جماليّات اللّغة الحواريّة ودلالتها في المنجز المسرحيّ الجزائريّ

– مسرحيّة الشّروق لصالح لمباركيّة أنموذجا–

The Aesthetics of the Dialogical Language and Its Semantics in the Algerian Theatrical Achievement

The Play of Sunrise El Shorouk for LOMBARKIA SALAH as a model

أ. أحمد ريّة♥

تاريخ الاستلام: 01-05-2021 تاريخ القبــول:02-03-2022

الملخّص: نُحاول من خلال هذه الورقة البحثيّة أن نكشف عن الأبعاد الجماليّة للّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق) لصالح لمباركيّة من خلال استعراض طبيعة اللّغة الحواريّة ومدى استجابتها لموضوع المسرحيّة، وقدرتها على استمالة المتلقي وأشكال هذه اللّغة ووظيفتها على مستوى النّص المسرحي وأهم الدّلالات الرّمزيّة التي تحملها وأبرز المميّزات التي تتميّز بها.

كما تهدف هذه الدّراسة إلى سبر أغوار البنيّة الدّراميّة، والبحث عن إستراتيجيّة المؤلّف في التّعاطي مع القضايا القوميّة والإسلاميّة، وأهم الجوانب التّاريخيّة التي اشتغل عليها وطبيعة الحجج والبراهين التي اعتمد عليها للتأسيس لموقفه النّابع من اعتقاده الخاص بعدالة القضيّة وقدسيّة الأراضي المباركة والدّعوة إلى نشر الوعي التّحرري في أوساط الشّباب العربي.

♥جامعة الحاج لخضر 1، باتنة، الجزائر، البريد الالكتروني:–ahmed.raia@univ batna.dz (المؤلّف المرسل).

الكلمات المفتاحيّة: اللّغة؛ الحوار؛ الشّروق؛ الجماليّة؛ الدّلالات؛ الرّمز.

Abstract : This research paper attempts to reveal the aesthetic dimensions of the dialogical language in the play named Sunrise El Shorouk for LOMBARKIA SALAH by reviewing the nature of the dialogical language and its responsiveness to the play subject as well as its ability to attract the recipient, its forms in addition to its function at the theatrical level .

This study also aims at exploring the dramatic environment and search for the author's strategy in dealing with national and Islamic issues in addition to the most significant historical aspects he worked on and the nature of the arguments and proofs that he relied on to establish his position stemming from his belief in the issue fairness and the sanctity of the blessed lands as well as the call to spread liberal awareness among Arab youth.

Keyword: Language; Dialogue; ElShorouk; Aesthetic; Semantics; Symbol.

مقدّمة: إنّ المستقرئ لمسرحيّة (الشّروق) **لصالح لمباركيّة** يجدها تزخر بالعديد من الخصائص والمميزات، ولعلّ من أبرزها لغتها الحواريّة التي اعتمد عليها المؤلّف في نقل أفكاره إلى المتلقي بهدف التّفاعل معه وإبداء ملاحظاته حول موضوع المسرحيّة؛ فالمنجز المسرحي يتناول قضيّة فلسطين التي كانت ولا تزال تستلهم قلوب الكتاب والمؤلّفين الجزائريّين(*)كونها قضيّة ذات بعد ديني عقدي وقومي تؤصل لصراع تاريخي بين المسلمين واليهود حول الأراضي المقدسة، ومحاولة اليهود البحث عن أحقيّة تاريخيّة لتبرير وجودهم في فلسطين.

الإشكاليّة: يُمكن تحديد إشكاليّة المقال في البحث عن دور اللّغة الحواريّة في تشكيل النّص المسرحي الجزائري، وكذلك عن أشكال ووظائف الحوار ومايحمله من دلالات رمزيّة بوصفه خزّانًا معرفيًّا يستعرض من خلاله المؤلّف آراءه وتصوراته ومواقفه من القضايا المختلفة، كما نستعرض في هذا البحث

الأبعاد الجماليّة التي يُمكن أن نجدها في المنجز المسرحي وتمظهراتها في مشاهد المسرحيّة.

الفرضيات: تقوم دراستنا هذه على ثلاث فرضيات وهي:

1-رغبة المؤلّف في طرح القضيّة الفلسطينيّة من خلال رؤيته الخاصّة وانطلاقا من قراءته النّقديّة وتقييمه للأوضاع السّياسيّة التي تعيشها المنطقة ومن ثمّة الإسهام بقلمه في إماطة اللّثام عن حقيقة الصّراع في الأراضي المحتلة.

2-استعان المؤلّف باللّغة الحواريّة في تشكيل البنيّة الدّراميّة، وجعلها جزءًا لا يتجزء منها بوصفها إستراتيجيّة موجهة من المؤلّف إلى المتلقي تهدف في مجملها إلى نقل الأحداث ونسج الحبكة **(Plot)** وتقديم الحلول الملائمة.

3-تعد الجماليّة مطلبا يسعى خلفه كل كاتب مسرحي ويطمح أن يجده في نتاجه المسرحي انطلاقا من معايير محددة سلفا تضبطه اللّغة الحواريّة ويتمفصل في أجزاء البناء المسرحي وتظهره اللّغة الحواريّة ويكتشفه المتلقي على شكل مميزات وخصائص ينفرد بها المؤلّف.

المنهج: للإجابة عن هذه الإشكالات، وبهدف تحقيق هذه الفرضيات استأنس البحث بمجموعة من المناهج والأدوات الإجرائيّة منها؛ المنهج الوصفي لوصف طبيعة اللّغة الحواريّة والمنهج النّفسي لرصد أثر اللّغة الحواريّة في إبراز المكنونات النّفسيّة، والمنهج الاجتماعي لإبراز دور اللّغة الحواريّة في الكشف عن البيئة الاجتماعيّة للنص، وتجدر الإشارة أنّ اختيار الشّواهد المسرحيّة والنّماذج لم يكن اعتباطا بل هو تخطيط مسبق ركزّنا فيه عن أهم المقاطع التي تُجسّد المعنى وتقربه في ذهن المتلقي ثم قمنا بعد ذلك بالتّعليق عليها وتحليلها انطلاقا من وجهة نظرنا الخاصّة للموضوع.

الهدف: ويهدف البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف نوجزها في ما يلي:

-الكشف عن البعد القومي والإسلاميّ في كتابات المسرحيّين الجزائريّين والمؤلّف يُعد أحد هؤلاء الكتّاب، حيث خصص حيّزًا من كتاباته للدفاع عن القضايا العادلة، وبخاصّة عندما يتعلق الأمر بمسألة الهُويّة والمعتقدات التي تحتاج إلى كتابات نوعيّة تقوم على الحجة والبرهان لرفع الهمم وإيقاظ الضّمائر وتنوير الرّأي العام العالمي.

-سبر أغوار النّص المسرحي الجزائري والبحث عن مكن الجماليّة فيه، ومن ثمّة التّأكيد على أنّ المنجز الجزائري يحمل في طياته أنساقًا جماليّة تجعله يُصنف ضمن النّصوص العالميّة الرّائدة موضوعا وشكلا.

-إبراز أهميّة اللّغة الحواريّة وقدرتها في تشكيل الوحدات النّسقيّة للمشاهد المسرحيّة، فضلا عن دورها في تقريب وجهات النّظر المختلفة وتصحيح المفاهيم التّاريخيّة والأطروحات السّياسيّة.

ومحاولة منا لتحقيق هذه الأهداف ارتأينا أن نقسّم الورقة البحثيّة إلى ثلاثة عناصر، وهي:

1-تعريف الحوار لـغة واصـطلاحا.

2-أشكال اللّغة الحـواريّة ووظائفـها.

3-الدّلالات الرّمزيّة للّغة الحواريّة ومميّزاتها.

1-تعريف الحوار لغة واصطلاحا:

1-1-لغة: أوردت المعاجم اللغويّة والمتخصّصة العديد من التّعريفات حول المصطلح، وسنحاول -قدر الإمكان-إبراز بعض هذه التّعريفات مع توضيح الفوارق المختلفة بينهما بدء باللّغة ثم الاصطلاح:

1-1-1-لغة: جاء في (معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب) في مادة الحوار (Dialogue) قوله: "تبادُل الحديث بين الشّخصيات في قصّة أو مسرحيّة (المهندس، 1984م)[1]، فالحوار هو تبادل للحديث بين الشّخصيات داخل العمل المسرحي سواء أكانت هذه الشّخصيات رئيسة أم ثانويّة، كما أشار هذا التّعريف إلى شكلين من الأشكال الأدبيّة القصة والمسرحيّة، فعلى الرّغم من التّشابه الموجود بينهما في قضيّة البناء الفني بيد أنّ المسرحيّة يغلب عليها الحوار مقارنة بالقصة، كما أورد المعجم مصطلحا آخر وهو الحِوارُ الثّنائِيّ وعرفه بقوله: "1-حديث بين شخصيتين في المسرحيّة الإنكليزيّة 2-مسرحيّة قائمة على حديث بين شخصيتين" (المهندس، 1984م) [2]، من الواضح أنّ هذا التّعريف أضاف مصطلح (ثنائي)، ولعلّ هذا المصطلح يحدّد الحوار بين شخصيتين فقط كما خص المسرح (Theatre) الإنكليزي بالذّكر دون الإشارة إلى مسارح دول العالم، أمّا في الشّق الثّاني من التّعريف ربط المؤلّف بين الحوار و المسرحيّة هذه الأخيرة التي تقوم على المحادثة(**)التي تجري بين الشّخصيات.

