The Semiotic Structure of Dialogue Patterns in the Play Mourning Becomes Antigone

Aya Makhlouf [*]
Dr. Muhammad Ismail Basal [**]
Dr. mohamad younes [***]

(Received 26 / 6 / 2025. Accepted 23 / 12 / 2025)

□ ABSTRACT □

This study aims to analyze the semiotic structure of dramatic dialogue in Riyad Ismat's play Mourning Becomes Antigone, by tracing the semantic dimensions of dialogue—whether external, taking place between characters, or internal, manifested through stream of consciousness, soliloquy, and monologue. The research focuses on the semantic functions performed by dramatic discourse in revealing the psychological, social, and existential structures embedded in the characters' language and expressions.

The study explores how meaning is formed through the deconstruction of linguistic signs and the binary oppositions that organize the interactions between characters. Through a close reading of the dialogue segments, it becomes clear that dialogue transcends its traditional role as a mere tool of dramatic communication and becomes a means of exposing transformations of consciousness and the interwoven conflicts that govern the progression of the dramatic event.

The study also highlights the vital role of the multiplicity of dialogue patterns in enriching the text. This diversity contributes to the creation of multiple levels of meaning, enabling a deeper reading of the characters' development and transformation. Furthermore, dialogue helps produce a complex dramatic discourse in which psychological, political, and social dimensions intertwine, and voices and modes of expression overlap. This reveals the complexity of the semiotic structure of dialogue and endows it with multilayered semantic energy. Mourning Becomes Antigone thus stands as a contemporary dramatic model in which this complexity is embodied, particularly in the interplay of voices and the multiplicity of ways in which self, power, and society are expressed.

Keywords: Dramatic dialogue, semiotics of dialogue, monologue, stream of consciousness, soliloquy, Riyad Ismat's theater, Antigone, semiotic analysis.

Copyright **:**Latakia University journal (formerly tishreen) -Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

[*] **Master's student in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Latakia (formerly tishreen) , Latakia, Syria.**

[**] **Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Latakia (formerly tishreen) , Latakia, Syria .**

[***] **A teacher in the Arabic Language Department, Faculty of Arts and Humanities, University of Latakia (formerly tishreen) , Latakia, Syria .**

البنية السيميائية لأنماط الحوار في مسرحية الحداد يليق بأنتيغون

آية مخلوف*

د. محمد إسماعيل بصل**

د. محمد يونس***

(تاريخ الإيداع 26 / 6 / 2025. قبل للنشر في 23 / 12 / 2025)

ملخّص

تهدفُ هذه الدّراسةُ إلى تحليلِ البنيةِ السِّيميائيةِ للحِوارِ المسرحيِّ في مسرحيَّةِ "الحدادُ يليقُ بأنتيغون" لرياض عصمت، من خلال تتبُّع الأبعاد الدّلالية للحوار، سواءٌ أكانَ حواراً خارجيّاً بين الشّخصيات أو داخليّاً يتجلّى عبر تيّار الوعي والمناجاة والمونولوج. ويركّز البحث على الوظائف الدّلالية التي يؤدّيها الخطاب المسرحيّ في الكشف عن البنى النّفسية والاجتماعية والوجودية الكامنة في لغة الشّخصيات وتعبيراتها.

تتقصّى الدّراسة كيفية تشكّل المعنى من خلال تفكيك العلامات اللغوية والثنائيات الضّدية التي تنظِّم التفاعلَ بين الشّخصيات. ومن خلال استقراء المقاطعِ الحواريةِ، يتبيّن أن الحوارَ يتجاوز دوره التقليدي في كونه أداةً للتواصل الدراميّ، ليصبح وسيلةً للكشفِ عن تحوّلات الوعي والصراعات المتداخلة التي تتحكّم في سيرورة الحدث المسرحيِّ.

تبرز الدِّراسة أيضاً الدّور الحيويّ لتعدّد أنماط الحوار في إثراء النَّصِّ، إذ يسهمُ هذا التَّنوّع في خلق مستوياتٍ متعددةٍ من الدَّلالة، تتيحُ قراءةً أعمقَ لتطوّر الشّخصيات وتبدّلها. إضافةً إلى ذلك، يسهمُ الحوارُ في إنتاجِ خطابٍ مسرحيٍّ مركّبٍ تتشابك فيهِ الأبعادُ النَّفسيةُ والسياسيةُ والاجتماعيةُ، وتتداخلُ الأصواتُ وأنماطُ التعبيرِ، مما يَكشفُ عن تعقيدِ البُنيةِ السِّيميائيةِ للحوارِ ويمنحهُ طاقةً دلاليةً متعددةَ المستوياتِ. وتعدُّ مسرحيَّةُ "الحداد يليقُ بأنتيغون" نموذجاً دراميّاً معاصراً يَتَجسّدُ من خلالهِ هذا التعقيد، ولاسيّما في تداخل الأصوات وتعدّد أنماط التعبير عن الذات والسلطة والمجتمع.

الكلماتُ المفتاحيّةُ: الحوارُ المسرحيّ، سيمياء الحوار، المونولوج، تيّار الوعي، المناجاة، مسرح رياض عصمت، أنتيغون، التّحليل السّيميائيّ

حقوق النشر : مجلة جامعة اللاذقية (تشرين سابقاً)- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

* طالبة ماجستير ، قسم اللّغة العربية ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة اللّاذقيّة (تشرين سابقاً)، اللّاذقيّة، سوريا.

