًا لا دلالةَ له، إلا أنَّ تكرارَ صوتٍ بعينِه بين كلماتٍ متجاورةٍ قد يُنشئُ بينها رابطًا صوتيًا يكون صدىً لرابطٍ معنويّ، يخدمُ المعنى العام، ويؤدي الوظيفةَ الانفعاليةَ والنفسيةَ، منه، تكرارُ حرف الشين الذي هو حرف التفشي: "**عشقت الصحراء، وأعشابها، ... أخذتني نشوة الاكتشاف بعيدًا، إنها حال الأيام يا شيخ**"[12].ولا شكَّ أن تكرار هذا الحرف في قول سعيد السابق كان يكشف عن شحنة انفعالية عالية، فهو يُفشي عن نزفٍ داخليٍّ أو بوحٍ مضغوطٍ، ويعكس حالةَ التفريغ النفسي وكأنَّ سعيدًا يخرج ما في داخله باستخدام هذا الحرف بكثرة في عباراته، وبالتالي يكون للحوار

---

[9] المناعي، هناك (ص35–64).

[10] ينظر: صالح وقيدوم، بلاغة الحوار المسرحي ووظائف الإرشادات المسرحية في مسرحية النار والنور لصالح لمباركية نموذجًا (ص46).

[11] هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي (ص239).

[12] المناعي، هناك (ص48).

وظيفةٌ تتمثل في الكشف عن الحالة النفسية للشخصية وطريقة تفكيرها ودواخلها، وما تخبئه من مكونات، وكذلك نسج العلاقة بين الشخصية والمكان[13](الصحراء).

ومن تكرار الأصوات المهموسة التي يناسب الهمس فيها حوار القرين مع سعيد قول القرين لسعيد: " **ماذا ستفعل هل ستستعيد عنفوانك أيها البحار القديم أم أنك نسيت أهوال الأعماق ولدغات الأسماك السَّامة..** [14].، وبعد البحث تبيّنَ أنَّ هذا الحرف تكَرَّرَ كثيرًا في حوارات سعيد مع القرين، ليجسد صوتيًّا أسلوب الإقناع الهادئ، والناعم الذي يتبعه القرين، فالسين حرف خافت رخو ينساب برقة دون انقطاع ما يجعله مناسبا لنقل نبرة الهمس والتسلل النفسي، وكأنه يوازي سلوك القرين وهو يتغلغل بهدوءٍ في نفس سعيد محاولًا أن يمهد لانقياده له دون مقاومة.

تكرار الكلمة: وهو أن يكرر الأديب لفظة بعينها، إما متجاورة أو متباعدة، وقد وقف البحث على مواطن كثيرة ورد فيها التكرار في بعض الكلمات في المسرحية، مما يعبر عن وظيفة يقصدها الكاتب، فتأتي أحيانًا تعبيرًا عن الحالة النفسية التي تعتري الشخصية لحظة استخدامه اللغة في التعبير عن انفعاله، ومنه قول فالح والد ظبية محتقرًا عمل سعيد: "**يقولون سعيد ابن مجبر زوج ابنته لمداوي، مداوي، وهل هذا عمل يعتد به** "[15]. فتكرار لكلمة (مداوي) مرتين، ثم تكرارها باسم الإشارة، ومن بعده الضمير، تعبر عن حالته النفسية التي تحتقر هذا العمل، وترى أنه عملٌ يجلب العار ويقلل من مكانته كوالدٍ لزوجة من يقوم بهذا العمل، ومنه أيضًا تكرار كلمة أضاع تعبيرًا عن غضب والد ظبية من تصرف سعيد، وعن أثر الفعل الذي فعله سعيد عليه بقوله: **أضاع مشيته، بل أضاع هيبتي بين الناس..**" [16]، فتكرارها يعبر عن الأثر السَّيّء لفعل سعيد على نفس فالح.

ومن تكرار المفردات تكرار بعض الأدوات مثل تكرار الاستفهام زيادة في استنكار الفعل، منه قول القرين في حواره مع سعيد: "**لماذا ذهبت، لماذا محوت تاريخ أبيك..؟**" [17]، فكان يستطيع أن يعطف الجملة الثانية على الأولى، ويصل المعنى المراد، لكنه لم يرده معنى مجردًا بل أضفى عليه نوعًا من التكثيف العاطفي المُحمَّل بخيبة وتوبيخ، وكذلك التكرار أعطى شيئًا من التصعيد الدرامي المتصاعد مع الجملتين، وأوحى بإلحاحٍ في المحاسبة، ليدفع المخاطب إلى الاعتراف والندم.

ومنه أيضًا تكرار النداء بما يتلاءم مع الحالة النفسية للداعي، فعندما عاد سعيد لابنته بعد فراق كرر عليها النداء مرة بعد مرة، "سعيد: **وضحى، وضحى؟**"[18]، هذا يعبر عن شدة حاجة لإقبال ابنته عليه ومن ثم لقائِها واحتضانِها.

تكرار التركيب: وفيه يكرر تركيبًا كاملًا، مكونًا من أكثر من مفردة، مثل قول القرين لسعيد بن المجبر: "**لا أنت سعيد المجبر، ولا أنت ابن ماضي**"[19]، فتكرار التركيب (لا أنتَ) أبرز التأكيد على التبرؤ والهوية المرفوضة.

تكرار الجملة: يكرر جملة كاملة، اسمية أو فعلية، ومنه رد سعيد المجبر على قرينه الذي يستنكر عليه عودته للبحر تماشيًا مع رغبة المجتمع وتركه المهنة التي يهواها بقوله في مواطن منفصلة: "**سننُ الحياة، سننُ الحياة**"[20]، وفيه تأكيدٌ على حتمية القدر، وعدم الاستسلام له وعدم القدرة على تغييره، كما أنّه يخلق جرسًا موسيقيًا يجذب الانتباه ويؤكد وقعها في النفس.

---

[13] ينظر: أحمد، بنية الحوار في مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا لنغمة ثميني (ص485).
[14] المناعي، هناك (ص48).
[15] المصدر السابق (ص37).
[16] المصدر نفسه (ص51).
[17] المصدر نفسه (ص54).
[18] المصدر نفسه (ص55).
[19] المصدر نفسه (ص54).
[20] المصدر نفسه (ص41).

ومنه تكرار ظبية لحقيقة أنَّ ابنتها أصبحت عرجاء في حوارين مختلفين بالجملة نفسها، لتعبر بهذا التكرار عن أثر الأمر في نفسها، واستسلامها لهذا القدر، قالت في بداية الحوار: "**فتاة عرجاء.. يا لحظي العاثر.. ماذا سأقول لوالدها عندما يعود؟؟**[21]" وقالت بعد حوارات عديدة: "**يا لحظي العاثر، ابنتي وحيدتي حفيدة الشيخ فالح بن مجبر عرجاء، لن يشفع لها جمالها ولا أصلها..**" [22].

ويمكن تمثيل التَّكرار في المسرحية حسبَ مراتِ ورودِه في الجدول الآتي:

تكرار الكلمة	تكرار التركيب	تكرار الجملة
77	11	17

الجدول (1) التَّكرار في المسرحية حسبَ مراتِ ورودِه

أظهر الجدول كثافة استخدام التكرار في المسرحية، على الرغم من صفحاتها القليلة، إذ تكررت الألفاظ والتراكيب والجمل بما مجموعه (105) مرة، ومن خلال ملاحظة مواطن التكرار، يتبين ان لجوء الكاتب إليه في الحوار يدلل على أهميته كوسيلة فنية لتأكيد المعاني وتكثيف الشعور، وبناء الإيقاع الداخلي، بما يخدم الرسائل الدلالية والانفعالية في المسرحية، وذلك على النحو التالي:

- تكرار الكلمة سبعًا وسبعين (77) مرة، بأعلى معدل تكرار، يُظهر عمق الشحنة الانفعالية عند استخدامها، كما ظهر في الأمثلة السابقة، فالكلمة المكررة كانت مرتبطة بمركز الألم أو محور الصراع، وتكرارها يعزز أثرها النفسي عند المتلقي.
- تكرار التركيب إحدى عشْرة (11) مرة، باستدعاء أنماطٍ لغويةٍ مألوفةٍ، يحمل دلالات عدة منها التأكيد على الفكرة التي تريدها الشخصية، بما يحمله معنى الأداة المكررة مع التركيب.
- تكرار الجملة: (17) سبعَ عشرةَ مرة، يعبر عن محورية المعنى في الجمل المتكررة أي أنَّ مضمون هذه الجمل يعبر عن موقف متكرر أو شعور عالق في الذهن.

ثانيًا– الجناس:

وهو تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى[23]، ويظهر في المسرحية في الفواصل التي تتمثل في غناء المغني بين الحوارات، من ذلك الجناس الناقص الذي ينشأ من اختلاف الحركات بين (مُدبِر، المُدبّر) في قوله:

لا أنته اللي مقبل على الدنيا ولا مُدْبِر

ارمي بحمولك عليه هوه المْـــــــدَبّر[24]

فالجناس هنا يوجد إيقاعًا مُتناغمًا يعطي الجملة طابعًا تأمليًا، ونفعيًا، ويعمّق أثرها النفسي على السامع، ويبرز المفارقة القوية بين (مُدبِر) كحالة إنسانية لإنسانٍ ضعيف، و(المُدبِّر) كاسم من أسماء الله الحسنى، فتظهر ضعف الإنسان وتردده مقابل سيطرة وقوة الله وتدبيره الأمور.