وإذا انتقلنا إلى (المعجم المسرحي) نجده وضع مجموعة من التّعريفات حول الحوار الذي يُعد عنده: "شكل من أشكال التّواصُل يَتمّ فيه تبادُل الكَلام بين طرفين أو أكثر. وكلمة (dialogue)مَنحوتة من اليونانيّة (dia) التي تعني اثنين، (logos) التي تعني الكلام. والحِوار من أشكال الخِطاب في المسرح يُشبه المُحادثة في الحَياة العاديّة لكنّه يَختلِف عنها جَوهريًّا، فهو اقتصاديّ ودَلاليّ دائمًا ولامَجال للاعتباطيّة فيه، ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغيّة تَقوم على توصيل المَعلومات إلى المُتفرِّج عبر الشّخصيّات." (قصاب، 1997م)[3]، من الواضح أنّ (المعجم المسرحي) قدّم تعريفات عديدة لمصطلح الحوار، ولعلّ هذا راجع إلى محاولة المعجم الإلمام بكلّ الجوانب اللغويّة

والاصطلاحيّة؛ ففي البدايّة وجدناه يُعطى للحوار بعدا تواصليا؛ إذ جعله جزءًا لا يتجزأ من المنظومة الاتصاليّة التي تتم بين الشّخصيات المسرحيّة أين تتبادل الكلام والتّفاعل في ما بينها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحريك الحدث المسرحي بما يتمشّى وقصديّة المؤلّف.

والملاحظ أنّ المعجم سبر أغوار المصطلح وبحث لنا في التّراث اليوناني عن جذر كلمة الحوار، ولعلّ هذا يحيلنا إلى مصدر المصطلح وجذوره التّاريخيّة المرتبطة بالمسرح اليوناني، كما أنّ المصطلح مُشكل من مقطعين أساسيين عند اتحادهما يُضفيان البُعد الخطابي للحوار، فضلا على أنّ المعجم قدّم تعريفا آخر للحوار وجعله شكلا من أشكال الخطاب يشبه المُحادثة اليوميّة التي تتم بين الشّخصيات في الواقع بيد أن مكمن الاختلاف بين الحوار والمحادثة هو أنّ الحوار يتسم بمميّزات ترتبط أساسا بالدّقة والإيجاز والاقتصاد اللغوي والابتعاد عن التّكلف والاعتباطيّة مع ضرورة المحافظة على الوظيفة الإبلاغيّة بوصفها الوظيفة الرّئيسة في الخطاب المسرحي(Theatralical discourse)؛ لأنّ الشّخصيات داخل العمل المسرحي تحمل أفكارا ورؤى تُحاول توصيلها إلى المتلقي عن طريق الحوار الذي يدور بينها.

وأورد (معجم المسرح) تعريفا للحوار بقوله: "هو حديث بين شخصيتين أو أكثر. الحوار المسرحي هو إجمالاً تبادل كلامي بين الشّخصيات" (Pavis، 2015م) [4] لقد اكتفى المعجم بمعنيين، وهما: المحادثة والتّبادل الكلامي؛ فالحوار حديث يدور بين الشّخصيات المسرحيّة، كما أنّه تبادل كلامي يستلزم وجود طرفين فأكثر، ومن ثم يحدث التّفاعل بين عناصر العمليّة الحواريّة.

1-1-2-اصطلاحا: أورد المهتمون بالدّرس المسرحي مجموعة من التّعريفات لمصطلح المسرح، من بينها تعريف **شكري عبد الوهاب** الذي يرى بأنّ المسرح: "وسيلة اتصال بين الممثلين، كما هو في ذات الوقت، وسيلتهم في

الاتصال بالجماهير. والحوار يتركّب من كلمات ومقاطع وعبارات، يضعها المؤلّف، ويُحملها أفكاره، وأراءه، وكل ما يريد توصيله لجماهيره" (شكري، (د.ت)) [5] لقد أشار هذا التّعريف إلى نص العرض وحصر الحوار في الرّكح المسرحي الذي تتبادل فيه الشّخصيات الحديث وتتصل في مابينها من جهة وبين الشّخصيات والمتلقي من جهة أخرى، فضلا على أنّ المؤلّف أشار إلى اللّغة الحواريّة وعدّها السّمة البارزة التي بفضلها تستطيع الذّات المؤلّفة في نقل أفكارها ورؤيتها الخاصّة إلى القضايا المطروحة في المسرحيّة.

كما عرّف **عز الدّين جلاوجي** الحوار بقوله: "هو عمليّة تواصل بين طرفين أي شخصيتين فأكثر في المسرحيّة مقروءة أو ممثلة، إلاّ أنّ هذا التّواصل يأخذ نطاقا أوسع حيث يتشظى ليصل إلى الجمع بين الكاتب ومتلقيه الذين يتعددون ابتداء من القارئ إلى المشاهد" (جلاوجي، 2012م) [6]، ميز هذا التّعريف بين الحوار في النّص المسرحي والحوار في العرض المسرحي؛ فازدواجيّة الخطاب المسرحي جعلت المؤلّف يفصل بين الحوار في النّص المسرحي الذي تسهم في إنتاجه الذّوات الفاعلة بينما في العرض المسرحي قد تكون الشّخصيات مرئيّة أو شخصيات غير مرئيّة كما هي الحال بالنّسبة للمؤثرات الصّوتيّة التي يُمكن أن تصدر أصواتًا تُسهم إلى حد كبير في تحريك الفعل المسرحي ودفع مسار الأحداث، ومن ثمة يغدو دورها دورا إيجابيا في تحقيق التّواصل (**Communication**) والتّفاعل بين الشّخصيات المسرحيّة ممّا يُحقق الفرجة لدى المتلقي.

وقدّم **عقا امهاوش** تعريفا للحوار مبرزا دوره في تحديد ملامح الشّخصيات يقول في ذلك:"يقصد بالحوار ذلك الحديث الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر قصد الدّفع بالحدث المسرحي إلى الأمام ويهدف هذا الحوار إلى إبراز صفات ومميّزات الشّخصيات وتوضيح ملامحها من النّاحيّة النّفسيّة والاجتماعيّة وكذا

طبيعتها الفيزيولوجيّة" (امهاوش، 2013م) [7]، يبدو لنا أنّ الحوار لا يكمن دوره في تحقيق التّواصل بين الشّخصيات فحسب بل يسعى أيضا إلى تحديد مكونات الشّخصيات وأبعادها المختلفة، وبخاصّة البعد النّفسي والاجتماعي والجسدي(=الفزيولوجي)؛ فالشّخصيات المسرحيّة تنتابها حالات نفسيّة مختلفة وقد تكون متناقضة أحيانا لا يمكن معرفة هذه الحالات إلاّ بالاستعانة بالحوار الذي يخرجها للمتلقي ليتعرف عليها ومن ثمّة يتفاعل معها، ولعلّ هذا ما جعل **أبو الحسن عبد الحميد سلام** يشبه الحوار بوعاء المشاعر، يقول في ذلك: "كما أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات وحاوي وعيها ومجمع علاقات الشّخصيات ودافعها" (سلام، 1993م) [8]، إنّ تشبيه الحوار بالوعاء لم يكن – في نظرنا– اعتباطيا بل له دلالة ترتبط أساسا بطبيعة الإنجاز النّفسي الذي يُحققه الحوار، لهذا يُمكن أن نصفه بأنّه خزّان نفسي لخلجات نفس الشّخصيات يكشف مكنوناتها للمتلقي.