** أستاذ ، قسم اللّغة العربية ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة اللّاذقيّة (تشرين سابقاً)، اللّاذقيّة، سوريا.

*** مدرّس ، قسم اللّغة العربية ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة اللّاذقيّة (تشرين سابقاً)، اللّاذقيّة، سوريا.

مقدمة

يَحظى الحوارُ في المسرحِ بأهميّةٍ مَحوريّةٍ بوصفِه أداةً لتواصُلٍ فنّيٍّ وفكريٍّ، تتجسّدُ من خلالِه الشّخصيّاتُ وتتشكّلُ عبرَه ملامحُها الفكريّةُ والنّفسيّةُ. ويُعَدُّ الحوارُ المسرحيُّ من أبرزِ أنماطِ الخطابِ الأدبيِّ الذي يُبنى على مقولاتٍ تواصليّةٍ تختلفُ في بِنيتِها ووظيفتِها عن الحواراتِ اليوميّةِ العاديّةِ. وفي هذا السِّياقِ، تسعى هذهِ الدِّراسةُ إلى مقاربةِ أنماط الحوار المسرحي في نصّ "الحِدادِ يليقُ بأنتيغونَ" لرياض عصمت، من خلال تحليلٍ سيميائيٍّ لنماذج مختارة تمثّل الحوار الخارجي والحوار الداخلي وما يتخللهما من علامات لغوية وثنائيات ضدية.

أهميّة البحثِ:

تنبعُ أهميّةُ هذا البحثِ من كونه يركز على أنماط الحوار المسرحي في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" من منظورٍ سيميائيٍّ تحليليٍّ، وهو منظور ما يزال بحاجة إلى مزيدٍ من الدراسة والتطبيق في المسرح العربي المعاصر. كما تكمن أهميته في توضيح العلاقة بين الحوار، بما يحمله من علامات لغوية وثنائيات ضدية، وبين البنى النفسية والاجتماعية والسياسية للشخصيات، بما يقدّم مقاربةً تساعد على تعميق فهم آليات إنتاج المعنى في النصوص المسرحية الحديثة وإبراز دور الحوار في تشكيل البنية الدرامية والفكرية للعمل المسرحي.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تحليل أنماط الحوار المسرحي في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون"، سواء الخارجي أو الداخلي، ودراسة بنيته السيميائية لفهم العمق الدلالي للنص. كما يسعى إلى الكشف عن كيفية توظيف العلامات اللغوية والثنائيات الضدية داخل الحوار لإنتاج المعنى وكشف الصراعات النفسية والاجتماعية والسياسية للشخصيات، إضافة إلى إبراز دور الحوار في تشكيل البنية الدرامية والفكرية للعمل. ويقدم البحث نموذجاً تطبيقياً يسهم في توسيع الدراسات السيميائية في المسرح العربي المعاصر.

منهجُ البحثِ:

اعتمد البحثُ المنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ مستعيناً بآلياتِ التّحليلِ السّيميائيِّ لاستقراءِ الأبعادِ الرمزيّةِ والدّلاليّةِ للحوارِ المسرحيِّ. وتبدأ أدوات الدراسة بتفكيك النص المسرحي إلى قسمين رئيسين: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وتحليل كلّ منهما من خلال تتبّع العلامات اللغوية والثنائيات الضدية التي تكشف مستويات الصراع والدلالة. ثم ينتقل البحث إلى مرحلة الاستقراء التي تجمع نتائج هذا التفكيك في القسمين، لتشكّل رؤية متكاملة للبنية السيميائية للحوار المسرحي ووظائفه الدلالية وانعكاساته على البنية الدرامية والفكرية للنص.

الدّراسات السّابقة:

1. بنيةُ الحوارِ في المسرحيّةِ النثريّةِ السعوديّةِ: فهد بن ردة الحارثي نموذجاً، المؤلف: عبد القوي علي صالح العفيري، د. إبراهيم محمد عبدالرحمن أبو طالب، بحث مجلة الجامعة الوطنية، صنعاء– اليمن، ٢٠١٨م.

تتناولُ هذهِ الدِّراسةُ بِنيةَ الحوارِ في المسرحيّةِ النّثريّةِ السّعوديّةِ من خلالِ أعمالِ فهد بن ردّة الحارثيِّ، مع التّركيزِ على أهميّةِ الحوارِ في بناءِ النّصِّ المسرحيِّ وعلاقتِه بعناصرِ البناءِ الأُخرى، مُستخدِمةً التّحليلَ البنيويَّ وبعضَ نظريّاتِ الدراما والمسرحِ.

2. الوَسائلُ النحويَّةُ والحِوارُ المسرحيُّ في سُورةِ يُوسُفَ: دراسة في ضوء علم اللغة الاجتماعي، المؤلف: سامح كمال السيد حسن، بحث مجلة بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، 2020م.

تحلّلُ هذهِ الدِّراسةُ الحوارَ في سورةِ يُوسُفَ من منظورٍ نحويٍّ واجتماعيٍّ، معتبرةً السورةَ نموذجاً لمسرحيّةٍ قرآنيّةٍ تتضمّنُ تعدّدَ الشخصيّاتِ والصراعَ، مع التّركيزِ على استخدامِ الفعلِ "قالَ" كعنصرٍ أساسيٍّ في بناءِ الحوارِ.