ومن الجناس الذي ينشأ من الاختلاف في نوع الحروف بين (أمري، وعمري) قوله:

رديت راسي على اللي مقدرًا عمري

---

[21] المصدر نفسه (ص53).

[22] المصدر نفسه (ص53).

[23] غنيم، علم الوصول الجميل (ص 81).

[24] المناعي، هناك (ص50).

رب كريم يهون بالعجل أمري[25]

ولم يُحْدِثِ الجناسُ هنا تماثلًا صوتيًا أضفى على البيت جرسًا مريحًا للأذن فحسب، بل أظهر دلالاتٍ عميقةً منها التوازي بين ما مضى وما هو آت، فعمري تشير إلى ما كتب ومضى، وأمري ما هو منتظر حدوثه، ويعكس حالة من الرضا بما مضى، ورجاء الخير بما هو آت.

ثالثًا- السجع:

السجع في النثر كالقوافي في الشعر[26]، ولم يتكرر السجع كثيرًا في المسرحية إلا في بعض العبارات من قول مقبل لسعيد: **ولكنك تداوي الناس، تعالج جروحهم، وتجبر كسورهم**"[27]، فوجود الضمير مكررًا قبل الفاصلة أضفى جرسًا موسيقيًا ساهم في تعميق المعنى.

ومنها قول أحد رجال فالح عندما توهَّموا قتلَ سعيد: "**رميناه... قتلناه... تركناه هناك مُمَدَّدًا على الأرض**"[28]، فالصوت الذي ينجم من تكرار (نا) الفاعلين المتلوة بهاء الغيبة، خلق توازنًا صوتيًا وسجعًا قرّب المتلقي من بشاعة الحدث ووحشيته، ومنح الجملة إيقاعًا صارخًا أشبه بالطرقات المتتالية على النفس، فعكس عنف الحدث ووقعه الثقيل على النفس، وضخَّم الأثر النفسي للعبارات، وعزَّزَ الإحساس بالذنب والقسوة واللامبالاة المعتمدة، التي تحاول بهذا التكرار الصوتي نزع ثقل الحدث على النفس.

رابعًا- إيقاع الجمل:

يمثل إيقاع الجمل جانبًا مهمًا ضمن المستوى الصوتي، ويؤدي دورًا تعبيريًا في تكثيف المعنى، وتعميق الأثر النفسي، ومن ملامحه:

أ- الطول المتساوي للجمل المتتالية: مثل قول سعيد عن وضحى: " **شوهوا حياتها، دمروا مستقبلها**"[29]، فالطول المتساوي للجملتين خلق نوعًا من الإيقاع الموسيقي، يعكس استمرارًا في الأثر النفسي الذي تركته صدمة كسر ساق ابنته عليه.

ب- الجمل القصيرة المتلاحقة: وهذه تخلق نوعًا من الإيقاع مع كل وقفة وتقطيع، مثل قول ظبية لوضحى: "**هيا، حاولي، حاولي، تستطيعين**"[30]

ت- التقابل بين الجمل، مثل قول فالح لظبية: **هي ابنته، وأنته زوجته**"[31]، فهناك من الإيقاع حَمَلَهُ التقابلُ بين العَلاقات الاجتماعيةِ.

ث- الجمل القصيرة المبتورة، مثل قول فالح عن وضحى: " **تنط ماذا؟**"[32]، فهذه الجملة القصيرة تحمل في لغتها صوت المفاجأة التي اكتنف فالح كونه أول مرة يسمع بهذه اللعبة.

---

[25] المصدر السابق (ص49).

[26] غنيم، علم الوصول الجميل (ص 89).

[27] المناعي، هناك (ص45).

[28] المصدر السابق (ص61).

[29] المصدر نفسه (ص55).

[30] المصدر نفسه (ص53).

[31] المصدر نفسه (ص51).

[32] المصدر نفسه (ص51).

ج- التصاعد الصوتي في الانفعال: ويتمثل في الجمل التي تبدأ بصوت هادئ نسبيًا، ثمَّ يتصاعد الصوت مع الانفعال، مثل قول القرين لسعيد: "**إذًا لماذا ذهبت، لماذا محوت تاريخ أبيك؟**"[33] فالصوت في الجملة الثانية يصبح أكثر حدة وسرعة، وكأنه يحاصر سعيدًا بالأسئلة، شيئًا فشيئًا.

ح- التنويع في طول الجمل، وهذا يعطي شيئًا من الإيقاع يعكس اضطراب الشخصيات، مثل قول سعيد: "**كيف؟.. لقد قُضي الأمرُ.. كُسر ساقُها**" [34]، فهذا التنوع عكس حالة سعيد الذي يقاوم لكنّه ينهار داخليًا ليستسلم نهاية.

الموسيقى المعنوية:

لا تتعلق الموسيقى المعنوية بالإيقاع الصوتي والوزن العروضي كما في الشعر، بل بما تحدثه الكلمة من أثر معنوي، وشعور داخلي للمتلقي، حيث إنّ المتلقي يدرك عبر رنين الكلمات وإيقاعها المعنى، وإن لم ينتبه للألفاظ بكاملها، وهي عنصر مهم في اللغة المسرحية، وخاصة في الحوارات التي تعتمد على التكرار، والتوازي والتناقض والانفعال، وتمثِّل التقابلاتُ الدلاليةُ بين الألفاظ والجمل أحدَ المصادر الغنية للموسيقى المعنوية، والمقصود بها كل كلمتين تحمل إحداهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى، ولا يقتصر ذلك على الكلمات وحدها[35]، بل يتجاوزه إلى دلالة عبارتين متضادتين، تشعرك بالمفارقة بين معنيين يجولانِ في النفس، حيث تترك الثنائياتُ المتضادةُ توترًا داخليًا، وتفاعلًا شعوريا ينعكس على القارئ أو المتلق

وتتكرر الثنائيات المتقابلة مثل: (الحضور، الغياب)، (الماضي، الحاضر)، (التذكر، النسيان)، (الصرخة، الصمت)، (الخضوع، المقاومة)، بما يمثل تقابلًا دلاليًا، ويمكن أن تُمثل تلك التقابلات تحت العناوين الآتية:

أ- التقابل بين المقاومة والاستسلام: يتمثل في حوارات مختلفة لسعيد مرة فيها يقاوم من حوله ومرة يستسلم لمرادهم، ويمثل ذلك موقفًا من تلك الحوارات يُظهر تلك المقاومة من خلال تساؤلاتٍ عدة قال فيها: "**أتهجر عملك الآن بعد أن أصبحت سعيد المحبر، سعيد المجبر الذي ينتظره الناس بلهفة، يبحثون عنه بين القرى ومنازل البدو في الصحراء، هل سترمي بكل ما تعلمته في البحر، هل ستلقي كل ذلك وتعود لسيرة ابن ماضي**"؟[36].

ب- التقابل بين القوة والعجز: ويتمثل في المواطن التي يقر سعيد فيها أنه يمتلك عملًا شريفًا مفيدًا يستطيع به أن يفيد غيره، وبالوقت نفسه يعجز عن الاستمرار بهذا العمل، ويمثله الحوار السابق، وأيضًا في القوة التي يدعيها فالح، والتي يصاحبها في المسرحية عجزٌ عن إلحاق أي تغييرٍ بسعيد لأنّ إرادة سعيد أقوى من قوته، ومنها محاولته العثور على سعيد باستخدام نفوذه وعجزه عن ذلك، يقول في عبارة تظهر عجزَه رغمِ امتلاكه مصادر قوة: "**رجالي لم يتركوا مكانًا إلا بحثوا فيه، كل القرى، كل البدو، كل السهول والوديان، لم يجدوا أثرًا..**" [37]فيظهر الحوار قوة فالح التي تتمثل بقوله (رجالي)، (لم يتركوا مكانًا)، لكن هذه القوة يقابِلُها عجزٌ في العثور على سعيد.

ت- **التقابل بين الأنا والآخر:** ويمثل هذا بصورة جلية في المسرحية التقابل بين سعيد نفسه، ما يؤمن به أنه هو، وبين ما يريده المجتمع، وما يريد أن يفرِضَه عليه بقوة، يقول القرين لسعيد: "**أنت ابن ماضي أسد البحر، ولكنك تريد أن تكون سعيد ابن المجبر**" [38].

---

[33] المصدر نفسه (ص48).

[34] المصدر نفسه (ص56).

[35] الصفار، ظاهرة التقابل الدلالي في القرآن (ص50).

[36] المناعي، هناك (ص41).

[37] المصدر السابق (ص57).

[38] المصدر نفسه (ص42).