2–أشكال اللّغة الحواريّة ووظائفها: تعد اللّغة الحواريّة وعاء يحتضن أفكارًا وتصوّرات الكاتب المسرحي وخلجات نفسه، ويقدّمها للمتلقي بأسلوب منمق يكتشف من خلاله الهدف والمغزى من النّص المسرحي، والمتأمل لبنيّة اللّغة الحواريّة يجدها ترد في أشكال معينة وتؤدي وظائف عديدة وفق إستراتيجيّة معينة يضعها المؤلّف، وسنحاول أن نستعرض هذين العنصرين مع التّمثيل:

2–1–أشكال اللّغة الحواريّة: إنّ المتأمل لشكل اللّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق) يجدها جاءت على شكليين؛ حوار خارجي وآخر داخلي:

2–1–1–اللّغة الحواريّة الخارجيّة: إنّ الدّارس لطبيعة الحوار الخارجي في مسرحيّة (الشّروق) يجده –في الغالب –يرتبط بعمق القضيّة(***)الفلسطينيّة أين حاول المؤلّف أن يجعل لغة الحوار تتناسب مع طبيعة الموضوع، وهذا على

الرّغم من تفاوتها من حيث الطّول والقصر، ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا السّياق نجد هذا المقطع المسرحي الذي دار بين رئيس الحرس والثّائر:

"**رئيس الحرس: من فضلك حدد، ولا تجعل كل الرّؤوس على مستوى واحد..**

الثّائر: كلكم(يهرع الجميع نحو السّفير ويبقى الرّئيس3 والرّاوي في مكانيهما)...نعم كلكم...إنّ قضيتي قضيتكم، قضيّة الجميع حتى سفيركم المحترم...(يفضي من حوله رجال الأمن ويصعد إلى الخشبة) لماذا لا تنظرون إلى الأوضاع بشيء من الجديّة، الواقعيّة...(إلى الجمهور) أيعتقدون أنّنا لا نعي ما يقومون به، لقد سئمنا من الانتظار والتّمني...يرجون الاتحاد والتّآخي بالقول ويسعون إلى التّطاحن والمناوشات بالفعل يشغلونهم بقضايا مفتعلة مولدة من العدم لتكبر المأساة، إنّهم واعون لكل شيء ولكنّهم منشغلون بقضايا جزئيّة منبثقة أساسا من القضيّة الرّئيسيّة، يتحازبون ويتشيعون ويتمذهبون ويتجابهون ويتفرقون على مرور الزّمن يبتعدون ويتلاشون وينتهون(صمت) معذرة إذا قاطعت عليكم جلستكم.. معذرة (ينطلق ناحيّة اللوحة)" (لمباركية، 2006م)[9]، يبدو لنا أن خطاب (الثّائر) جاء طويلا نوعا ما، ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة الشّخصيّة (**Character**) المنتجة من جهة وإلى طبيعة الموضوع من جهة أخرى، فقضيّة فلسطين قضيّة تهم الجميع متعلقة بوجدان الشّعوب العربيّة والإسلاميّة لهذا نجد المؤلّف خصّص جزءًا من كتاباته للحديث عن هذه القضيّة بهدف توعيّة القارئ ورفع الهمم والكشف عن بعض الحقائق المسكوت عنها، والملاحظ أن اللّغة الحواريّة – في هذا المقطع– تُشير إلى سياسة المماطلة التي تنتهجها بعض الهيئات الدّوليّة والإقليميّة في إبراز حقوق الفلسطينيين والكشف عن الظّلم الذي يتعرضون له، وهذا في ظل

الانقسام والتّشرذم الذي تعيش فيه الأمة العربيّة وانشغالها بأوضاعها الدّاخليّة ممّا أثر سلبا على تصويب الرّؤى وتوحيد الجهود للدفاع عن قضيّة فلسطين.

والمستقرئ لمسرحيّة الشّروق يجد اللّغة الحواريّة اتسمت في بعض المقاطع بالقصر كما يظهر في الحوار الذي دار بين (الجندي) و(الشّخص):

"**الجندي: أمّك رحلت من زمان...أين رخصة المرور؟**

الشّخص: معي.

الجندي: أرني إياها...هيا قبل أن أنزع رأسك.

الشّخص (يخرج ورقة) ها هي.

الجندي:(يفتحها) ما هذه الورقة؟

الشّخص: بطاقتي." (لمباركية، 2006م) [10]، يروي المقطع المسرحي قصة مواطن فلسطيني يدخل في حوار مع أحد الجنود الإسرائيليين، وذلك عند نقطة المراقبة والتّفتيش داخل الأراضي المحتلة، وموضوع الحوار هو طلب بطاقة الهُويّة التي يجب أن يُقدمها الفلسطيني ليمر من ضفة إلى أخرى والملاحظ أنّ اللّغة الحواريّة في هذا المقطع جاءت قصيرة تتناسب مع طبيعة الشّخصيات يتخللها عنف لغوي وتهديد يصدر من شخصيّة الجندي تحمل دلالات عديدة لعلّ من أبرزها الإجراءات الرّدعيّة، والممارسات السّلبيّة التي تمارس ضد الشّعب الفلسطيني.

2-1-2-اللّغة الحواريّة الدّاخليّة (Monologue): جاء في (المعجم المسرحي) قوله: "كلمة مونولوغ تعني كلام الشّخص الواحد وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيَّتين *Mono*=واحد، *Logos*= الكلام، وذلك قِياسًا على *Dia-Logos* التي تعني الكلام بين شَخصيّتين، أي الحِوار. وتوجَد في مُصطلحات المسرح كلمة أخرى تَقترب بمعناها من المونولوغ هي كلمة مُخاطَبة الذّات(Soliloque)، وهي مأخوذة من اللاّتينيّة (Soliloquium)، وأصلها من

solis=وحيد، وLoqui=يَتكلّم. في الرّوايّة يُطلق على المونولوج اسْم المونولوغ الدّاخليّ لأنّه تعبير بصيغة أنا المُتكلِّم عمّا تعيشه الشّخصيّة من أحداث وما تشعُر به من أحاسيس. تُستخدم كلمة مونولوغ في اللّغة العربيّة بلفظها الأجنبيّ، وأحياناً تُترجَم إلى المُناجاة أو النّجوى." (حسن، 1997م) [11]، لقد حاول (المعجم المسرحي) أن يُوصل لمصطلح المونولوج من النّاحيّة اللغويّة وأدرجه ضمن كلام الشّخص الواحد دون وجود طرف آخر، ولعلّ هذا يُعد– في نظرنا– انزياحا عن المفهوم المتعارف عليه، والذي يفترض وجود طرف آخر أو أكثر في العمليّة الحواريّة، كما أشار المعجم إلى المعاني الأخرى الخفيّة التي يطرحها المونولوج والمتعلقة أساسا بالبعد النّفسي المشكل للشخصيّة؛ بمعنى أنّ الذّات الفاعلة داخل العمل المسرحي تختلجها العواطف والأحاسيس مثلها مثل الشّخصيات في عالم الواقع ، هذا الجانب الخفي الذي لا يمكن للمتلقي أن يتعرّف عليه إلاّ إذا استخدمت الشّخصيّة هذا الشّكل من الحوار، لهذا يعُد بمثابة إستراتيجيّة يستخدمها المؤلّف لإبراز الجوانب الخفيّة للشخصيّة.

وإذا انتقلنا إلى (قاموس المسرح) نجد الحوار الدّاخلي هو "خطاب يوجهه الممثل إلى ذاته. وهناك أيضًا تعبير مناجاة النّفس، ويتميّز المونولوج عن الحوار بغياب تبادل الكلام وبطول الخطبة المسهبة والممكن فصلها عن البيئة الصّداميّة والحواريّة. وتبقى البيئة نفسها من البدايّة إلى النّهايّة، وتغيرات وجهة اللّغة (الخاصّة بالحوار) وقواعدها، وهي محدّدة بطريقة تؤمّن وحدة موضوع عرض البيان الملفوظ" (Pavis، 2015م)[12]من الواضح أنّ هذا التّعريف عرّف المونولوج بأنّه ذلك الخطاب الذي يوجهه الممثل(**Actor /Performer**) إلى ذاته في نص العرض المسرحي، كما أشار إلى قضيّة نسبيّة تتعلّق بطول الخطاب في المونولوج مقارنة بالحوار الخارجي؛ ولعلّ هذا راجع إلى أنّ المونولوج هو بمثابة فسحة نفسيّة تناجي فيها الشّخصيّة نفسها.

والمستقرئ لمسرحيّة(الشّروق) يجد أن الحوار الدّاخلي ورد على لسان (الرّاوي)(*Narrator*)(****) في قوله: "**لا شكّ أنّ المجتمعين قد أوْشكوا على نهايّة الاجتماع، إنّهم يحرّرون اللوائح والتّوصيات(صمت) لا ننتظر منهم الشّيء الكثير، الحمد لله تعودنا على القرارات الخفيفة، قرارات تتمشّى وطاقات عقولنا التي يقولون عنها أنّها بسيطة لا تتحمّل الكلمات القويّة، لذلك فلا تعتقدوا مثلا...أنّهم وصلوا إلى الحل النّهائي، إنّ ذلك في اعتقادهم يذهب عقولنا، فهذا الاجتماع مثل الاجتماعات الأخرى، لقاء الأحبة والأصدقاء وحفلات شاي وقهقهات ينتقل صداها عبر الرّدهات والكواليس**" (لمباركية، 2006م)[13]، يبدو لنا في هذا الجزء من المقطع المسرحي كيف حاول (الرّاوي) أن يُصور لنا جانب من الاجتماعات المتعلقة بالقضيّة الفلسطينيّة، والمتأمل لطبيعة هذه الاجتماعات يجدها –في الغالب– لا تستجيب لطموحات الشّعب الفلسطيني الذي يتطلع لبناء دولته انطلاقا من القرارات الدّوليّة، كما أنّ هذه الاجتماعات ما هي إلاّ جزء لا يتجزأ من اجتماعات سابقة في أماكن مختلفة وفي النّهايّة لا تتوصل إلى إيجاد حلول جديّة ونهائيّة تؤسّس لمرحلة الأمن والاستقرار في ربوع الشّرق الأوسط؛ حيث مَثَّلها المؤلّف باجتماع الحفلات ولقاء الأحبة والأصدقاء .