3. آليّاتُ الحوارِ المسرحيِّ في روايةِ "عائد إلى قبري" المؤلف: شهيناز كرفاح، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، ٢٠٢٠م.

تستعرضُ هذهِ الدِّراسةُ آليّاتِ الحوارِ المسرحيِّ في روايةِ "عائدٌ إلى قبري"، مع التّركيزِ على مفهومِ الحوارِ، أنواعهِ، وخصائصهِ، إضافة إلى تحليلِ بعضِ النّماذجِ الحواريّةِ في الروايةِ.

وعلى الرغم من إسهام هذه الدراسات في التركيز على الحوار المسرحي من جوانب بنيوية أو لغوية أو سردية، إلا أنّها لم تتناول أنماط الحوار في مسرحية الحداد يليق بأنتيغون بالتحليل السيميائي، ولم تدمج بين دراسة الحوار الخارجي والداخلي ورصد العلامات اللغوية والثنائيات الضدية في مقاربة واحدة. ومن هنا تأتي خصوصية هذا البحث الذي يسعى إلى سدّ هذه الفجوة من خلال تقديم مقاربة سيميائية لأنماط الحوار في المسرحية، وبيان دورها في إنتاج المعنى والكشف عن الصراع النفسي والاجتماعي والسياسي.

ملخص المسرحية وسياقها السياسي والاجتماعي:

مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت اقتباس معاصر لمسرحية سوفوكليس "أنتيغون"، لكنها تتحول من صراع أخلاقي ووطني إلى صراع سياسي واجتماعي معاصر. تنقل المسرحية النزاع بين الأخوين في النص الأصلي إلى صراع على السلطة بين الطبقة الحاكمة والفقراء، إذ يصور الزعيم حاكم متسلط يظلم الناس ويستغلهم، بينما تمثل مجد القوة الثورية والرفض للظلم.

تبدأ الأحداث في بيئة ثنائية: فيلا حجرية للزعيم مقابل كوخ طيني للفقراء، مما يرمز للفوارق الاجتماعية. يظهر الموسيقي الأعمى، الذي فقد بصره وإيمانه بعد خيانة الأصدقاء والحرب الأهلية، ويقدم خلفية عائلية معقدة تتضمن صراعات سياسية ومشاكل عائلية مرتبطة بالميراث والسلطة.

الأحداث الرئيسة:

يعود مأمون من الخارج ليجد أن الحرب الأهلية قتلت نبيل وأنيس، وأمر الزعيم بدفن أحدهما وترك الآخر عرضة للكلاب.

مجد تتحدى الزعيم بإكرام جثة أخيها، ما يؤدي إلى اعتقالها وتهديدها بالإعدام.

مأمون والموسيقي يحاولان إنقاذها، بينما يتدخل المعلم القديم للتنبؤ بمصير الدماء.

تنتهي المسرحية بموت مجد ومأمون، وانتحار بلقيس، وكشف الجميع عن ظلم الزعيم، لتسلط الضوء على مفاهيم الظلم والثورة والمقاومة الشعبية.

السياق السياسي والاجتماعي:

المسرحية تصور صراعًا بين السلطة والطغيان من جهة والشعب والثورة من جهة أخرى، مع التأكيد على ضرورة الوعي الاجتماعي والنضال من أجل العدالة. كما تنتقد الاستبداد السياسي وتسلط الضوء على آثار الحروب الأهلية والانقسامات الطبقية على الأفراد والمجتمع، مستعيرة الرموز الكلاسيكية (القدر والنبوءة) لإضفاء بعد فلسفي على الأزمة المعاصرة.

الخلاصة: المسرحية ليست مجرد إعادة إنتاج لـ"أنتيغون"، بل إعادة صياغة حديثة تعكس صراعات السلطة والفقر والعدالة الاجتماعية، وتدعو الجمهور إلى التأمل في مسؤولية الشباب والمجتمع تجاه الظلم والثورة.

أنماط الحوار في مسرحية الحداد يليق بأنتيغون وتحليلها:

تُعدّ مقاربةُ الحوارِ المسرحيِّ من منظورٍ سيميائيٍّ مدخلاً فاعلاً لفهمِ البِنيةِ العميقةِ للنَّصِّ، إذ إنّ كلَّ نمطٍ من أنماطِ الحوارِ ينطوي على نظامٍ دلاليٍّ خاصٍّ يكشفُ عن مستوياتٍ متعدّدةٍ من الوعي والتّمثيلِ والتّموضعِ داخلَ الحدثِ المسرحيِّ. ولأنّ الحوارَ لا يؤدّي وظيفةً تواصليّةً فحسب، بل يتعدّاها ليصبحَ أداةً لترميزِ التّوتّراتِ النّفسيّةِ والاجتماعيّةِ والسّياسيّةِ، كان لا بدّ من تحليلِ أنماطه تبعاً لتجلّياتها في النّصِّ.