ث- **التقابل بين الكدِّ والراحة:** ويقصد بها الكدُّ الذي تتكبده النفس مقابل راحة الآخرين الذين لا يقدرونه، يتمثل ذلك في قول سعيد متأففًا من عمل البحارة الذي لا يجلب منفعة حقيقية بنظره: "**من أجل زينة نساء لا يعرفن شمس هذه البحار ولا سموم القيظ اللاهبة، نساء ينمن على الوسائد الناعمة، ونحن من أجلهن نموت ألف مرة في اليوم**" [39].

ج- **التقابل بين الذات والمجتمع:** ويظهر ذلك في قول سعيد معترضًا عمَّا يريده المجتمع أن يكون عليه، وما تريده ذاته وتجد راحتها فيه، فهو إما أن يخضع للمجتمع ليريح نفسه مما قد يفقده إن لم يخضع له، أو أن يتمسك بنفسه وما تهواه، وهذا المجتمع متمثلًا بوالد ظبية: "**خيّرني بين الأعشاب والسفن، بين أن أعود لمهنة والدي، أو أطلق زوجتي**" [40].

ح- التقابل بين الاجتماع والوحدة: يظهر ذلك في المواقف التي عانى فيها سعيد من الوَحدة، بعيدًا عن زوجه وابنته، بينما تقتله ذكرياتُه مع ابنته وأملُه بالاجتماع، ويمثل ذلك موقفًا طلب منه المقبل ترك زوجته لتزويجه بأخرى: "**هنيكم باللي على الضو تدفون، وأنا على قرن الوضيحي سرابي**" [41]، الجملة تظهر المفارقة بين دفء الاجتماع والأمان، في حين أن سعيد يعاني الوحدة والسراب الذي لا وجود له.

خ- التقابل بين الواقع والمتوقع: منه قول فالح بعدما جاء سعيد وخطف ابنته: "**كافأناه على ذهابه للبحر فخرجنا لاستقباله، وكافأنا بخطف وضحى**" [42]، فكان المتوقع أن يسعد سعيد بهذا الاستقبال، لكن الواقع أنّه خطف ابنته مقرّرًا التخلص من قيود هذا المجتمعِ كُلِّه.

وتلك التقابلات تُحدِث آثارًا عدة منها:

أ- **التوتر الداخلي:** فالتقابل بين نقيضين يشعر المتلقي أن الشخصية ممزقة بين موقفين، منه: "**ها أنت تعود لا أنت سعيد المجبر ولا أنت ابن ماضي الماضي**" [43]، فتمزق الشخصية بين موقفين جعلها لا شيء.

ب- **التنافر الدلالي:** الجمل المتقابلة تنتج نوعًا من التنافر الموسيقي المعنوي فحين يقول: "**أنا لا أهلوس من الكي ولكنني سمعتها تصرخ**" [44] فيهلوس ويصرخ تخلق حالة صدام لغوي، تنتج صدامًا نفسيًا داخليًا.

ت- **الإيقاع الجدلي:** في بنية الحوار يلاحظ أن الأسلوب يعتمد على دفع جملة لتعارض أخرى مما ينتج إيقاعًا جدليًّا، يشبه الحوار الذاتي المضطرب، وكأن كل جملة تنقض ما قبلها، فيحافظ النص على توتر دائم، ومن ذلك حوار سعيد الأخير مع قرينه، فهو واقعٌ بين علاج ابنته، وبين الإبقاء عليها في الصحراء بعيدًا عن أمها وقد شيع أنه خطفها، فنجد القرين يقول: "**هل خطفتها من أجل أن تسجنها في هذه الصحراء**"[45]، فهناك تأرجح بين معنيين رغبة سعيد في راحة ابنته، ومع ذلك خطفها ليجعلها في صحراء لا تناسبها وهي ابنة المدينة، أما سعيد فلم يرد على هذا الخاطر، بل ما يهمه هو علاجها، فيقول: **لا يهم، المهم أن تعود وضحى إلى ما كانت عليه** [46]، فالخطف والصحراء هما علاج ما عانت منه وضحى.

كل ما سبق لا تُدرك موسيقاه عبر الأذن، بل عبر الإحساس، بالتمزق والتأرجح بين المعاني، وهي ما يجعل النص حيًّا ومتجددًا في التأويل، فهي تبني جوًا نفسيًا عميقًا يناسب طبيعة المسرحية التي تحاور الذات المنكسرة، والهوية المهزوزة.

---

[39] المصدر نفسه (ص42).

[40] المصدر نفسه (ص46).

[41] المصدر نفسه (ص47).

[42] المصدر نفسه (ص57).

[43] المصدر نفسه (ص54).

[44] المصدر نفسه (ص52).

[45] المصدر نفسه (ص48).

[46] المصدر نفسه (ص56).

الأصوات الموحية:

الأصوات الموحية في لغة الحوار عند الشخصيات، سواء أكانت داخلية (تعكس الصراع النفسي والتوتر والانفعال)، أو خارجية: (تمثل ما يُسمع من الحوار الخارجي)، تلعب دورا مُهِمًّا في تشكيل الإيقاع النفسي للمشهد، وفي تصعيد الحدث وتكثيفه دراميًّا، وتساعد في تشكيل مشهدٍ مسرحيٍّ حيٍّ يقوي حضور النص، ويجعله أكثر تأثيرًا.

الأصوات الداخلية (الحوار الداخلي): هي تلك التي تنبع من النفس البشرية، وتعبر عن الصراع والقلق والتردد والألم النفسي، وتظهر في نبرات الشخصيات أو ألفاظها ذات الطابع الشعوري، وتتمثل هذه الأصوات في الحوار الداخلي بين سعيد وقرينه، فمنه استخدام سعيد لتعبيرات مثل: "**لن يكون.. لا بدَّ من تصحيح الوضع.. لن أتركَها هكذا**"[47]، فيعكس هذا صوتًا داخليًا مشحونًا بالغضب والتأنيب الذاتي، ويشكل إيقاعًا داخليًا مضغوطًا ومُتسارعًا يعبِّر عن عمقِ الأزمة. ومن الأصوات الداخلية، قول القرين لسعيد: "**لا أنتَ سعيد المجبر، ولا أنت ابن ماضي المجبر**" [48]، فهذا صوت الضمير اليقظ، الذي يُشعر سعيد بتمزقه وبتهديد هويته.

وهذه الأصوات تسهم في تجسيد الشخصيات نفسيًا وصوتيًا، خاصة شخصية سعيد التي تنزلق نحو الحافة، ثم تعيش في حالة من الصراع بين القبول والرفض، لتخرج أخيرًا بصوتٍ معبّرٍ عنها يتحرر من كل قيود المجتمع ليكون هو كما يريد.

الأصوات الخارجية (الحوار الخارجي): هي الأصوات الناتجة من الحوار الخارجي، مثل قول ظبية لوضحى: "**هيا جربي أن تعتدلي في سيرك، حاولي حاولي**" [49]، فيعكس هذا ألم وضحى وعجزها، وبالتالي ألم أمها الذي يمكن أن تتخيل صوتها وهي تناديها بعجز ويأس، وبصوت يشبه التنهيد والرجاء المتكرر، ومن الأصوات المسموعة الخارجية قول سعيد للشيخ مقبل ساخرًا: "**أعشق، نعم يا شيخ مقبل أعشق**" [50]، فتجد فيه نبرة تهكمية فيها سخرية واضحة، وتجد فيه صوت استفهام مخفي كأنه يقول أمثلي يعشق؟ كذلك الصوت التي يولده التكرار الذي يؤكد فيه ويبالغ في السخرية من هذا الاتهام.

المستوى التركيبي:

ويستنبط هذا المستوى من خلال الجمل المنطوقة والمكتوبة على المستوى التحليلي، أو التركيبي، ويطلق على هذا النوع من المستويات الوظائف النحوية، أو المعاني النحوية[51]، ويمكن تناوله حسب المطالبِ الآتية:

الجملتان الاسمية والفعلية:

الجملتان الاسمية والفعلية من أهم اللبنات في هذا التركيب النحوي، فاختيار الكاتب لأي منهما يرتبط بدلالاتٍ مختلفة يرمي لها.

أما الجملة الاسمية، فاستخدامها في الحوار يؤدي وظائف عديدة، منها الكشف عن ملامح الشخصيات، وحالتهم النفسية الداخلية، وتثبّت مشاعرَهم المتناقضة، ومن استخدامها لتثبيت الموقف ولوم النفس قول ظبية تقريرًا للحقيقة التي وصلت لها ابنتها: "**فتاة عرجاء... يا لحظي العاثر، ابنتي وحيدتي حفيدة الشيخ فالح بن مجبر عرجاء...**" [52]، فمن الملاحظ أنها استخدمت هذه الجمل بعد ركونها إلى حقيقة أن ابنتها عرجاء وفقدها الأمل من علاجها، بعد أن رفضت ذلك في السابق، محاولةً علاجها بطرق شتّى، لكن أنّى لها.

---

[47] المصدر نفسه (ص55).

[48] المصدر نفسه (ص54).

[49] المصدر نفسه (ص53).

[50] المصدر نفسه (ص47).

[51] ينظر: حسان، اللغة العربية معناها ومبناها (ص178).

[52] المناعي، هناك (ص53).