2-2-وظائف اللّغة الحواريّة: من أبرز الوظائف التي أدتها اللّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق) ما يلي:

2-2-1-تحديد موضوع المسرحيّة: لقد أسهمت لغة الحوار بكل أشكالها في تحديد موضوع المسرحيّة والكشف عن بعض الحقائق التّاريخيّة للمتلقي؛ فيمكن إدراج مسرحيّة (الشّروق) ضمن المسرح الدّعوي(*****) الذي يهدف إلى إيقاظ الهمم وتبصير الرّأي العام العربي والعالمي بخطورة القضيّة وانعكاساتها السّلبيّة على المستوى الإقليمي، فضلا عن نشر الوعي السّياسي التّحرري الذي

يدعو إلى رص الصّف وتوحيد الخطابات لكسب رهانات القضيّة والذّود عن المقدّسات الإسلاميّة التي هي مسؤوليّة الجميع، ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا السّياق قول(الرّئيس3): "**فلسطين قضيّة المصير، الأرض المغتصبة عليكم بتوحيد الشّمل ونبذ الخلاف، بتوحيد الجبهة، عليكم بالاتحاد والتّعاون لاسترجاع أراضيكم والقضاء على الأسطورة الخرافيّة، إنّها مأساة المصير**" (لمباركية، 2006م) [14]، يلفت هذا المقطع المسرحي انتباهنا إلى ضرورة توحيد الشّمل وتجاوز كل الخلافات لنصرة القضيّة ودحض الأسطورة الخرافيّة والمزاعم الصّهيونيّة التي تُؤسّس لوجودهم في أرض فلسطين.

2-2-2-الكشف عن ملامح الشّخصيات: يسعى كتّاب النّصوص المسرحيّة إلى اختيار اللّغة الحواريّة التي تتناسب مع طبيعة الشّخصيّة؛ فلكلّ شخصيّة خطابها الخاص بها يُصور أبعادها المختلفة، وفي هذا الصّدد يقول **شكري عبد الوهاب:** "يحرص المؤلّف، على أن يأتي حواره معبرا عن الشّخصيّة، والتي يجسدها، وأن يكشف حواره عن أبعاد هذه الشّخصيّة الأربعة الماديّة أو الجسمانيّة، الاجتماعيّة، والنّفسيّة والأخلاقيّة. إنّ المؤلّف الذّكى المتمكن، هو الذي يستطيع انتقاء ما يناسب شخصياته من عبارات وألفاظ حتى يأتي ما تنطق به، متفقًا مع طبيعتها، وثقافتها، وبالطّبع يتطلب ذلك تعمقًا في دراسة الشّخصيّة" (شكري، (د.ط)) [15] من الواضح أنّ اللّغة الحواريّة تُسهم إلى حد كبير في تشكيل طبيعة الشّخصيّة وتقديمها إلى المتلقي، وتهدف في مجملها إلى تصوير الأبعاد المختلفة التي تشكلها، وعند استقرائنا لمسرحيّة (الشّروق) وجدنا اللّغة الحواريّة تتلاءم إلى حد ما مع طبيعة الشّخصيات، ومن الأمثلة قول(الثّائر)": **قلت...إلى حيث لا أنتظر (يهدأ) إنّي مللت الانتظار مللت الجلوس، أطرافي سكنت، إني أكاد أتجمد... متى...إلى متى**" (لمباركية، 2006م)[16]، نُلاحظ هنا كيف قدّمت لنا اللّغة الحواريّة وصفا جزئيا لحالة

الشّخصيّة، وهي تصف حالتّها النّفسيّة وما أصابها من ارتباك تتمظهر على شكل ملامح فيزيولوجيّة، والمتأمل لطبيعة اللّغة الحواريّة المستخدمة في هذا المقطع يجدها تتناسب مع طبيعة الموقف إلى حد كبير، ولعلّ هذا ما يكسوها حلة وجمالا ويجعل المتلقى يتفاعل معها.

ويُمكن كذلك للّغة الحواريّة أن تكشف للمتلقي بعض الجوانب النّفسيّة التي تعيشها الشّخصيّة المسرحيّة سواء على مستوى النّص المسرحي أم على مستوى العرض المسرحي، بيد أنّنا يُمكن تسجيل بعض الفوارق في طريقة عرض هذا الجانب الخفي؛ ففي النّص المسرحي يعتمد المؤلّف على اللّغة في تقديم الملامح النّفسيّة أمّا بالنّسبة للعرض يُمكن أن تُسهم أفعال المسرحيّة التي يقوم بها الممثل أو قد تحل المؤثرات الصّوتيّة محل الممثل في حد ذاته من خلال التّسجيل الصّوتي مثلا.

ويتبدى لنا البعد النّفسي في المسرحيّة في تلك المقاطع التي تُشير إلى الحالة النّفسيّة التي تنتاب الشّخصيات إزاء تعرضها لموقف مُعين، فنقرأ مثلا قول (السّائح): "**(غاضبا) لا...لا...(إلى أحد المهندسين) لا يمكن أن ابقي هنا لم أنم طوال الأسبوع أنا سعيد هناك في وطني، ارحموني من هذا العذاب ارحموني**" (لمباركية، 2006م)[17]، يتراءى لنا أنّ الحالة النّفسيّة السّيئة التي كانت عليها الذّات الفاعلة كانت سببا في إنتاج خطاب الغضب، فـ(السّائح) رفض العرض الذي قدمه له أحد المهندسين بخصوص البقاء في موطن النّزاع بسبب تلك المشاهد المرعبة والحزينة التي عايشها والتي تعكس في الوقت نفسه تلك الممارسات التي يقوم بها الجنود على أرض فلسطين.

ويزداد جمال اللّغة الحواريّة عندما تستعرض الأبعاد الاجتماعيّة، وتحاول أن تقدّمها إلى المتلقي الذي قد يتفاعل معها ويتأثر بها، وبخاصّة عندما تُصور مظاهر حياته وعلاقاته بالآخرين، كما يظهر في هذا المقطع من قول(الرّاوي):

"**فهذا الاجتماع مثل الاجتماعات الأخرى، لقاء بين الأحبة والأصدقاء، وحفلات شاي وقهقهات ينتقل صداها عبر الرّدهات والكواليس** (لمباركية، 2006م)[18] نُلاحظ هنا كيف استطاعت اللّغة الحواريّة أن تنقل لنا الجو الاجتماعي الذي تعيشه الشّخصيات داخل المنجز المسرحي، والذي يتشابه إلى حد كبير مع الواقع الحقيقي الذي نعيشه في مجتمعنا، ومن ثمة فمسرحيّة (الشّروق) تتشكّل من أنساق جماليّة و اجتماعيّة. (الطلبة، 2008م) [19].

2-2-3-تحديد الزّمان والمكان: عند تحليلنا لمسرحيّة (الشّروق) وجدنا أنّ اللّغة الحواريّة أسهمت إلى حد كبير في الكشف عن الإطار الزّماني والمكاني الذي يحمل في طياته دلالات رمزيّة؛ فالزّمان عنصر مهم في العمل المسرحي يتعرّف من خلاله المتلقي على الفترة الزّمانيّة التي وقعت فيها الأحداث فيتحقق بذلك مبدأ مطابقة الزّمان لأحداث المسرحيّة أمّا المكان له أهميّة بالغة في تحديد الحيز الجغرافي الذي يساعدنا على فهم طبيعة الموضوع، وسنوضح ذلك بالتّفصيل:

المكان: إنّ المكان بوصفه إطارا عاما للنص المسرحي يكتسي بعدا جماليا عندما يتلاءم مع سياق الأحداث، والمتأمل لطبيعة الأماكن في مسرحيّة (الشّروق) يُلاحظ أن المؤلّف اشتغل على مجموعة من الأماكن بشقيها المفتوحة والمغلقة، وحاول أن يجعل اللّغة الحواريّة أحد المرتكزات التي يعتمد عليها المتلقي في تحديد البنيّة المكانيّة للعمل المسرحي، ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا السّياق نجد ذكر فلسطين في قول (الثّائر) عندما سُئل عن وجهته فأجاب "**إلى فلسطين**" (لمباركية، 2006م)[20]يرتبط المكان هنا بالموضوع الرّئيس الذي انبنى عليه موضوع المسرحيّة في دلالة رمزيّة إلى أرض الملاحم والبطولات التي كانت ولا تزال في قلوب العرب والمسلمين، كما ذُكرت بعض الأماكن التي دارت حولها الأحداث مثل: (مراكز المراقبة) وذكرت

مدينة (نابلس) بوصفها علامة نتعرف من خلالها على طبيعة المكان، يقول في ذلك المؤلّف "**تجري أحداث الفصل الثّاني في ساحة أو نقطة من نقاط الحراسة داخل الأراضي المحتلة**" (لمباركية، 2006م)[21]، يُحيلنا هذا المقطع إلى مجموعة من الأماكن تُشير كلّها إلى موضوع المسرحيّة؛ فـ(الأراضي المحتلة) توحي بفلسطين المحتلة من قبل الاحتلال الإسرائيلي الذي اغتصب أرض فلسطين واستعبد شعبها وهجّر أهلها انطلاقا من إستراتيجيّة محكمة تهدف في مجملها طمس المعالم الإسلاميّة من القدس الشّريف، كما ذكر مكانًا آخر هو (مركز المراقبة)، وهو مكان أوجده الاحتلال الإسرائيلي لمراقبة تنقلات وحركة الفلسطينيين فضلا عن أنّه قد يكون حاجزا يفصل بين الضّفة الشّرقيّة والضّفة الغربيّة، وهذا المكان يحمل دلالة رمزيّة سلبيّة فهو رمز لتلك الممارسات التي يُمارسها جنود الاحتلال للتضييق على الشّعب الفلسطيني وكسر شوكتهم واتحادهم لكي لا تقوم لهم قائمة بعد ذلك.