ويؤدي الحوارُ المسرحيُّ في مسرحيةِ الحداد يليق بأنتيغون وظائفَ دلاليةً متعدّدةً؛ فهو أوّلاً يكشفُ عن البُنى النفسيّة للشخصياتِ من خلال لغةٍ تعبيريّةٍ مشحونةٍ بالعاطفةِ والانفعال، كما في حوارِ الموسيقي الأعمى حين يعبّر عن فقده لابنته. وثانياً يوجّهُ وعي المتلقي ويقودهُ نحو إعادة بناء المعنى عبر إشاراتٍ وإيحاءاتٍ غير مباشرة، كما في استخدام مأمون لأسئلةٍ تُبقي المتلقي في حالةِ توقّع وتشويق. وثالثاً يُسهمُ الحوارُ في تحريكِ الحدثِ الدراميّ ودفعه إلى الأمام، إذ إنّ كلّ جملةٍ حواريّةٍ تمثّل انتقالاً في الصراعِ أو كشفاً لمعلومةٍ جديدةٍ تغيّر مسار الأحداث. وسيأتي توضيحُ هذه الوظائف بمزيدٍ من التفصيل من خلال إدراج الأمثلة وتحليلها في المتن، مع الإشارة إلى أن تركيز البحث كان أكبر على تحليل الثنائيات الضدية لكونها تمثل البنية الأبرز في النص المسرحي وتكشفُ الصراعَ الداخلي والخارجي للشخصيات بشكل أوضح من باقي الرموز اللغوية."

وانطلاقاً من ذلك، يتوزع التحليل على مدخلين رئيسين هما: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، بما يتضمناه من أشكال كالمناجاة والمونولوج وتيار الوعي.

-الحوارُ الخارجي:

من المُهمِّ معرفةُ أنماطِ التّواصلِ الإنسانيّ، "فهناك التواصلُ مع الذاتِ الذي يكونُ عن طريقِ وعيِ الذاتِ بوجودِها وكيانِها ووعيِها الداخليِّ بالعالمِ، والتواصلُ بينَ الفردِ والآخرين لأن إدراكَ الآخرِ يساعدُ الفردَ على إدراكِ ذاتهِ، والتواصلُ بينَ الجماعاتِ الاجتماعيةِ الذي يسعى إلى تنميةِ الروحِ التّشاركيّةِ وتفعيلِ المبدأِ التّعاونيِّ وتحقيقِ التّعارفِ المثمرِ البنّاءِ."[1]

ويمكنُ أن نعثرَ على هذه الأنماطِ التّواصليّةِ في المسرحِ بوضوحٍ، فالشّخصيّةُ قد توجّهُ الحديثَ إلى الدّاخلِ (حوارٌ داخليٌّ)، أو قد توجّهُ الحديثَ لشخصيّةٍ أمامَها (حوارٌ خارجيٌّ)، أو شخصيّات عدّة.

ويُعدُّ الحوارُ في المسرحِ مخزناً من الدّلالاتِ التي تساعدُ المتلقّي على التّعرّفِ على الشّخصيّاتِ وأدوارِهم وعلاماتِ حواراتِهم لفهمِ الحدث، لكنَّ المهمَّ ليس معرفةُ الحدثِ وفهمُه بقدرِ أهميةِ القالبِ الفنّيِّ الذي تمَّ من خلاله نقلُ المعلومات؛ فالشّخصيّاتُ في الحوارِ المسرحيِّ تتكلّمُ حسبَ قوانينِ السّردِ التّشويقيِّ لإعطاءِ أكبرِ قدرٍ من المعلوماتِ بأقلِّ قدرٍ ممكنٍ من الكلام.[2]

"ينطلقُ الحوارُ الخارجيُّ من علاقةٍ تبادليّةٍ بين طرفين، فهو يستدعي أن يتوجّهَ الخطابُ نحو شخصٍ ما، إذ يوجدُ متكلِّمٌ آخرُ هو متلقّي الخطاب. وحضورُ هذين الاثنين (المتكلّمِ والمستمعِ)هو الذي يشكّلُ اللّغةَ بما هي اتّصالٌ؛ فالفكرةُ تكمنُ في وجودِ نفسٍ تقترنُ باللّفظِ، واللّفظُ هنا له وظيفةٌ محدّدةٌ، هي نقلُ الخبرِ أو الصّورةِ إلى الآخرِ المتلقّي."[3]

[1] حمداوي، جميل، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، ط1، 2015م، ص18

[2] ينظر:بصل، محمد، نحو نظرية لسانية مسرحية (مسرح سعدالله ونّوس نموذجاً تطبيقياً)، دار الينابيع، دمشق، د.ط، 1996م ، ص52

[3] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجاً)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012م ، ص39

"الحوارُ الخارجيُّ الذي يدورُ بين شخصيّتينِ أو أكثرَ في إطارٍ مشهديٍّ داخل العملِ الأدبيّ بطريقةٍ مباشرةٍ، أُطلقَ عليه تسميةَ الحوارِ التّناوبيِّ، أي الذي يتناوبُ فيه شخصيّتانِ أو أكثرُ بطريقةٍ مباشرةٍ. ذلك التّناوبُ هو السّمةُ الإجرائيَّةُ الظّاهرةُ عليه"[4].