وقد تستخدم الجملة الاسمية للدلالة على هوية الذات في مآل الحديث، منه قول سعيد: "**أنا لا أهلوس من الكي، ولكنني سمعتها تصرخ، نعم هي صرخة وضحى**"[53]، فنجده استخدم في بداية الأمر جملة اسمية بدأت بالضمير أنا، لكن خبرها كان جملة فعلية، لكن في النهاية طرح شكوكه ليؤكد أنّها صرخة وضحى باستخدام الجملة الاسمية التي لا تحمل أفعالًا بقوله: "**هي صرخة وضحى**"[54].

من استخدام الجملة الاسمية للتعبير عن العجز، قول المغني:

هذي دروب ولا بد الكل ماشيها[55]

ومن استخدامها رغبة في إرادة التغيير دون التفاتٍ لأي مشتِّتاتٍ، سعيد ردًا على المجبر الذي يقنعه أن يتركها تعود إلى جدها وأن إبقاءها حماقة، فيقول سعيد جازمًا أن الصواب هو علاجها بنفسه: "**الحماقة أن أتركها هكذا**"[56].

أما الجملة الفعلية في المسرحية تحمل طابعًا ديناميكيًا، وتستخدم حينما يحتدُّ الصراعُ وتتحركُ الأحداثُ، وتختلف دلالتها من زمن لزمن، الجملة الفعلية التي تحمل الفعل الماضي، ليست بالتأثير ذاته للجملةِ التي تحمل الفعل المضارع، ومثال الجملة ذات الفعل الماضي، حديث فالح المتواتر الذي يظهر أفعاله الماضية: "**فالح: قال ذلك لكنّنا لم نسمعْه... رجالي تركوه هناك بعد أن رموه ولم يجدوا وضحى معه... كان يعالجها طوال هذه الشهور**" [57].

نلاحظ في جمل الحوار السابقة أنَّ غالب الأفعال المستخدمة في حوار فالح كانت أفعالًا ماضية، أفاد هذا الحوار بأفعاله الماضية تأريخ أفعال شخصية من شخصيات المسرحية، واستخدامها بهذا الزمن جاء لعدم قدرته على تحريك الزمن، بقدر ما رسَّخ العجزَ على تغييرِه، وإحباطه من نتيجة هذه الأفعال.

ومن الملاحظ أيضا على التركيب الفعلي للفعل الماضي في الأمثلة السابقة، أنه يظهر عدم اكتمال الفعل، وعدم تأثيره في الأحداث فعليًا، وهذا لأن الفعل قد مضى وانقطع، (قال، لم نسمعه، تركوه، رموه) والنتيجة أنهم لم يجدوا وضحى، فالأشخاص الثانوية تحركت كثيرًا لكنّها لم تؤثر في الأحداث؛ بل أصبحت أفعالهم حكايا ماضية، عجزوا فيها عن الانتصار، أو تحقيق المراد.

أما الأفعال المضارعة فاستخدمها في حواره لا لتحيل إلى الزمن فقط بل تؤدي أدوارًا انفعالية ودلالية، عبر فيها عن استمرارية الألم، وكثافة الصراخ النفسي، وحملت نفَسًا دائم القلق والحركة، ومن الدلالة على بقاء الأثر واستمراره، بل حتميته، حديث سعيد عندما عاد ليفاجِئهم بنجاته من الموت، واستمرار حياته على الرغم من كل محاولات إطفائها، "**لم تقتل غير ابن ماضي، أتسمعني لم تقتل غير ابن ماضي، الذي سأبقيه في قلبي وذاكرتي...**" [58].

وقد تستخدم للتعبير عن الثبات على الموقف، منه قول سعيد بعد تجاربه التي أثبتت له أنه لا يستطيع أن يكون شخصًا آخرَ غير نفسه: " **يكفي أنا سعيد وكفى**" [59].

---

[53] المصدر السابق (ص52).
[54] المصدر نفسه (ص52).
[55] المصدر نفسه (ص54).
[56] المصدر نفسه (ص56).
[57] المصدر نفسه (ص63).
[58] المصدر نفسه (ص64).
[59] المصدر نفسه (ص54).

ومنه استخدام وضحى للفعل المضارع في حوارها " **تعرفون ماذا، ألا تعرفون أنه أبي، ألا تعرفون أنه ذلك الرجل المولع بالحياة...، وأنتم تسلبونه الحياة**"[60]، حيث تكرر الفعل المضارع فيه بصورة إنكارية، وأتى محمّلًا باللّومِ والاتّهام، وتحول من زمن لغوي إلى وسيلة تفجير وجداني ضد الصمت والخيانة والجحود.

ووُظِّف المضارعُ في لغة الحوار في المسرحية كأداة استمرار وجدانية، من ذلك قول فالح لسعيد بعد الجفاء الذي حصل بينهما: "**ألم يبقى في قلبك مكان لنا**"[61]، فهو هنا لا يقصد الحاضر فقط، بل الامتداد العاطفي المفتوح على المستقبل.

وقد يُستخدم تعبيرًا عن المستقبل الممتد، رغبة في إقناع أحدِ المتحاورين الآخر بمآلاتِ أفعالِه، من ذلك قول القرين لسعيد: "**من أين ستعيش، ماذا ستقدم لتلك الفتاة النائمة... ستألف عرجها، وتتعايش مع خطواتها الملتوية**" [62].

الأساليب النحوية:

تكشف الأساليب النحوية عن البنية التي تنتظم من خلالها الجمل، وتؤدي إلى إبراز الدلالات المتنوعة والمعاني العميقة، مثل: التقديم والتأخير، والحذف، والربط بين الجمل، وتوظيف هذه الأساليب يؤدي إلى إبراز الدلالات المتنوعة والمعاني العميقة، التي تسهم في بناء الموقف الدرامي، وإبراز التوترات بين الشخصيات، ومنها:

أ- التقديم والتأخير: وقد يعكس بالمقدم والتركيز عليه، من ذلك التقديم الذي عكس الأمور التي يهتم بها فالح دونًا عن غيرها، فهو يهتم بنفسه، وبعمله أولًا، وما دون هذين الأمرين مؤخرانِ عنده، قال ردًا على ابنته التي تشغله بعلاج حفيدته: "... **لدي من العمل الكثير...**" [63]، فقدم شبه الجملة الخبر (لدي) على المبتدأ (الكثير) وكذلك قدم شبه الجملة (من العمل)، على ما تتعلق به وهو (الكثير).

ب- الحذف: ويعكس حالة التوتر التي تعتري الشخصية، إذ يظهرُ حواره مقتضبًا، منه قول سعيد ردًا على القرين الذي كان يوهمه بأن ساق ابنته لن يعالج: "**لا.. لن يكون... لا بد من تصحيح الوضع**"[64]، فيمكن لك أن تقدر محذوفًا بعد لا لم يكمله سعيد لشدة انفعاله، وكذلك حذف خبر يكون، الذي هو بالأساس الفاجعة أو المصيبة أو استمرار الكسر في ساق ابنته، والذي لم ترغب شخصية سعيد بذكره في حوارها، لعدم رغبته في حدوثه.

ومن استخدام الحذف رغبةً في حسمِ الأمورِ، قول سعيد للقرين الذي يقلل من قيمته ويقنعه بالعودة للبحر: "**يكفي.. أنا سعيد وكفى..**" [65]وكان قبلها يناقشه ويرد عليه، وقد عاد إلى البحر وتخلى عن شخصيته نتيجة لانسياقه وراء تخويفاتِه.

خ- الربط بين الجمل: ويعكس ذلك تطور الأحداث وتواترها، منه قول القرين مرتبًا ما حدث بعطف الجمل على بعضها ليصل إلى حدٍ لا بدّ من حسم الحدث بعده: "**البحّارة يهزؤون بك، بل وتطاول بعضهم إلى حد وصف والدك بالأكذوبة، وكل ذلك بسبب موقفك الهزيل**"[66]، فلم يكن أثر ضعف سعيد في البحارة الاستهزاء به فقط، بل بلغ مبلغًا عظيمًا جعل الشخصية تستخدم في حوارها حرفي العطف، "بل"، مع "الواو"، فوصفُ أبيه بالأكذوبة وهو الذي أصبح عند الناس كالأسطورة، هو نهاية

---

[60] المصدر نفسه (ص63).
[61] المصدر نفسه (ص64).
[62] المصدر نفسه (ص56).
[63] المصدر نفسه (ص54).
[64] المصدر نفسه (ص58).
[65] المصدر نفسه (ص55).
[66] المصدر نفسه (54).

ما يمكن أن يصل إليه ضعف سعيد ابن المجبر، واستخدام بل التي تحمل الإضراب وعدم الاكتفاء بالواو كان مناسبًا لإظهار فظاعة هذا الأمر ومخالفته لما كان راسخًا عند الناس.