وفي مقطع آخر نقرأ قول (**الرّاوي**): "**يجب علينا...يجب علينا...أن نهجر ديارنا لنشرح قضيتنا، لنذيعها بين بني البشر السّعداء، يجب علينا أن نقف على عتبات مساكنهم نطلب العون، نمد أيدينا مستنجدين، المكاتب مفتوحة في أنحاء العالم من يريد الذّهاب إليها إنّها في الأحياء الفقيرة والأزقة الضّيقة...يريدنا أن نتيه في الأرض، يريد أن يعلمنا التّشرد والغربة على نطاق أوسع (يعود على السّفير) على كل شكرا**" (لمباركية، 2006م)[22] يكتسي المكان بعدا جماليا عندما ينتج خطابات تتماشى مع طبيعة الموقف؛ فالأماكن الواردة في هذا المقطع (ديارنا–مساكنهم–المكاتب المفتوحة–الأحياء الفقيرة–الأزقة الضّيقة) تحيلنا مباشرة إلى حجم المعاناة التي يعيشها الشّعب الفلسطيني وبخاصّة الذين يمثلونهم في الخارج للبحث عن من يسمع أصواتهم.

الزّمان: إنّ المتأمل لطبيعة البنيّة الزّمانيّة الواردة في مسرحيّة (الشّروق) يجد أنّ المؤلّف اشتغل على مجموعة من المؤشّرات الزّمانيّة التي تحيلنا إلى زمن الأحداث من جهة، ومن جهة أخرى تحمل هذه البنيّة دلالات عديدة، فنقرأ مثلا قول(**السّائح**): "**الليل الموحش المخيف**" (لمباركية، 2006م) [23]، يبدو لنا أنّ الليل هنا يُشير إلى ليل الاحتلال والاستعمار.

وفي مقطع آخر نقرأ قول (**المقرر**): "**معذرة...معذرة دقيقتان وأكون معكم (يعود إلى السّفير ويقرأ من الورقة) قلت: نتيجة الخلافات و توتر الأعصاب ونتيجة تلك الرّياح العاتيّة والأمواج الصّاخبة رأت اللجنة الإداريّة إصدار قرار يقضي بإيقاف الاجتماع نهائيا، ثم كونت لجنة أنيط لها النّظر في القضيّة ودراستها قبل انقضاء السّنة (يعود إلى الرّاوي) أنا معكم سلوا أجيبكم**" (لمباركية، 2006)[24]، يحمل هذا المقطع مؤشرات يُمكن أن نتكئ عليها لتحديد البنيّة الزّمانيّة؛ يتعلق المؤشر الأوّل بلفظة (دقيقتان) التي توحي بالمدة الزّمانيّة القصيرة، وتنم عن فاصل زمني أمّا اللفظة الثّانيّة هي (السّنة) وهي المدة الزّمانيّة الممنوحة للجنة لإبداء رأيها في القضيّة، والملاحظ أنّ البنيّة الزّمانيّة لا يقتصر دورها في رصد الحركة الزّمنيّة للأحداث فقد تُسهم إلى حد كبير في بناء العقدة وتحديد الصّراع (**Conflict**) في النّص المسرحي.

3-الدّلالات الرّمزيّة للّغة الحواريّة ومميّزاتها:

3-1-الدّلالات الرّمزيّة للّغة الحواريّة: تضم مسرحيّة (الشّروق) دلالات كثيرة تحيلنا إلى حقيقيّة المعنى والبحث عن قصديّة المؤلّف من خلال الكشف عن المسكوت عنه من المعاني وسبر أغوار البنيّة التّركيبيّة للّغة الحواريّة ومن ثم التّساؤل عن جدوى وجود مثل هذه المعاني في المنجز المسرحي، وسنحاول رصد بعض هذه المعاني ودلالتّها وتبيان مدى مطابقتها لموضوع المسرحيّة:

3-1-1-الشّروق: الشّروق هو عنوان المسرحيّة ولا يخفى على المتلقي مدى أهميّة العنوان(**Title**) ودوره في جلب واستقطاب الجمهور(**Public**) وبخاصّة عندما يكون العنوان جذّابا مشوقا يحمل في طياته دلالات تستحق منا الوقوف أمامه لمدة أطول لنتساءل عن وظيفته؛ لأنّ "الجواب الذي نحصل عليه يعد شرطا ضروريّا وكافيا لشرح الموضوع نفسه ويكشف عن خصوصيّته" (بورايو، 2008م)[25]، وعند بحثنا لمصطلح (الشّروق) في المعاجم اللغويّة نجده في مادة(شرق)" شَرَقَت الشّمسُ تَشْرُق شُروقاً وشَرْقاً طلعت واسم الموضع المَشْرِق(...) يقال شَرَقَت الشّمسُ إذا طلعت وأشْرَقَت إذا أضاءت" (منظور، (د.ت)) [26] عند تحليلنا لهذا التّعريف يتراءى لنا كيف ارتبط المصطلح بالمكون الزّماني بوصفه مدة زمنيّة تنسجم مع مطلع الشّمس التي تنير كوكب الأرض بأشعتها، وتعلن بذلك عن بدايّة فترة زمنيّة جديدة، ولقد وردت كلمة الشّروق في المسرحيّة على لسان (**الرّاوي**) يقول في ذلك: "**هذا شروق، أضنّه شروقا ما رأيكم؟ ها هي أشعة الشّمس، إنّه شروق يوم جديد، علينا أن ننتظر لنتأكد من ذلك لنفرح(...) أمّا إذا كان غروبا فسيكون غروبا أبديا**" (لمباركية، 2006م) [27]، يبدو لنا أنّ الشّروق في هذا المقطع يحمل دلالة رمزيّة تتعلق بالتّفاؤل وقرب فجر الحريّة وذهاب ليل الاستعمار والاحتلال إلى غير رجعة والتّطلع لبناء غد أفضل، وعند ربط العنوان بالموضوع الرّئيس الذي اشتغل عليه المؤلّف نجد أنّ الشّروق هنا يرمز إلى ذلك البصيص من الأمل الذي يرجوه (الرّاوي) ويريده أن يتحقّق على أرض فلسطين، ومن هنا يمكن القول أنّ الشّروق باعتباره ملفوظا لغويّا يحيط بمضمون النّصّ المسرحي، ويتجاوزه إلى عوالم أخرى يتطلع إليها المؤلّف ويسير دوما على مستوى واحد مع المغزى والهدف من الكتابة المسرحيّة. (بورايو، 2008م)[28] .

3-1-2-الهُويّة: تُعد الهوُيّة الإطار المنهجي والمكون المعرفي الذي يشتغل عليه جلّ الكتّاب المسرحيين، وبخاصّة عندما يتعلق الأمر بالقضايا الوطنيّة والقوميّة كما هي الحال في مسرحيّة (الشّروق) التي نرى أنّها تُمثل شكلا من أشكال الصّراع بين الهُويات المختلفة والمتناقضة، والتي تستجيب لأطر التّعايش في ما بينها ورغبة الآخر في طمس معالم وهُويّة الذّات بالتّحجج تارة بأطروحات تاريخيّة واهية وبالقمع والاضطهاد تارة أخرى، وفي ظل هذا وذاك تبقى الذّات الفلسطينيّة تكافح وتناضل لإثبات وجودها والتّموقع في مكان يسمح لها بالتّأثير(**Effect**)، ودحض كلّ الشّبهات واستمالة أكبر عدد ممكن من الجماهير التي تتطلع إلى نصرة القضايا العادلة ورفض الاستعمار والاحتلال بكلّ أشكاله، ولعلّ هذا ما يطمح أن يجده كتّاب المسرح في نصوصهم المسرحيّة، وفي هذا الصّدد يقول **جورج لوكاتش** (**Georg** Lukács)(1885م-1971م): "تهدف الدّراما إلى التّأثير في الكُتل الجماهيريّة والانتصار على الأحوال والظّروف، بغيّة الوصول إلى مصطلح (التّأثير الجمعي)(Lukács، 2016م)"[29]، يبدو لنا أنّ مسرحيّة (الشّروق) تسير في هذا الاتجاه بتناولها للقضيّة الفلسطينيّة التي هي قضيّة هُويّة الذّات والسّعي لحشد أكبر عدد ممكن من الجماهير بهدف الانتصار لها والذّود عن سيادتها وحمايّة مقدساتها من الانتهاك وهُويتها من الطّمس.