"يقومُ الحوارُ الخارجيُّ في الدّراما على نحو عامٍّ بنظامِ الدّورِ، أي أنَّ شخصيّةً توجّهُ الحديثَ إلى شخصيّةٍ أخرى فتنصتُ لها، ثم تجيبُ بدورها وتتحوّلُ إلى متكلّمٍ. وإنَّ ثنائيَّةَ المتحدّثِ/المستمعِ التّفاعليَّةَ طريقةٌ أساسيَّةٌ في الحوارِ الدّراميِّ، وهي طريقةٌ يمكنُ إرجاعُها إلى تبادلِ العبارةِ بعبارةٍ في التّراجيديا الإغريقيَّةِ"[5]. إضافة إلى أنَّ "الحوارَ الخارجيَّ هو الكشفُ المباشرُ عن الشّخصيةِ ،والكشفُ عن طروحاتها الفكريِّةِ عبر الاتّصالِ بين المتحاورينَ، فيأتي هذا الكشفُ ليقدّمَ كلَّ شيءٍ ويدفعَه نحوَ الأمامِ، وللحوارِ الخارجيِّ في المسرحِ هيمنةً طاغيةً مقارنةً بالحوارِ الدّاخليِّ"[6].

ومثالُ ذلك:

"مأمون: مساءُ الخير.

الموسيقى الأعمى: مساءُ نورٍ لا أراه."[7]

يبدأُ السّردُ التّشويقيُّ من خلالِ العبارةِ التي أجابَ بها الموسيقيُّ الأعمى، والتي تُعلنُ بصراحةٍ عن فقدانه للبصرِ بطريقةٍ مشوّقةٍ تستدرجُ القارئَ أو المتلقّي الذي يتابعُ حديثه لمعرفةِ ما وراءَ هذه الشّخصيّةِ التي تعرّفُ عن نفسها بأسلوبٍ غيرِ اعتياديٍ، إلى أنْ يتابعَ مأمونُ الحديثَ ويقولُ:

"لماذا توقفت؟ تابع عزفك، لم يعد في لحنك الشّجنُ الذي كان.

الأعمى: لا أعزفُ لأجلِ المالِ لكنّي مضطر."[8]

إنّ في قولِ الأعمى (لا أعزفُ لأجلِ المالِ لكنّي مضطر) بلاغاً له وظيفةٌ أولى وهي إعلانُ حاجتِه للمالِ، ولكن يحملُ هذا البلاغُ وظيفةً أخرى هي إعلانُ أنّ هذا الأعمى لا يتاجرُ بمعرفتهِ أو علمهِ أو عملهِ أو موهبتهِ، ولكن ثمّة أمرٌ ما أجبرَه على فعلِ ما لا يرغبُ في فعلهِ.

وهذا يجعلُ المتلقي مشدوداً لمعرفةِ ما الأمرُ الذي دفعَه إلى فعلِ شيءٍ ما لا يريدهُ، وينتظرُ المتلقّي من مأمون أن يطرحَ السّؤالَ الذي يدورُ في خلده لعلّه يصلُ إلى إجابةٍ تشبعُ استفسارهُ، لكنَّ مأمون يسألُ سؤالاً ينقلُ به المتلقّي من أسئلةٍ تتعلّقُ بالأعمى إلى أسئلةٍ أخرى.

"مأمون: هم (صمت) أينَ تقعُ فيلا الزعيم؟"[9]

وهنا يقاطعُ مأمونُ توقّعاتِ المتلقّي ويستمرُّ بتشويقهِ، إذْ تدورُ في ذهنهِ تساؤلاتٌ جديدةٌ: إذاً هناك زعيمٌ؟!، هل له علاقةٌ بأمرِ الأعمى؟ هل توجدُ صلةٌ بين مأمونٍ والزعيم؟ وهل سيعرفُ الأعمى طريقَ فيلا الزعيم؟ وكيف سيعرفُ سبيلَ الوصولِ إليها وهو ضرير؟

---

[4] المرجع السابق، ص40

[5] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجاً)، ص40

[6] المرجع السابق، ص41+42

[7]-[4]- [5]- [6] عصمت، رياض، مسرحية الحداد يليق بأنتيغون (مأساة في ثلاثة فصول)، دار المسيرة بيروت، ط١، ١٩٧٨م ، ص11

[7] ينظر: بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص39

بعدَ كلِّ هذه التّساؤلاتِ التي قد يطرحُها المتلقّي، يشكّلُ ردُّ الأعمى منعطفاً يذهبُ بالمتلقّي إلى تساؤلاتٍ جديدةٍ. إذ يجيبُ الأعمى: "من يقصدُ زعيماً لا يسألُ بل يسيرُ بقدمٍ ثابتةٍ تقودها الحاجة."[10] هل هذا يعني أن الأعمى قصدَ زعيماً ذات يوم؟ وهل قادته الحاجةُ؟ كلُّ هذه التساؤلاتِ قد تدورُ في ذهنِ المتلقي تُبيّنُ أنّ شخصيةَ الأعمى شخصيّةٌ غيرُ نمطيّةٍ وتخفي وراءَ إجاباتِها أبعاداً دلاليّةً توسعُ أفقَ توقعاتِ المتلقّي، فضلاً عن الكفاءةِ اللّغويةِ (competence)[11] التي تتسمُ بها لغةُ الأعمى، والتي تمنحُ المتلقّي القدرةَ على إنتاجِ الجملِ وفهمِها، خاصةً إذا كان المتلقي مُلمّاً بنفسِ القواعدِ النّفسيّةِ والثّقافيّةِ والاجتماعيّةِ التي تلمُّ بها الشّخصيةُ المذكورة. وكما تكشفُ اللغةُ المستخدمةُ في هذا المقطعِ الحواريِّ أنّ لغةَ الأعمى تتّسمُ بالغموضِ والإثارةِ والفلسفةِ والتّفكيرِ العميقِ، وتقتربُ من كونها لغةً سياسيّةً محنّكةً يمتلكُ صاحبُها الكثيرَ من الدّهاءِ. أما لغةُ مأمونٍ فتتسمُ بالبساطةِ وتقتربُ من كونها لغةً فتيّةً يشوبُها التّساؤلُ والتّعجبُ، وهذا ما نلمسُهُ من خلالِ إجابتِهِ:. "مأمون: إجاباتُك مبهمة."[12]