الأساليب الخبرية والإنشائية:

تُراوحُ لغةُ الحوارِ في المسرحية بين الأساليبِ الإنشائية والخبريةِ وفق الوظيفة التي تؤديها، فالأساليب الخبرية أنسب لحالات التقرير، والإنشائية أنسب للانفعالات، وذلك كما يلي:

الأساليب الخبرية:

هي التي تحتمل الصدق أو الكذب لذاتها، وتكمن وظيفتها في المسرحية فيما يأتي:

أ- الحديث عن حقائق، أو ما يحسبه المتحدث أنه كالحقائق، مثال ذلك قول سعيد: "**اللهُ وحدَه من يسلبُ الحياة**"[67].

ب- الحديث عن القرارات المصيرية، مثل قول سعيد: "**من اليوم لن أكون غير سعيد بن المجبر**"[68].

ت- الحديث عن النتائج التي آلت إليها بعض الأمور، مثل قول القرين لسعيد في الحوار الداخلي: "**ها أنت تعود، لا أنت سعيد المجبر، ولا أنت ابن ماضي الماضي، لا تحمل منه إلا ذلك الصدغ المكوي بالنار**"[69].

الأساليب الإنشائية:

هي التي لا تحتمل الصدق والكذب لذاتها، ومما برز في المسرحية:

أ- أسلوب الاستفهام: وهو في حقيقته "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا"[70]، وظهر في المسرحية عند الحديث عن الانفعالات التي تستدعي استنكار ما يحدث، منه قول فالح: "**ألن تنتهي هذه الحكاية السخيفة؟ وضحى تكسر رجلها وضحى يخطفها أبوها، وأخيرًا؟؟**"[71].

وجاءت الاستفهامات في حديث القرين مع ابن ماضي (الحوار الداخلي) لإقناعه بما يريد، بذكر السؤال وجوابه ليبين نتيجة أفعاله، قال: "**ماذا ستفعل، هل خطفتها من أجل أن تسجنها في هذ الصحراء...**" [72].

ب- الأمر: الأمر في حقيقته طلب حصول الفعل من المخاطب على جهة الاستعلاء[73]، واستُخدم لهذا الغرض في المسرحية كثيرًا، منها عند رغبة إحدى الشخصيات في انهاء أمرٍ ما، تسلطًا منه وتحكمًا، منه قول فالح: "**كفى كفى.. كان يومًا أسودَ يوم عرفنا ابن ماضي..**" [74].

وقد يحمل دلالة عكسية مثل الاستسلام والاستكانة، منه قول البحار لابن ماضي: **دعنا ننام يا بن ماضي**"[75].

---

[67] المصدر نفسه (ص64).

[68] المصدر نفسه (ص64).

[69] المصدر نفسه (ص54).

[70] عتيق، علم المعاني (ص88).

[71] المناعي، هناك (ص61).

[72] المصدر السابق (ص55).

[73] السكاكي، مفتاح العلوم، (ص 304).

[74] المناعي، هناك (ص61).

[75] المصدر السابق (ص52).

وفي رؤية البحث أن استخدام أسلوب الأمر كان غالبًا في المقاطع التي تحدث فيها (المُغَنِّي) وكانت للنصح الذي يظهر فيه جانب من جوانب التسلية التي كانت لازمة لتخفيف قسوة الحياة على المجبر، ولتخليصه من شيءٍ من ألمه النفسي، أو تخفيفه عنه، قال المغني بعد حوارٍ ظهر فيه صراعٌ للمجبر مع نفسه: " **ارمِ حمولك عليه، اهوه المدبر**" [76].

د- **النهي:** وفي حقيقته طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاءً والإلزام[77]،، وقد يكون للرجاء، مثل قول وضحى لأبيها: " **لا تغب يا أبي**"[78]، وقد يكون تسلطا، مثل قول فالح لرجالاته: "**ابحثوا عنه، لا تعودوا إلا به، وابنته...**" [79].

هـ- التعجب: ويوحي بصدمة وجدانية، منها قول مقبل لفالح بعد أن جاءه خبر قتله لسعيد وهو الذي عالج ابنته: "**كيف ذلك، أهذا جزاؤه؟**[80] (63) فهو يعبر هنا عن صدمته من مكافأتهم علاجه لوضحى بالقتل، وتعبيره يظهر صدمة انفعالية.

وقد قام البحث بدراسة إحصائية لأبرز الأساليب الإنشائية والخبرية المتكررة بشكل بارز في المسرحية وجاءت كما يأتي:

الأساليب الإنشائية	مرات التكرار	الأساليب الخبرية	مرات التكرار
الأمر	65	التوكيد	33
النداء	56	الشرط	9
الاستفهام	149	النفي	110
النهي	7	القصر	7
التعجب	8	الاستدراك	22
المجموع	290	المجموع	181

الجدول (2) الأساليب الإنشائية والخبرية المتكررة بشكل بارز في المسرحية

يتبين من الإحصائية أن المسرحية اعتمدت اعتمادًا كبيرًا على الأساليب الإنشائية بقدر (290) أسلوبًا، **ومن ملاحظات البحث** ورود الجمل الإنشائية التي تظهر في جمل الحوار ذات الطبيعة الانفعالية، فالإنشاء ولا سيما الاستفهام الذي تكرر (149) مرة، كان أداةً فعّالة في التعبير عن الصراع واستثارة المتلقي، ونقل التوترات الداخلية بين الشخصيات، والتعبير عن المعارضات بين الشخصيات التي تحتاج إلى تساؤل دائم، وكذلك التعارضات بين الشخصية نفسها التي تحاول فهم نفسها وما تريده من خلال تلك التساؤلات، وتكرار الأساليب الطلبية الأخرى كالأمر (65) مرة، والنداء (56) مرة، والنهي (7) مرات، أسهم في الكشف عن الرغبات التي تطلب الشخصيات من غيرها فعلها مع اختلاف الغرضِ في كل مرة.

أما في الجانب الخبري، تكررت الأساليب الخبرية بمجموع (181) مرة فقد تصدر أسلوب النفي القائمة (110) مرات للتعبير عن حالات الاعتراض والرفض، ومن ملاحظات البحث لمظان ورود الأساليب الخبرية، تبين أنه يظهر في حالات التعبير عن الأفكار والمبادئ والبوح بما تعتلج به النفس، لا سيما في ظل أزمة الضغط النفسي التي تحدثه الأحداث والشخصيات.

كما برزت أساليب الشرط، والتوكيد، والاستدراك، ولوحِظَ أنّها تَعكس المواقف الثابتة وجديتها، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية اللغوية وأوصل الرؤى التي يرمي إليها الكاتب وأسهم في التعبير عن أفكار الشخصيات ومبادئها، بالتالي نجد أن الأساليب "كشفت عن ملامح الشخصيات، فلكل شخصية خطابها الخاص والذي له أغراضه الخاصة، وبالتالي يناسبها أسلوبٌ معين"[81].

---

[76] المصدر نفسه (ص55).

[77] غنيم، علم الوصول الجميل (ص 149).

[78] المناعي، هناك (ص45).

[79] المصدر السابق (ص55).

[80] المصدر نفسه (ص63).

[81] ينظر: ريّة، جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري مسرحية الشروق لصالح المباركية نموذجًا (ص43).

التراكيب المتوازية وغير المتوازية:

أولًا- التراكيب المتوازية:

هي التي تتكرر بالبنية النحويةِ نفسِها، مثال: (فعل- فاعل -مفعول به) مما يخلقُ إيقاعًا لغويًّا وتوازنًا دلاليًّا، مثاله في الحوار في المسرحية قول سعيد لوضحى في سلسلة من الجمل المتوازية: "**البحر عمل، والتداوي عمل... المريض يفرح بشفائه، وأهله يفرحون لسلامته... البحر عناء وبحث، والتداوي عناء وبحث**"،[82] ولهذا التوازي أثرٌ حيث إنّه يمنح اتساقًا صوتيًّا وإيقاعيًّا للحوار، ويظهر تفريغًا نفسيًا للتراكمات المتتابعة التي تتراكم في نفس الشخصية.

ومنه قول سعيد مناديًا على وضحى: "**وضحى.. وضحى..** "[83]، فتكرار اسم الشخصية بصيغة النداء عبّر عن الانفعال والتوتر وشكّل إيقاعًا صوتيًّا متوازيًا عمّق الشعور الدرامي.

ومنه أيضًا قول فالح: "**هي ابنته، وأنت زوجته، وأين هي وضحى؟**"[84] فالجمل القصيرة المتوازية أظهرت إيقاعًا متوازيًا، وكشفت عن التوتر في الحوار.

ثانيًا- التراكيب غير المتوازية:

وهي نقيض التراكيب المتوازية، فهي الجمل التي تتفاوت في البنية فتأتي مختلفة في الترتيب النحوي، أو تظهر متقطعة متداخلة تبعًا لانفعالات الشخصية، والضاغط النفسي لها، وتبعًا للافتراض المسبق بين مستخدمي الفعل الكلامي، وغالبًا تعكس اضطرابًا نفسيًّا أو توترًا دراميًّا[85]، ومثالها من المسرحية قول مقبل عندما ظهر سعيد بعدما أُشيعَ أنَّه قُتِل: "**إنه سعيد... كيف تقول... أهلًا بك يا سعيد**"[86]، فعدم التوازي في التراكيب عكس اختلاف الحالة النفسية في العبارات الثلاثة، لأن مقبل انتقل تدريجيًا من صدمةٍ نفسية كان يعتقد أن سعيد قتل، إلى استيعاب أنه موجود ومن ثم الترحيب به.