وعند استقرائنا لمسرحيّة(الشّروق) لمسنا حضور مصطلح الهُويّة على لسان الشّخصيّة الفلسطينيّة في حوارها مع الجندي الإسرائيلي:

"**الشّخص: (يخرج ورقة) ها هي.**

الجندي: (يفتحها) ما هذه الورقة؟

الشّخص: بطاقتي.

الجندي: إنّها رسالة.

الشّخص: هويتي.

الجندي: (ينادي أحد رفاقه) يوم...يوم...تعال، تعال جاءتك رسالة (يدخل يوم).

يوم: رسالة ممن؟

الجندي: من إيطاليا...من أمك جاء بها هذا العربي.

يوم: من أمي...آه (يقبل الرّسالة).

الجندي: اقراها يا يوم...اقرأ.

يوم: (يقرأ الرّسالة) فلسطين وطني ...فلسطين أمي...(إلى الجندي) ما هذا؟

الجندي: اكمل.

يوم: (يكمل) فلسطين أمي...سأعود عندما تشرق الشّمس، سأعود وفي يدي زهرة ومعولا وخنجرا، أمّي...غدا حين أكبر سأعود وأبني بيتا من الطّين واغرس من حوله حديقة (يرمي الورقة) محاولة إنشائيّة كتبها أحد التّلاميذ." (لمباركية، 2006م)[30]، لقد حاولت الذّات الفلسطينيّة أن تُبيّن للجنديين الإسرائيليين مدى تعلّق الفلسطيني بوطنه رغم الظّروف والأحوال، ولعلّ هذا ما تُعبر عنه الرّسالة التي قرأها الجندي الإسرائيلي (يوم) على زميله والتي تحمل في طياتها دلالات رمزيّة لعلّ من أهمها التّأكيد على ضرورة التّمسك بالوطن والهُويّة في كلّ مكان وزمان وغرس هذه القيم في صدور النّشء الجديد بهدف المحافظة على الذّات وصونها من الطّمس والاضمحلال.

والمتأمّل لطبيعة المشهد يجده يحمل صرخة الذّات الفلسطينيّة من اضطهاد وطغيان الآخر (=الإسرائيلي) الذي يحمل خطابه شعارات الإبادة وطمس الهويّة الوطنيّة الفلسطينيّة (البشتاوي، 2011م)[31]، وذلك بالتّركيز على المقومات العربيّة والإسلاميّة واستبدالها بمقومات أخرى مختلفة تماما عقيدة ولغة.

3-1-3-اللّغة الثّوريّة: عرّف (قاموس المصطلحات التّاريخيّة) الثّورة بأنّها "1-تغيير سياسي بعيد النّطاق، على وجه الخصوص نشاط يعمل على الإطاحة بحكم أو حاكم أو نظام واستبداله من قِبَل المحكوم بحكم أو حاكم أو نظام آخر.

2-تغيير عنيف من نظام إنتاج معيّن في مجتمع ما إلى نظام آخر، مثلاً من الإقطاعيّة إلى الرّأسماليّة ومن الرّأسماليّة إلى الشّيوعيّة، مثل هذا التّغيير أمر منتظر وفقًا للنظريّة الماركسيّة." (زناتي، 2007م) [32]، فالتّعريف الأوّل منح للثورة مفهوما سياسيا وربطها بنظام الحكم وركّز على ضرورة العمل على تغييره واستبداله بنظام آخر يتفق عليه الجميع، أمّا التّعريف الثّاني أعطى للثورة بُعدا إيديولوجيا فلسفيا يتعلق بنظامين سياسيين يتعلق الأوّل بالنّظام الرّأسمالي الذي يقوم على المصلحة الخاصّة، والثّاني النّظام الاشتراكي الذي يستند على مبدأ الملكيّة الجماعيّة لوسائل الإنتاج انطلاقا من الفلسفة الشّيوعيّة التي جاء بها أبرز منظّر لها الفيلسوف الألماني **كارل ماركس** (Karl*Marx*)(1818م-1883م)، وعند البحث عن تمفصلات البعد الثّوري في مسرحيّة (الشّروق) يتراءى لنا أنّ الثّورة تتبدى لنا في شكلين:

الشّكل الأوّل: نضال سياسي تقوده الأحزاب السّياسيّة والدّوائر الحكوميّة في الدّولة الفلسطينيّة تسعى جاهدة إلى نقل القضيّة الفلسطينيّة إلى المحافل والمنظمات الدّوليّة بغيّة الحصول على تأييد دولي، ومن الأمثلة التي تجسّد هذا الشّكل ما ورد ذكره في مسرحيّة (الشّروق) بخصوص الاجتماع حول القضيّة الفلسطينيّة، فنقرأ مثلا هذا الحوار الذي دار بين (السّفير) و(المقرر):

"**السّفير: كيف حال الجماعة؟**

المقرّر: بخير...أخيرًا أنهينا الاجتماع، كم تمنيت حضورك لإنهاء الخلافات.

السّفير: تعني الاجتماع.

المقرر: شيء فضيع...كم كان بودي أن أتدخل، ولكن مع الأسف فأنا كمقرر من واجبي حضور الاجتماع لتسجيل الجلسة فقط. دون إبداء أي رأي أو وجهة نظر، وكم من موقف أرى فيه رأيا ولكن..." (لمباركية، 2006م) [33] يُشير هذا المقطع إلى جانب من جوانب الاجتماعات التي كانت تُعقد للنظر في القضيّة الفلسطينيّة ومحاولة الأطراف المختلفة إيجاد حلول جذريّة، وتقريب وجهات النّظر المتباينة والسّعي لإنهاء حالة الصّراع بين المتنازعين، فعلى الرّغم من كثرة الاجتماعات المنعقدة في أنحاء العالم بيد أنّ القضيّة لم تحرز تقدما إيجابيا.

الشّكل الثّاني: يقوم هذا الشّكل على العمل المسلح والثّورة واستخدام القوة بهدف استرداد الحق المغصوب انطلاقا من المعادلة الثّوريّة ما أخذ بالقوة لا يرد إلاّ بالقوة، وفي هذا الصّدد لمسنا في المسرحيّة وعيا تحرريا، ومن الأمثلة التي تسير في هذا الاتجاه قول (رئيس الحرس): "**سينفجر المكان**" (لمباركية، 2006م) [34]، وكذلك قول (الرّئيس1): "**إنّها صرخة كل حر، إنّه مطلع الملايين**" (لمباركية، 2006م) [35]، فلفظة(سنفجر) هي لفظة جزيلة تحمل دلالة ثوريّة اقترنت بـ(السّين) لتدل على التّحقق وقرب وقوع الفعل فضلا على أنّ التّفجير من أدوات الثّورة ، كما نلمس حضور لفظة الحريّة التي تدل على وجود استعمار واقترن ذكرها بلفظة أخرى هي (الصّرخة) التي تدل على الرّغبة في حصول الفعل؛ فالحريّة قيمة إنسانيّة تتطلع إليها كلّ شعوب العالم وبخاصّة الشّعوب المُسْتَعْمَرَة.

وفي مقطع آخر وردت لفظة (السّلاح) على لسان (**السّفير**): "**تريدون السّلاح لإشعال نار الحرب**" (لمباركية، 2006م)[36]، فالسّلاح هو أحد الوسائل

المستعملة في المعركة لتحقيق النّصر، ومن ثمة يُمكن إدراج لفظة (السّلاح) ضمن القاموس الثّوري.

3-2-مميّزات اللّغة الحواريّة: من الواضح أنّ مسرحيّة (الشّروق) تتميّز بمجموعة من الخصائص والمميّزات تجعلها تختلف نوعا ما مع النّصوص المسرحيّة الأخرى نذكر أهمّها بشيء من الاختصار:

3-2-1-جماليّة الصّورة الخياليّة: تُعد الصّورة الخياليّة من العناصر التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي في بناء مسرحيته ويخرجها في حلة جميلة يستقطب من خلالها ذوق المتلقي، و"بخاصّة إذا كان الخيال يتلاءم مع طبيعة السّياق الذي ورد فيه ممّا يجعل المتلقي يتأثر به ويتفاعل معه" (رية، 2020م) [37]، وفي مسرحيّة (الشّروق) نلاحظ كيف قرّب الخيال بين المحسوس والملموس كما يظهر في قول (الرّاوي): "**الظّلام يحاصرنا بأسواره العاليّة**" (لمباركية، 2006م) **[38]**، نُلاحظ هنا كيف شُبه الظّلام وهو شيء معنوي بالمادي وحذف هذا الأخير وترك شيئًا من لوازمه، فالظّلام يحمل دلالات كثيرة لعلّ من أهمّها ظلام الاستعمار، وما يحمله هذا المصطلح من آثار سلبيّة على البلدان المُسْتَعْمَرة.