ولعلَّ أهمَّ ما يمكنُ لفتَ النّظرِ إليهِ هو ثنائيّةُ قبل/بعد (before/after) التي تمكّنا من إقامةِ ترتيبٍ متتابعٍ للفصلاتِ والوصلاتِ في الحكايةِ والسّردِ[13]. ولعلَّ الأعمى لجأَ إلى الفصلِ الزّمنيِّ لتوضيحِ كلامهِ، ويمكنُ توضيحُ ذلك بعد إدراجِ حوارِ الأعمى خلالَ حديثِهِ عن الماضي والحاضرِ بوصفِ سلسلةٍ من الأحداثِ التي تحتوي على بُعدٍ زمنيٍّ ويقيمُ موازنةً بين الآنَ /حينئذٍ، أي بين الزمنِ المتقدمِ والزمنِ المتأخرِ.

"الأعمى: "سألتُ مثلَك ذاتَ يومٍ فصرتُ إلى مجدٍ لا تحلمُ به، ثم أرادني ذلك إلى بؤسٍ لا تتصوره. إنك ما زلتَ شاباً وذو نعمةٍ، فلا تسألُ أكثرَ مما يجب. في الماضي كنتُ أنظرُ فلا أرى، وأنصتُ فلا أسمع. كان الناسُ يَرَوْنَ ويسمعونَ من خلالي ... كنتُ طموحاً مغروراً ووحيداً رغم التفافهم حولي، فلم أرَ الخطأَ ولم أصلحه. وأي عزّة! كلما تحدّثتُ تحلّقوا حولي، كلما كتبتُ تهافتوا على مقالاتي، وكان كلُّ ما فعلتُ حلماً. أما اليوم فقدتُ البصرَ وامتلكتُ البصيرة، ولم أعد أملكُ للشرِّ دفعاً."[14]

إنّ استخدامَ الأعمى لتراكيبَ ومفرداتٍ مثل: (سألتُ، ذاتَ يومٍ، في الماضي كنتُ، كان الناسُ، كنتُ طموحاً، لم أرَ، لم أصلحه، كلما تحدَّثتَ تحلَّقوا) ومفرداتٍ وتركيبٍ تعبرُ عن حاله معكوسةً مثل: (فصرتُ، أرادني ذلك إلى، أما اليوم، ولم أعد) تشكلُ تضاداً واضحاً بين حاله التي كان عليها (حينئذٍ) والحالة التي آل إليها (الآن)، فتتشكّلُ ثنائيةُ قبل/بعد قلباً للوضعيّة.

وقد شكَّلَ لجوءُ الأعمى إلى الفصل الزّمني في أثناء سرده الأحداث وسيلةً لتوضيحِ إجاباته المبهمة بالنّسبةِ لمأمون. وكما يمكن رصدُ الوحداتِ المعجميّةِ التي استخدمها الأعمى، والتي تساعدُ بدورها على تشكيلِ متنٍ معجميٍّ يعرفنا على الشّخصيّة ويكشفُ لنا مضمونها. ومن أمثلةِ الوحداتِ المعجميّةِ القائمةِ على مبدأ التّضادّ: (أنظرُ/ لا أرى – أنصتُ/ لا أسمع – بؤسٌ/ نعيمٌ – فقدتُ/ امتلكتُ). وهذا يدلُّ على الصّراعِ الذي يعيشه الأعمى بين حنينه إلى الماضي ورفضه للحاضر الذي يعيشه.

ويمكن التّعرف على شخصيتيّن جديدتين في المسرحيّة من خلال تتبّع دلالات حوارهما، هما: مجد وياسمين.

"مجد: ياسمين.. لقد أفزعتِني..

---

[12] عصمت، رياض الحداد يليق بأنتيغون، ص11
[13] ينظر: بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص22
[14] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص11+12

ياسمين: بل أنتِ التي أفزعتِني. ما الذي دفعَ بكِ للخروجِ في مثلِ هذه الساعةِ من الصباحِ؟

مجد: الجنونُ.

ياسمين: ماذا؟ بربِّكِ كفِّي مزاحاً، وإلا ستُصدقينَ نفسَكِ وتكتملُ مصائبُنا.

مجد: أليس هذا ما يتهمونني به كلما خرقتُ تقاليدَهم الباليةَ؟ أليس هذا ما اتهموا به كلَّ الثائراتِ منذ أن أحرقوا جان دارك إلى أن سجنوا أنجيلا ديفيز؟

ياسمين: وما علاقتُنا بهذا الآنَ؟

مجد: الجنونُ هو العلاقةُ.. هو التهمةُ.. ألم تتهموني جميعاً بالجنونِ يومَ رفضتُ حياةَ الرفاهِ في البيتِ الكبيرِ واخترتُ الحياةَ في الكوخِ مع أبي؟

ياسمين: تلكَ حادثةٌ قديمةٌ عابرةٌ.