وقد تتفاوت الجمل طولًا وقصرًا، فيُعطي الطولُ العبارة ثقلًا دلاليًا، منه قول فالح عن سعيد: **بل أضاع هيبتي بين الناس.. يستطيع أن يعود لسيرة أهله**"[87] فالعبارة الأطول هي الأكثر دلالة، كما أن الطول والقصر عكس التفاوت في المشاعر.

المستوى الدلالي:

يتمثل في دراسة الانزياحات المختلفة؛ وقدرة الحوار على عرض الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية[88].

الوسائل البيانية:

تبرز الوسائل البلاغية في المسرحية براعة الكاتب في توظيف اللغة لإيصال المعاني العميقة، والتعبير عن الأبعاد النفسية والدرامية للشخصيات، وستختص الدراسة بالأدوات التي تقوم على التصوير:

أ- **التشبيه الصريح:** ويستخدم لإبراز المواقف أو الشخصيات من خلال ربطها بصور حسية أو خيالية، وفي المسرحية عبّرت فيه الشخصية عمّا يعتريها بصورة توضّح مشاعره وتبينها حت يشعر بها المتلقي، منه قول فالح مخاطبًا سعيد: "**أنت ابنُ**

---

[82] المناعي، هناك (ص43).

[83] المصدر السابق (ص55).

[84] المصدر نفسه (ص51).

[85] ينظر: راشد، التركيب الاسمي غير المقيد في شعر أحمد العدواني، (ص 31).

[86] المناعي، هناك (ص64).

[87] المصدر السابق (ص51).

[88] ينظر: درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (ص 64).

ماضي أسدُ البحر"[89]، فشبه والده بأسد البحر، بجامع القوة بينهما، واستخدم أبلغ أنواع التشبيه وهو التشبيه البليغ، حيث أنه جعل المشبه (ماضي)، والمشبه به (أسد البحر) بحكم الشيء الواحد، ونجد أن هذا التشبيه يضفي هالة بطولية على شخصية الأب، ما يُحمِّل الابنَ مسؤولية كبيرة تجاه الإرث البطولي، فينتقل التشبيه من كونه وصفًا بلاغيًا يحمل إيحاءات تتجاوز المعنى السطحي.

ب- **الاستعارة:** منه قول ظبية عن سعيد لتصور العلاقة بينه وبين وضحى: "**قلبه معلَّقٌ بوضحى**"[90]، وهذا يظهر قلبه كأنّه شيءٌ مادي لا يملك من أمره شيئًا، فهو معلَّقُ بابنته لا يستطيع الانفكاك عنها، وفي هذه الصورة نجده حول المعنى إلى صورة حية تنبض بالمشاعر، وتعكس حالة من الارتهان العاطفي الذي يعكس الصراع الداخلي لدى الشخصية.

ويصبح البحر في المسرحية شخصًا يعرف الناس وينكرهم، فالقرين يقول لسعيد: "**البحر لا يعرف إلا محبيه وأنت أصبحت بعيدًا عنه**"[91]، وتجسد هذه الاستعارة انفكاك سعيد عن هذه المهنة التي لا تنتمي له ولا ينتمي لها.

الحقول الدلالية:

وهي الشبكات المعنوية التي تفصح عن العمق النفسي والرمزي للنص، وتُظهر العلاقة بين اللغة والتجربة الإنسانية، ويمكن الحديث عن عدة حقول في المسرحية:

أ- **حقل الألم والمعاناة:** ويتمثل في الكلمات التي تدل عل المعاناة في حوار الشخصيات، منها: (تصرخ، هلوسة، النار، مسمار، تحترق، تكوي، خيبات، تغوص، تعب الروح)، هذه المفردات تكررت في حوار الشخصيات وبخاصة في الحوار الداخلي (القرين مع سعيد)، "**ألم الكي يا سعيد... خضعت لهم... أضعت تاريخك المزدهر، وها أنت تتعثر دون تاريخك العائلي الغابر**"[92]، فهذه الجملة تمثل بؤرة في حقل الألم والمعاناة ف(ألم الكي) فيها تعبير رمزي عن الألم الشديد، فالكي يستخدم كعلاج حسي نهائي مؤلم، ما يعكس الألم القاسي، و(خضعت لهم)، تدل على الانكسار النفسي والاستسلام ما يضاعف الشعور بالهزيمة الداخلية، فالعبارة تجمع بين ألمين، ألمٍ جسدي، وألم نفسي، ليسا آنيين بل ممتدا الأثر، أما بالنسبة لوظيفته الأسلوبية، فتجعل المتلقي يتماهى مع الحزن العميق في شخصية سعيد.

ب- **حقل الزمن والماضي:** (ماض، ذكريات، تاريخك، أجدادك، ما حدث، ترحال، عود، لم تعد)، وهذا الحقل يشير إلى التعلق بالماضي من قبل شخصيات المسرحية مثل فالح وظبية، الذين يريدون من سعيد في حوارهم معه العودة إلى ماضيه، بل إن اسم أبيه كان ماضي ابن الماضي، وفي ذلك دلالة على ما يجب أن يكون عليه الإنسان فالماضي قد انقطع، وإن لم يكن فيه خير لنا فلا حاجة للاتصال به، وكذلك ظهرت هذه المفردات عند سعيد خاصة في حواره مع قرينه، في محاولاتِه للانفلات من هذا الماضي والتخلص منه، ليكون سعيد في النهاية كما أحبَّ لنفسه أن يكون، قال في حوار متصل مع الشيخ مقبل: "**يقول إنني سعيد بن ماضي الماضي، والدي رحمه الله، من أشهر الغواصين...**" [93]، فيبدو من الجملة أن سعيدًا عالقًا في ثقل الزمن الماضي، وهذا العلوق فرضه عليه من حوله، أما مقبل فالزمن الماضي عنده لا يمثل عبئًا بل رمزًا للوفاء والتقدير والامتنان، قال: "**قبل سنوات يوم عمَّ القحط هذه الصحارى وعانى الناس من الجوع ذهبت مع والدي للبحر كنت صغيراً لم أعرف البحر من قبل أصابني ما يصيب مَنْ يركب البحر أول مرة حتى أصبحت أضحوكة بين البحارة**

---

[89] المناعي، هناك (ص37).

[90] المصدر السابق (ص51).

[91] المصدر نفسه (ص54).

[92] المصدر نفسه (ص86).

[93] المصدر نفسه (ص46).

عندها نهرهم رجل فسكتوا وكفوا... عرفت أن هذا الرجل ذو قدر ومكانة .." [94]، فالموقفان من الزمن الماضي بين سعيد ومقبل بتناقضهما أثريا التوتر الدلالي في المسرحية.

ت- حقل البحر والسفن: (السفينة، البحر، المجداف، العمق، المحار، شبر، الموج)، ولم يكن البحر بمفرداته في حوارات الشخصيات مجرد مكان، بل كان يشي بدلالات أعمق، منها الضياع، فسعيد المجبر لم يجد نفسه في البحر، بل وجد نفسه تائهًا، فاقدًا لنفسه وهويته، أيضًا كان في البحر دلالة على القلق الوجودي؛ لأنّ وجودَ سعيد في البحر كان يشعره بالقلق، كذلك كان مسارًا للتحول بجعله سعيدًا يحسم أمره في أنه لن يكون بحارًا كما كان أبوه، بل سيكون كما هو سعيد المجبر، بالتالي نجد أن البحر يحمل رمز التحدي والمعركة الوجودية، في قول النوخذة: "**إن البحر فسحة في الصحراء إنه قهر الرجال**"[95]، وقد يكون دلالة على الإقصاء والخذلان: "**من لا يغوص ترمه السفن وشرع البحر خارج حساباتها**" [96].

ث- حقل الفقد والغياب والضياع: (تغيب، لم يعرفه، لم يعد، وداع الآخرين)، وهذه مفردات تكررت في حوار الشخصيات لتعبر عن ألم مستمر يسكن الذاكرة فيعيش مع الشخصيات، وقد يعبر عن ضياع الإنسان وانفصاله عن أصوله، مثل قول سعيد: "**لم تعد ابن ماضي الماضي... الصحراء أبعدتك كثيرًا عن الأعماق والمحار**"[97]، فهذا التعبير يختصر انفصال الشخصية عن جذورها النفسية والاجتماعية.

وبشكل عام قد شكل هذا الحقل توترًا نفسيًا عند سعيد الذي يحاول أن يكون كما هو، متخلصًا من قيد المجتمع الذي يحاول أن يرجعه لماضٍ يرجو سعيد ألَّا يعود إليه لأنه لا ينتمي إليه.