وفي مقطع مسرحي آخر نقرأ قول (الرّاوي): "**نفس الأخبار وكأن الزّمن توقف**" (لمباركية، 2006م) **[39]**، نُلاحظ في هذه الصّورة البيانيّة كيف وظف المؤلّف التّشبيه ليعلّق على طبيعة الأخبار المتعلقة بالقضيّة الفلسطينيّة، والتي لم تحرز تقدّما إيجابيا، ولعلّ هذا ما يجعل المؤلّف يُشبهها بالزّمن المتوقف.

فمن خلال ما سبق يُمكن القول أن اللّغة الحواريّة أسهمت في بناء تخيلات (Fictions) واقعيّة وغرائبيّة في نفس الوقت (بحراوي، 1994م) [40]، ولعلّ الهدف من هذه التّخيلات هو تقريب المعنى لدى المتلقي وذلك باستدعاء

الخيال وجعله جزءًا لا يتجزء في بناء المعنى، فيغدو بذلك المنجز المسرحي وعاء يجتمع فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي.

3-2-2-اللّغة الحجاجيّة: لكي يؤسّس الكاتب المسرحي لرؤيته وموقفه من الموضوع يلجأ إلى استخدام الحجج والبراهين التي قد تختلف من موضوع إلى آخر، وفي مسرحيّة (الشّروق) تتعدد الحجج والبراهين منها:

حجّة دينيّة: لمسنا في المسرحيّة استشهاد المؤلّف بالقصص القرآني الذي يزيد المعنى رونقا وجمالا، ومن الأمثلة التي نستدل بها في هذا المقام قول (الثّائر): "**ابدأ من مهبط آدم وحواء، ومقتل هابيل وقابيل، أرو لنا رحلة نوح عليه السّلام، كيف أبحر وكيف أرسي...لا**

تنس...ذكّرنا بقصّة موسى وفرعون، وعيسى عليه السّلام مع الحواريين وكيف صلب، أرو لنا كيف كانت أرضنا مهد الرّسالات وموطن الأنبياء والرّسل ومنطلق الحضارات والمعتقدات"[41] (لمباركية، 2006م)، لقد حاول المؤلّف أن يحترم التّرتيب في خضم سرده للقصص القرآني الذي يحمل عبرًا ودلالات ويستعرض بعض الأحداث الفرعيّة كحادثة مقتل هابيل وقابيل وذكره لقصّة سيدنا نوح- عليه السّلام- في البحر وقصّة سيدنا عيسى -عليه السّلام- مع الحواريين، كما تناول المؤلّف قدسيّة أرض فلسطين بوصفها مهد الرّسالات وموطن الأنبياء وهنا إشارة ضمنيّة إلى القدس الشّريف والذي عرج منه رسولنا محمد -صلّى الله عليه وسلّم- إلى السّماء في ليلة الإسراء والمعراج، وكذلك هنا إشارة إلى المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالثّ الحرمين الشّريفين.

حجّة تاريخيّة: يبدو لنا أنّ المؤلّف عندما استدل بحجج تاريخيّة حاول أن يُذكّرنا بتضحيات الآباء والأجداد، فنقرأ مثلا قول(الثّائر): "**ذكرنا بالغارات البطوليّة التي قام بها آباؤنا وأجدادنا، ابك على أيّام كانت لنا ..ابك على خالدّ وعقبة بن نافع...ابك على غرناطة وقصر الحمراء، علمنا كيف نبكي**

وننوح ونرجو عودة صلاح الدّين" (لمباركية، 2006م)[42]، لعلّ الهدف من استحضار الماضي واستدعاء الشّخصيات الإسلاميّة هو ربط الخلف بالسّلف بهدف الإقتداء والتّأسي وتحقيق "المشاركة الوجدانيّة."[43] (الدّالي، 1999م) وبخاصّة عندما تكون هذه الشّخصيّات على شاكلة خالدّ بن الوليد وعقبة بن نافع وصلاح الدّين الأيوبي، فلكل واحد من هؤلاء قصة مع البطولة.

3-2-3-الدّقة والوضوح: يبدو لنا أنّ اللّغة الحواريّة في المسرحيّة واضحة لا غموض فيها يفهمها الجميع فضلا على أنّها تتسم بالدّقة، فنجد ألفاظًا قليلة تحمل معاني كثيرة كما يظهر ذلك في قول (**السّفير**): "**لا بد من إعادة المياه إلى مجاريها الطّبيعيّة**" (لمباركية، 2006م)[44] نُلاحظ هنا أنّ مثل هذا التّعبير الدّقيق قد يوضّح المعنى ويبينه للمتلقي دون اللجوء إلى الإطناب؛ لهذا على الكاتب المسرحي أن يتخير الألفاظ المناسبة واللّغة التي "تسمع لتمتع وتقنع فور سماعها."[45] (**سلام، 1993م**).

3-2-4-الوحدة العضويّة: تتميز اللّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق) بالوحدة العضويّة، حيث استطاع المؤلّف أن يجعل أجزاء الحوار مترابطة فيما بينها، فالمسرحيّة من بدايتها إلى نهايتها تتناول موضوعا واحد، والخطابات الحواريّة للشخصيات تدور حول مفاهيم محددة على الرّغم من التّفاوت الملاحظ في طريقة عرض هذه الأفكار والمفاهيم، وفي هذا المنحى نجد **باتريس بافي** (Pavis patrice) حدد لنا بعض المعايير التي نحدد من خلالها ضوابط الوحدة العضويّة لأي مسرحيّة (Pavis، 2015م)[46] :

1-يكون موضوعه تقريبًا هو نفسه لكل المتحاورين.

2-يكون الموقف العرضي (مجمل الحقيقة خارج عمليّة لسانيّة الشّخصيات) هو نفسه للمتكلّمين جميعًا.

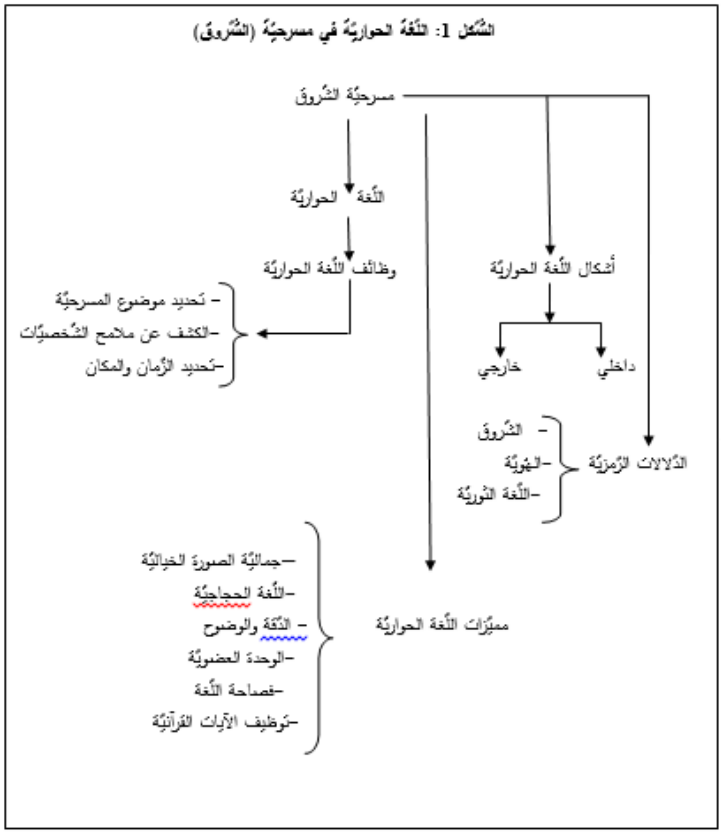
إنّ الإقرار بمبدأ وحدة العضويّة في النّصوص المسرحيّة تُجنب المتلقي الوقوع في غيابات الغموض والتيه في البحث عن المعاني الحقيقيّة التي يُريدها المؤلّف، فالمسرحيّة المفككة ذات البناء المعقد تجعلنا نقوم ببذل جهد فكري لفهمها والبحث عن قصديّة الكاتب والمغزى العام.

3-2-5-فصاحة اللّغة: إنّ مسرحيّة **(الشّروق)** خالفت مسرحيات جزائريّة عديدة التي تُكتب باللّغة العاميّة، ولعلّ هدف المؤلّف من ذلك هو الارتقاء بالمتلقي والجمهور المسرحي ومخاطبته بلغة راقيّة تستجيب للأعراف اللغويّة المتعارف عليها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمؤلّف اشتغل في مسرحيته على قضيّة قوميّة عربيّة ذات أبعاد إسلاميّة لهذا بات لزاما عليه أن يكتب بلغة يفهمها الجميع.

3-2-6-توظيف نصوص قرآنيّة: لقد أضفت الآيات القرآنيّة رونقا وجمالا على اللّغة الحواريّة في مسرحيّة **(الشّروق)**، ولا أحد فينا يشك في مدى قدرة القرآن الكريم في التّأثير في النّفوس بلغته المؤثرة على النّفوس وبألفاظه التي تهتز لها الأسماع، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد على لسان(المقرر): "إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ "[47][48] **(لمباركية،** 2006م)إنّ هذه الآيّة الكريمة جاءت على لسان (المقرر) عندما رأى مجزرة أمامه فندهش لهول ما شاهده.