مجد: لا، بل حاضرةٌ. منذُ الطفولةِ لم أكن أطيقُ الانتماءَ إلى أسرةِ أمي الثريةِ. كنتُ أجدُ كلَّ ما يحيطُ بهم زائفاً تافهاً، أما أنتِ فلم تشعري بذلكَ."[15]

إنَّ المتلقِّي المُدرِكَ والمتتبِّعَ لتسلسلِ الأحداثِ والكلامِ يستطيعُ أن يكتشفَ على الفورِ أنَّ مجد ابنةُ أبيها الأعمى، ولاسيَّما وهي تتكلَّمُ بلهجةٍ ثوريةٍ يشوبُها التمسُّكُ بالمبادئِ والتعلُّقُ بالماضي، وهذا ما برهنَتْهُ عبارةُ مجد (اخترتُ الحياةَ في الكوخِ مع أبي)، فهذا دليلٌ على تعلُّقِ مجدٍ بوالدِها، وحفظِها لمبادئِهِ، وسيرِها على طريقِهِ، وتأثُّرِها بهِ.

إضافةً إلى الإيحاءِ بوجودِ فصلٍ فضائيٍّ[16] (الكوخُ/البيتُ الكبيرُ)، فيمكنُ للمتلقِّي على الفورِ أن يُدرِكَ صفاتِ الشخصيَّاتِ التي تنتمي إلى الكوخِ، والشخصيَّاتِ المقابلةِ لها والتي تنتمي إلى البيتِ الكبيرِ، ويسهُلُ المقارنةُ بين مجدٍ التي تنتمي إلى الكوخِ: (شحوبٌ، تعبٌ، غضبٌ، فقرٌ)، وياسمينَ التي تنتمي إلى البيتِ الكبيرِ: (نضارةٌ، راحةٌ، رفاهيةٌ، فرحٌ).

ولا يُمكنُ إغفالُ وجودِ مُضمراتٍ تحملُ دلالاتٍ يجبُ على المتلقِّي أن يتفحَّصَها للوصولِ إلى فَهْمِ الحدثِ الذي يدورُ بين الشخصيَّتَيْنِ. منها اعتمادُ الحوار على الثّنائيّات الضّدّيّة، وتتجلّى هذهِ الثنائيّاتُ في:

- الخوفِ/الجرأةِ: يبدأُ الحوارُ بشعورِ كلٍّ من مجدٍ وياسمينَ بالخوفِ، لكنَّ مجد سرعانَ ما تُظهرُ أنَّها ليست خائفةً، بل تعبّرُ عن مشاعرِها بطريقةٍ فلسفيّةٍ تعكسُ تمرُّدَها.
- العقلِ/الجنونِ: الجنونُ هنا ليسَ فقداناً للعقلِ، بل هو تمرُّدٌ على التقاليدِ ورفضٌ للامتثالِ، ممّا يجعلُ المجنونَ رمزاً للثائرِ الرافضِ للواقعِ.
- البيتِ الكبيرِ/الكوخِ: البيتُ الكبيرُ يُمثِّلُ الرفاهيّةَ والانتماءَ إلى العائلةِ الثريّةِ، بينما الكوخُ يُجسِّدُ التَّقشُّفَ والاستقلاليّةَ والتمرُّدَ، ممّا يعكسُ صراعَ الطبقاتِ الاجتماعيّةِ.
- الماضي/الحاضرِ: ترى ياسمينُ أنَّ قرارَ مجدٍ بالانتقالِ إلى الكوخِ كانَ حادثةً قديمةً عابرةً، بينما تُصرُّ مجدٌ على أنَّهُ لا يزالُ حاضراً ومُستمرّاً، ممّا يُبرزُ اختلافَ نظرتِهما للزمنِ وتأثيرِ الماضي في الحاضرِ.

ومن أمثلةِ الحوارِ الخارجيِّ أيضاً الحوارُ بين مجد ووالدها الموسيقي الأعمى.

"مجد: إنَّ الإنسانَ يموتُ يا أبي، لكنَّ الأفكارَ العظيمةَ لا تموتُ. إنها تحيا في جيلٍ آخر، في زمنٍ آخر، حين تسقطُ الأصفادُ وتُفضَحُ المؤامراتُ وتزهرُ الثورةُ.

[15] المرجع السابق، ص22+23

[16] ينظر: بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص52

الموسيقي: تجعلينني أبصرُ من خلالِ الدمعِ أملاً أخضرَ، تجعلين قلبي الميتَ يرتعشُ ويَنبضُ من جديدٍ، لكني أخشى أن تكونَ تلكَ الثورةَ التي نحلمُ بها أيضاً حلماً يمضي ويختفي كالشهابِ، فنغرقُ ثانيةً في بحارِ الظلمةِ.

مجد: أتدري يا أبي؟ سأتحدثُ معك بصراحةٍ كما لم أفعلْ أبداً. يُخيَّلُ إليَّ أحياناً أنَّ أفكارك لم تكتملْ، بل جُمِّدتْ عند مرحلةٍ معينةٍ من مراحلِ نموِّها.

الموسيقي: ماذا تقصدين؟

مجد: أقصدُ أنك بسببِ عزلتكَ الطويلةِ قد غابَ عنك أنَّ الأفكارَ التي وضعتها في شبابك قد تعمَّقتْ مفاهيمُها وتوسَّعَتْ مداها وانتشرتْ بين كثيرٍ من الناس.