ج- حقل الإنسان والهوية: (وضحى، سعيد، أنت، تاريخك، هم، نفسك، حكاياتك، روحك)، يظهر هذا الحقل الذات الممزقة التي تظهر على شكل صراع داخلي بين ما هو عليه الإنسان وما يجب أن يكون عليه، ويظهر الإنسانُ فيها كائنًا هشًّا، يتأثر بالآخرين، مثل قول سعيد: "**أنا لا أهلوس من الكي، إنها صرخة وضحى**" [98]، وتظهر لغة الحوار كأداة لتفكيك الهوية، بانتقال الضمائر بين أنا وهو وأنت، مثل قول القرين لسعيد: "**تدفع أثمانًا باهظة** [99]، ورد سعيد عليه: "**بل أدفع ثمن اختيارات الآخرين**". فتَكرارُ أنت يدل على محاولة إسقاط المسؤولية، مثل تكراره مرارا في حديث القرين حيث قال لسعيد:" **هل أنت سعيد بما قمت به**"[100]، ثم قوله: "**وكسورك من يجبرها؟**" [101]، تكرار أنا يدل على الأنانية والتمركز حول الذات منه قول فالح: "**أنا فالح بن جبر، لم يعد لدي ما أفعله غير حكايتك أنت وابنتك، أنا فالح ابن جبر**" [102]، فالضمير الذي يعود على المتكلم تكرر مرات أربعة في حديثه، مرة منفصلًا، ومرتين متصلا (لدي، أفعله).

الْخَصائِصُ الأُسْلوبيةُ العامَّةُ:

يقصد بها الخصائص التي ظهرت في لغة الحوار في المسرحية بشكل عامٍ مُتَكَرِّر، حتى شكلت لغة الحوار بأكملها، ومنها:

---

[94] المصدر نفسه (ص46).
[95] المصدر نفسه (ص49).
[96] المصدر نفسه (ص49).
[97] المصدر نفسه (ص52).
[98] المصدر نفسه (ص58).
[99] المصدر نفسه (ص58).
[100] المصدر نفسه (ص58).
[101] المصدر نفسه (ص58).
[102] المصدر نفسه (ص57).

أ- **التداخل الزمني:** وهذا يُظهِرُه انتقال الضمائر بين الماضي والحاضر، واختلاط الواقع الذي يجب أن تكون عليه الشخصية، بالماضي الذي يريد له المجتمع أن يكون عليه، وفي صراع الشخصية مع نفسها، منه قول القرين لسعيد: "**كنت ستفقدها وأنت المجبر، والآن تعود لها ولأمها وأنت .. من أنت الآن.. ها من أنت**"[103].

ب- **التكثيف الرمزي:** فتُظهرُ لغةُ الحوار في المسرحية رمزيةً عالية، حيث تتحول المفردات العادية إلى شحناتٍ دلالية عميقة، فالبحر والسفينة والمجداف لا تدل على المكان بل على الضياع والتيه والمصير، من ذلك قول سعيد لمقبل عن والد زوجته: "**خيَّرني بين الأعشاب والسفن**"[104]، فالأعشاب رمزٌ للمداواة، والسفن رمز لركوب البحر وممارسة الغوص.

ت- **التوتر الدرامي المكثَّف:** فاللغةُ مشبَّعةٌ بالتوتر الدرامي الناتج عن الأسئلة والانفعالات، والانقطاعات في الجمل، ما يعكس حالة الانهيار الشعوري المستمر المتغلغل في نبرة الحوار وأسلوب البناء، منه قول مقبل مستنكرًا قتل المجبر، "**ماذا تقول.. أهذا جزاؤه**"[105]، ومنه قول القرين: "**ولماذا، هل لأنك فشلت في الغوص بعد غياب طويل، هل أصبح ابن ماضي وشهرته عيبًا تتبرأ منه**"[106]، فتكرار الاستفهامات بأدواتٍ مختلفة تعبر عن توترٍ يعتريه ويرغب في التخفيف من هذا التوتر بتلك الأسئلة عله يجد إجابة يقنعُ بِها نفسَهُ.

ث- **الاقتصاد اللغوي:** على الرغم من الطابع الشعري في بعض المقاطع، إلا أن النصَّ يميلُ إلى الاقتصادِ اللغوي المكثَّف، حيث يختصر الدلالات الكبرى في عبارات قصيرة ما يمنح النص طاقة دلالية عالية رغم قلة الألفاظ، منه قول سعيد عندما أراد العودة إلى مهنة والده وترك مهنته دون شرح طويل ومكتفيًا بتكرار عبارتين: "**سنن الحياة، سنن الحياة**"[107]، وقوله في موطن آخر مكتفيًا بجملة واحدة للتعبير عن نجاته من محاولة قتله: "**الله وحده من يسلب الحياة**"[108]، وهذه السمة مهمة في المسرحية؛ لأنَّ الكاتب إن ترك شخصياته تتحدث في هدف لا فائدة منه فإنها تقضي على الموضوع وتتعدى الحدود وتقضي على البناء الدرامي للمسرحية.

ج- **التشظي الأسلوبي:** يعكس تشتت الشخصيات تشتتا في لغة الحوار، فنجد اقتضابًا مباشرًا في جملةِ الحوار، وتكرارًا داخليا، وقفزًا من فكرة لأخرى دون وصل منطقي دائم، وهذا يعكس الحالات النفسية المهمشة التي يصدر عنها الكلام، من ذلك قول القرين لسعيد "**ها... ودعت الصحراء... غدا كل القرى والمنازل ستعرف بالأمر... اخترت ابن ماضي... ذهبت هناك... هل ستكون مثل والدك الغواص الأشهر... لقد اخترت إذًا... أرغموك على شيء لا تحبه**"[109]، فعلى الرغم من اتصال الفكرة إلا أنَّ الكلام جاء متقطعًا ينتقل فيه من جملة غير مكتملة إلى أخرى تعبيرًا عن حالته النفسية المهمشة التي لا تريد ما تود فعله حقيقةً وإنّما هو اضطرارٌ ألجأه له المجتمع.

ح- **البنية الحوارية المركبة:** يبتعد الحوار عن التقريرية ويأخذ طابعا فلسفيا في كثير من الأحيان خاصة بين سعيد وقرينه، حيث تصبح الأسئلة غير موجهو للجواب بل للكشف عن الذات، مثل قول القرين لسعيد: "**هل أدوات الغوص معك، أم ضيعتها بين الأعشاب، ماذا ستفعل هناك... هل ستستعيد عنفوانك أيها البحار القديم، أم أنك نسيت لدغات الأسماك السامة، هل ستقوى**

---

[103] المصدر نفسه (ص 54).
[104] المصدر نفسه (ص46).
[105] المصدر نفسه (ص64).
[106] المصدر نفسه (ص58).
[107] المصدر نفسه (ص49).
[108] المصدر نفسه (ص64).
[109] المصدر نفسه (ص48).

أذناك على فورة المياه في قيعان اللؤلؤ"[110]. فالأسئلة المطروحة لا تحمل أجوبة حقيقية، بل تترك له القرار في داخله يكشف عن ذاته هل يستطيع تحمل كل هذا أم لا.

خ- **المزج بين اللغة الفصيحة والعامية:** فلغة الحوار أكثرها فصيحة يتخللها العامية فيما يُنسَبُ للمغنّي الذي تموضَعَ في خلفيةِ الحدثِ ليس في المشهدِ نفسِه، والقليل من كلام الشخصيات، وهذا ظاهر في المسرحية كلها، ومثال عليه قول المغني:

أيام أصرخ بصوتي، وأيام أسكت وون[111]

ولعلَّ وظيفتها كانت إضفاء عكس البعد الشعبي والوجدان الجمعي، وجعلت للمغني مساحة للتعليق أو التمهيد أو التسكين الشعوري.

الخاتمة:

في نهاية المطافِ تبرزُ دراسة اللغةِ المسرحيةِ أنَّ الفنَ المسرحيَّ لا يعرضُ الأحداثَ بواسطةِ لغةِ الحوارِ فحسبِ، بل يبني عالمًا لغويًا متوازيًا، تتجسدُ فيه الدلالاتُ من خلال نسيجٍ لغويٍ متكاملٍ، يتشابكُ فيه الصوتُ والتركيبُ والدلالةُ، وإنَّ اللغةَ في المسرحيةِ لم تكنْ مجردَ أداةٍ للتواصلِ، بقدرِ ما هي بنيةٌ دلاليةٌ وجماليةٌ شكلت مِحورًا فاعلًا في إبرازِ البِنية النفسية والفكرية للشخصيات، وفي توجيهِ المتلقي نحو تأملاتٍ نفسيةٍ عميقةٍ، وتميز الحوارُ بتوظيف أسلوبي واعٍ تنوعت فيه المستوياتُ اللغويةُ وتقاطعتْ فيه الدِلالات، بشكلٍ يناسبُ التجربةَ الإنسانيةَ العميقةَ في المسرحيةِ، وقد توصلتْ الدراسةُ إلى مجموعةٍ من **النتائجِ:**