وفي ختام هذه الدّراسة نُقدّم هذا الشّكل الذي يُلخص لنا أهم ما جاء في هذه الورقة البحثيّة.

الشّكل 1: اللّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق)



خاتمة: ممّا تقدّم نصل إلى مجموعة من النّتائج نوجز أهمّها في ما يلي:

1-جاءت اللّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق) تتمشّى مع الموضوع إلى حد ما، واستطاعت أن تنقل لنا جانبا مهما من جوانب القضيّة الفلسطينيّة بطريقة بسيطة سهلة أراد من خلالها المؤلّف أن يلفت انتباهنا إلى خطورة ترك القضيّة دون إيجاد حل نهائي يضع حدًّا لحالة الصّراع الموجود في الأراضي الفلسطينيّة.

2-جاءت اللّغة الحواريّة على شكلين؛ الشّكل الأوّل داخلي استعرض فيه المؤلّف الجوانب الخفيّة للشّخصيّات أمّا الثّاني خارجي يتمثّل في الحوار الذي

دار بين الشّخوص المسرحيّة، وتجدر الإشارة هنا أنّ الحوار الخارجي كان هو الغالب على النّص المسرحي مقارنة بالحوار الدّاخلي.

3–تحمل مسرحيّة (الشّروق) دلالات كثيرة أهمّها؛ الحريّة وتحقيق السّيادة والاستقلال الذي هو ليس شعارا تتغنّى به الشّعوب بل هو مطلب يجب أن يسعى الشّعب الفلسطيني إلى تحقيقه على أرض الواقع وانتهاج الطّرق المشروعة لتجسيده، كما أشارت المسرحيّة إلى قضيّة الهُويّة الفلسطينيّة بأبعادها العربيّة والإسلاميّة وضرورة الدّفاع عنها.

4–تتميّز اللّغة الحواريّة في المنجز المسرحي بمجموعة من المميّزات لعلّ من أهمها الاستعانة بالصّور الخياليّة المختلفة بهدف تنميق اللّغة وتوضيح المعنى ونقله في حلة جميلة كما امتازت اللّغة في المقاطع بالدّقة والوضوح والإيجاز.

5–لقد وظف المؤلّف الحجج والبراهين التي تهدف في مجملها إلى التّأسيس للقضيّة التي يُدافع عنها؛ فبعضها تاريخي يُشير إلى حقائق تاريخيّة وبعضها الآخر مستمد من القرآن الكريم كالاستدلال بالآيات القرآنيّة وقصص الأنبياء والرّسل.

ومن بين الاقتراحات والتّصورات التي نُقدمها للباحثين والنّقاد في المسرح الجزائري هو تقديم دراسات نقديّة جديدة ترتكز على نقطتين أساستين؛ الأولى تتعلّق بالبحث عن شعريّة البناء الفنّي في المنجز المسرحيّ الجزائريّ وتبيان مدى استجابة المسرح الجزائري للمناهج النّقديّة الجديدة، أمّا النّقطة الثّانيّة هي دراسة موضوعات ذات الصّلة بالتّاريخ الجزائري أو القومي ومحاولة تعريف الأجيال بها.

وفي ختام هذه الورقة البحثيّة نرجو أنّنا وفقنا إلى حد ما في الكشف عن بعض الجوانب الجماليّة للّغة الحواريّة في مسرحيّة (الشّروق)، ونسأل الله –عزّ وجلّ–أنّ يوفقنا في مسيرتنا البحثيّة.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم بروايّة حفص.

أوّلا/–المصادر

1–صالح لمباركيّة: مسرحيّة الشّروق، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر 2006م، (د.ط).

ثانيًا/–المراجع:

أ–المراجع بالعربيّة:

2–أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة الاقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الاسكندريّة للكتاب، الإسكندريّة، مصر ط2 1414هـ–1993م.

3–أحمد بيوض: المسرح الجزائريّ–نشأته وتطوّره–دار هومة، للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011م.

4–بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

5–حسن بحراوي: المسرح المغربي–بحث في الأصول السّوسيوثقافيّة–المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

6–شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، مؤسّسة حورس الدّوليّة الإسكندريّة مصر، (د.ط)، (د.ت).

7–عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النّص السّردي–السّرديات والسّيميائيات–دار السّبيل للنشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

8-عز الدّين جلاوجي: المسرحيّة الشّعريّة في الأدب المغاربي المعاصر دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012م.

9-عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنّظريات الغربيّة الحديثة النّايا للدراسات والنّشر والتّوزيع، سوريّة، محاكاة للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريّة، الشّركة الجزائريّة السّوريّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013م.

10-محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر (دراسة نظريّة تطبيقيّة في سيمانطيقا السّرد)، مؤسّسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

11-محمد الدّالي: الأدب المسرحيّ المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر ط1، 1419هـ-1999م.

12-يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتّوزيع عمان، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م.

ب-المراجع المترجمة:

13-جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدّراما الحديثة، ترجمة: كمال الدّين عيد المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، مصر ج1، ط1، 2016 م.

ثالثًا-المعاجم والقواميس:

المعاجم والقواميس بالعربيّة:

14-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج10، (د.ط) (د.ت).

15-أنور محمود زناتي: قاموس المصطلحات التّاريخيّة- انكليزي- عربي- (إسلامي.. وسيط.. حديث ومعاصر)، مكتبة الأنجلو-المصريّة، القاهرة، مصر ط1، 2007م.

16-ماري الياس وحنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان بيروت لبنان، ط1، 1997م.

17-مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

المعاجم المترجمة:

18-باتريس بافي: معجم المسرح: ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

رابعًا-أطروحات الدّكتوراه:

19-أحمد ريّة: التّلقي في المسرح الجزائري المعاصر-مسرحيات الأقوال والأجواد واللّثام لعبد القادر علولة أنموذجا-أطروحة دكتوراه علوم جامعة باتنة1-الحاج لخضر، 2020م.

الهوامش:

(*)-إنّ كتّاب المسرحيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة هم في غالبيتهم، كتاب متضلعون في اللّغة والأدب يكتبون عن قضايا الوطن والأمة العربيّة والإسلاميّة وانتماؤهم واضح من خلال كتاباتهم المتميزة عن الجزائر ولبنان وفلسطين والدّليل على ذلك كتابات آسيا جبار وكاتب ياسين ونور الدّين عبة عن فلسطين واستشهاد أحدهم وهو بوديّة مرسلي في سبيل القضيّة الفلسطينيّة على يد الموساد التي اغتالتّه في 28 جوان 1973م بباريس لانتمائه ودفاعه المستميت عن القضيّة الفلسطينيّة.(للتفصيل يُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائريّ-نشأته وتطوّره-دار هومة، للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،(د. ط)، 2011م، ص:171).

(**)- **المحادثة:** قد يختلف كلام الممثل بعض الشّيء عن كلام البشر العاديين في المجتمع إذ أن المؤلّف المسرحي يتلقى الألفاظ والعبارات من الواقع ويضعها على لسان ممثليه، وكل ذلك بهدف خدمة أفكاره التّى طرحها في النّص. (يُنظر: شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، مؤسسة حورس الدّوليّة، الإسكندريّة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص:96.).

(***)– **القضيّة:** هي الحكم والمسألة يتنازع فيها وتعرض على القاضي للبحث والفصل. (للتفصيل يُنظر: أنور محمود زناتي قاموس المصطلحات التّاريخيّة- إنكليزي عربي(إسلامي.. وسيط.. حديث ومعاصر)، مكتبة الأنجلو–المصريّة، القاهرة، مصر، ط1 2007م ص:73.).

(****)– **الرّاوي:** تظهر شخصيّة الرّاوي في بعض الأشكال المسرحيّة، وبخاصّة في المسرح الملحمي (Epic theatre)، وبعض التّقاليد الشّعبيّة، والرّاوي وسيط بين الشّخصيات والجمهور. (للتفصيل يُنظر: باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار ص:359.

(*****)– تنقسم المسرحيّة من حيث الغائيّة إلى ثلاثة أقسام، وهي: 1–**مسرحيّة المشكلة:** وهي التي تتعرض لمشكلة ما دون أن تنتهي المسرحيّة بنهايّة محددة (مسرحيّة ذات نهايّة مفتوحة).2–**مسرحيّة الرّسالة:** وهي التي تتعرض لمشكلة ما توضع لها نهايّة محددة، بحيث لاتترك لخيال المشاهد او فهمه نهايّة مغايرة.3–**مسرحيّة الدّعايّة:** وهي التي تتعرض لقضايا سياسيّة أو فلسفيّة أو تاريخيّة أو دينيّة. لأنّ المسرحيّة عندئذ تدعو لمغزي ديني أو فلسفي أو لكسب التّأييد لموقف سياسي أو هي تجدد الدّعوة لمظهر من المظاهر التّاريخيّة. (يُنظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة الاقتباس والإعداد والتّأليف مركز الاسكندريّة للكتاب، الإسكندريّة، مصر، ط2، 1414هـ–1993م، ص:113–114.