- **على المستوى الصوتي:** كشفت عن توظيف واعٍ للتكرار الصوتي والجناس والسجع والذي تسمع معه الصوت الداخلي للشخصيات، ويُكشَفُ فيه عن التوتر الداخلي والصراع المكبوت، فضلًا عن مساعدتِه في الكشفِ عمّا يعتري الشخصيات في حوارها مع بعضِها البعض؛ ما أضفى إيقاعًا داخليًا، وعزّزَ التوتر الدرامي.
- **على المستوى التركيبي:** أبرز التناوبُ بين التراكيب النحوية، التحولاتِ الفكريةِ، حيث هيمنت الجمل الفعلية في مواضع التوتر، وحضرت الجمل الاسمية في مواطن التأمل، وخدم تناوب الإنشاء والخبر أغراضًا ترمي إليها الشخصيات وتعبر عن انفعالات ذواتها.
- **على المستوى الدلالي:** كان للأساليب البيانية حضور فاعل في تشكيل لغة الحوار، ما عمق البعد التداولي، وفتح الباب أمامَ قراءاتٍ مُتعدِّدةٍ تستندُ إلى التداخل بين المعنى والمبنى، وكذلك انبثقت من المسرحية حقول دلالية غنية مثل: حقل البحر، الفقد، الهوية، الزمن الماضي، وساهمت في جعل الحوار أداة لاستنطاق الذاكرة والواقع والذات المهزومة.
- **الخصائص الأسلوبية العامة:** اتسمت المسرحية بلغة شاعرية مشحونة، تتقاطع فيها اللغة المحكية بالفصحى، تعتمد على التكثيف والاقتصاد اللغوي ما عبّر عن التوترات والانفعالات، وكل ذلك ساهم في التعبير عن مراد الكاتب.

التوصيات:

- مطلوب المزيد من الدراسات الأسلوبية التي تتناول النصوص المسرحية العربية المنتمية لعصرنا؛ لما تحمله من طاقات لغوية وتعبيرية جديرة بالتحليل، تسهم في فهم أعمق للبنية الفنية واللغوية للنص المسرحي.

المراجع العربية:

ابن منظور. (2003م). *لسان العرب*. (د.ط). القاهرة: دار الحديث.

أبو العدوس، يوسف. (2007). *الأسلوبية الرؤية والتطبيق*. عمان: دار المسيرة للنشر.

[110] المصدر نفسه (ص48).

[111] المصدر نفسه (ص48).

أحمد، رحاب. (2022م). بنية الحوار واللغة في مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا لنغمة ثيني، *مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج*، 46، 485–506.

بشر، كمال. *علم الأصوات*. (1444هـ). القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

البياتي، نجاة. (2022). *المستويات الأسلوبية في آيات المرأة في القرآن الكريم*. (رسالة ماجستير منشورة). جامعة كركوك، العراق.

حسان، تمام. (1998م). *اللغة العربية معناها ومبناها*. ط 3. القاهرة: عالم الكتب.

درويش، أحمد. (د.ت). *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*. القاهرة: دار غريب.

رابحي، نور الدين (2016). *المبدع عبد الرحمن المناعي وحصاد العمر*، تاريخ الاطلاع: (1 سبتمبر 2025)، الموقع: https:/www.jamila.qa/Article/Id/5622

راشد، حمدي علي أحمد. (2025م). التركيب الاسمي غير المقيد في شعر أحمد العدواني البناء والتحويل وكفاءة التواصل *المجلة العلمية. جامعة الأزهر*. 44(1)، 1–11.

ريّة، أحمد .(2022م). جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري مسرحية الشروق لصالح لمباركية نموذجًا. *مجلة اللغة العربية*، 24(3). 422– 449.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، (1987م). *مفتاح العلوم*. ط(2). بيروت: دار الكتب العلمية.

السيد، صبري ابراهيم. (1882م). *علم الدلالة إطار جديد*. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

الصفار، منال صالح الدين. (1994م). *ظاهرة التقابل الدلالي في القرآن الكريم*. (رسالة ماجستير منشورة). جامعة الموصل، العراق.

عتيق، عبد العزيز. (2009م) *علم المعاني*. ط(1). بيروت: دار نهضة العربية.

غنيم، كمال. (2022). *علم الوصول الجميل (علم البلاغة)*. ط3. غزة: مؤسسة إحياء التراث وتنمية الإبداع.

قيدوم، ميلود، وصالح، خولة. (2024م). بلاغة الحوار المسرحي ووظيفة الإرشادات المسرحية في مسرحية النار والنور ل "صالح المباركية" نموذجًا. *مجلة النص*، 11(1). 43–60.

المسدي، عبد السلام. (د.ت). *الأسلوبية والأسلوب*. ط3. (د.م): الدار العربية للكتب.

المصري، أبو الأصبع. (د.ت). *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تح: حنفي محمد شرف* (د.ط). مكتبة يوسف الرميض للنشر.

المناعي، عبد الرحمن(2021م). *هناك: نصوص مسرحية*. ط1. قطر: وزارة الثقافة والرياضة–دار الوتد.

الهاشمي، السيد أحمد، (2006). *جواهر البلاغة*. (ط3). بيروت: دار الكتب العلمية.

هلال، ماهر مهدي. (1980م). *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي*. (د.ط). بغداد: دار الرشيد.

المراجع المرومنة:

Abu Al-‘Adus, Y. (2007). *Stylistics: Vision and Application* (in Arabic). Amman: Dar Al-Maseera.

Aḥmad, R. (2022). The Structure of Dialogue and Language in the Play "The Sky Horses Rain Ashes" (in Arabic). *Majallat Kulliyat al-Ādāb Jāmiʿat Sūhāj, 46*, 485–506.

Al-Bayati, N. (2022). *Stylistic Levels in the Verses about Women in the Holy Qur’an* (in Arabic). Master’s Thesis, University of Kirkuk, Iraq.

al-Hāshimī, al-Sayyid Aḥmad. (2006). *The Jewels of Rhetoric* (in Arabic). (3rd ed.). Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya.

Al-Mana‘i, ‘A. (2021). *There: Theatrical Texts* (in Arabic). 1st ed. Qatar: Ministry of Culture and Sports – Dar Al-Watad.

Al-Masadi, ‘A. S. (n.d.). *Stylistics and Style* (in Arabic). 3rd ed. [n.p.]: Al-Dar Al-‘Arabiyya Lil-Kutub.

al-Miṣrī, Abū al-Aṣbaʿ. (n.d.). *Taḥrīr al-taḥbīr fī ṣināʿat al-shiʿr wa-al-nathr wa-bayān iʿjāz al-Qurʾān* (in Arabic) . (Ed. Ḥanafī Muḥammad Sharaf). Maktabat Yūsuf al-Rumayḍ li-al-Nashr.

Al-Saffar, M. S. (1994). *The Phenomenon of Semantic Opposition in the Holy Qur’an* (in Arabic). Master’s Thesis, University of Mosul, Iraq.

al-Sakkākī, Abū Yaʿqūb Yūsuf ibn Abī Bakr. (1987). *Key to the Sciences* (in Arabic). (2nd ed.). Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya.

Al-Sayyid, S. I. (1982). *Semantics: A New Framework* (in Arabic). Alexandria: Dar Al-Ma‘rifa Al-Jami‘iyya.

ʿAtīq, ʿAbd al-ʿAzīz. (2009**).** *The Science of Meanings* (in Arabic). (1st ed.). Beirut: Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya.

Bashar, K. (1444H). *The Science of Phonetics* (in Arabic). Cairo: Dar Gharib.

Darwish, A. (n.d.). *The Study of Style between Modernity and Heritage* (in Arabic). Cairo: Dar Gharib.

Ghonem, K. (2022). *The Science of Beautiful Attainment (Science of Rhetoric)* (in Arabic). (3rd ed.). Ghazzah: Mu’assasat Ihya’ al-Turath wa Tanmiyat al-Ibda‘.

Hassan, T. (1998). *Arabic Language: Its Form and Meaning* (in Arabic). 3rd ed. Cairo: ‘Alam Al-Kutub.

Helal, M. M. (1980). *The Sound of Words and Their Significance in Rhetorical and Critical Research* (in Arabic). [n.p.]: Dar Al-Rashid.

Ibn Manzur. (2003). *Lisan Al-ʿArab* (in Arabic). [n.p.]: Dar Al-Hadith.

Qaydum, M., & Saleh, K. (2024). The Rhetoric of Theatrical Dialogue and the Function of Stage Directions in “The Fire and the Light” by Saleh Al-Mubarkiyah: A Model (in Arabic**).** *Majallat al-Naṣṣ***, *11***(1), 43–60.

Rabhi, N. (2016). *The Creative Abdul Rahman Al-Mana‘i and the Harvest of a Lifetime* (in Arabic). Retrieved September 1, 2025: from https://www.jamila.qa/Article/Id/5622

Rāshid, Ḥ. ʿA. A. (2025). The Unrestricted Nominal Structure in the Poetry of Ahmad Al-Adwani: Construction, Transformation, and Communicative Efficiency (in Arabic).. *Al-Majalla al-ʿIlmiyya, Jāmiʿat al-Azhar, 44*(1), 1–11.

Riyaa, A. (2022). Aesthetic and Semantic Aspects of Dialogic Language in Algerian Theatrical Works: “Al-Shuruq” by Saleh Lambarki as a Model (in Arabic). *Majallat al-Lugha al-ʿArabiyya, 24*(3), 422–449.