الموسيقي: تعنينَ أنَّ مفكِّرين جدداً عبثوا بأفكاري التي وضعتها ونشروها بين الناس؟ إنهم تلامذتي... تلامذتي الذين خانوني."[17]

في هذا الحوار، يظهر بوضوحٍ الصراعُ بين الأجيالِ المختلفةِ واختلافُ الرؤى حولَ الأفكارِ والمفاهيمِ. كان الحديثُ بينَ مجدٍ ووالدِها الموسيقي الأعمى بمنزلةِ تمثيلٍ حيٍّ لهذا التّوتّرِ. مجد، الشّابّةُ الطّموحةُ التي تنتمي إلى جيلٍ يسعى لتغييرِ الواقعِ، تتحدّثُ بحماسٍ عن الأفكارِ الثّوريّةِ التي تؤمنُ بِها، مؤكِّدَةً أنَّ "الأفكارَ العظيمةَ" لا تموتُ بل تستمرُّ في الحياةِ وتتجدّدُ عبرَ الأجيالِ. هي ترى في الثّورةِ أملاً متجدّداً، أداةً للتّغييرِ المنتظَرِ. بينما كانَ الموسيقيُّ الأعمى، الذي يمثّلُ جيلاً قديماً، يبدو أكثرَ تحفّظاً، محاطاً بأفكارٍ قديمةٍ انعزلَتْ عن واقعِ العالمِ المتطوّرِ. إعاقتُه البصريّةُ في هذا السّياقِ قد تكونُ استعارةً للإعاقةِ الفكريّةِ والعاطفيّةِ التي يواجِهُهَا، كأنَّ الزمنَ قد توقّفَ لديهِ عندَ مرحَلَةٍ معيّنَةٍ.

كانَتِ الثّورةُ بالنّسبةِ إلى مجدٍ حلماً حقيقيّاً يبعثُ في قلبِها الأملَ، لكنَّ الموسيقيَّ، رغمَ شعورِهِ بالانبهارِ من رؤيةِ ابنتِه، كان يشُكُّ في استدامتِها، إذْ يخشى أنْ تظلَّ مجرّدَ حلمٍ عابرٍ ينتهي كما بدأَ. في حديثِهِ عنِ "الدّمعِ" و"الأَمَلِ الأخضرِ"، كانت دموعُهُ رمزاً للألمِ الذي يعايِشُهُ، بينما كانَ الأمَلُ الأخضرُ يشيرُ إلى الحياةِ والتّجدّدِ، لكنّهُ أيضاً كان مرتبطاً بالخوفِ من تلاشي الثّورةِ كما تختفي النّجومُ في السّماءِ.

بينما كانت مجد تؤمِنُ أنَّ الأفكارَ تتطوّرُ مع الزّمنِ وتُغنِي نفسَها، كانَ الموسيقيُّ يرى أنّ أفكارَهُ قد تجمّدَتْ عندَ مرحلةٍ معيّنةٍ في شبابِهِ، ممّا جَعَلَهُ يشعرُ وكأنَّ تلكَ الأفكارَ قد تمَّ تشويهُها من قِبَلِ جيلٍ جديدٍ، ممثَّلاً في التّلاميذ الذينَ لم يَرَهُم سِوى خَوَنَةٍ لمفاهيمِهِ القديمَةِ.

هكذا، عكسَ الحوارُ الصّراعَ بينَ القديمِ والجَديدِ، بينَ التّفاؤُلِ بالخروجِ من الظّلماتِ وبينَ الشّكوك المتعلّقةِ بمستقبلِ التّغييرِ. وظَهَرَتْ اللّغةُ هنا محمّلةً بالرّمزيةِ (حديثُ مجدٍ كانَ يتّسمُ بحماسِ الثّوارِ، بينما كان حديثُ الموسيقي يطغى عليهِ التّشاؤمُ والحذرَ.

وفي النّهايةِ، كانَ هذا الحوارُ مرآةً تعكُسُ التّوتّرَ بينَ الأجيالِ المختلفةِ، بينَ الرّغبةِ في التّغييرِ ،والخوفِ من المجهولِ، وكأنّهما يسعيانِ لفهمِ أنفسِهما في عالمٍ دائم التّغيّرِ.

2- الحوار الدّاخلي:

بعد بيان أنماط الحوار الخارجي، يَرِدُ الحوار الداخلي بوصفه أحد أبرز الأساليب المسرحية التي تكشف عن أعماق الشخصية وخفايا وعيها، وقد عُرِّف بأنّه " نمطٌ تواصليٌّ، لكنه لا يستدعي وجودَ الآخر، بل هو حوارٌ من جهةٍ

[17] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص64+65

واحدةٍ ويوجَّهُ إلى الداخلِ ؛ليبلورَ موقفَ الذاتِ تجاهَ أشياءٍ لا تظهرُ في الحوارِ الخارجيِّ، وهو حوارٌ يتجهُ نحوَ الذاتِ ويعودُ إليها، لأنَّ الذاتيةَ تحكمُ هذا النوعَ من الحوارِ"[18]. والحوارُ الداخليُّ أنواعٌ أهمُّها:

أولًا: المونولوج:

"المونولوجُ من ناحيةِ أداءِ الممثلِ على خشبةِ المسرحِ هو وقوفُ ممثلٍ بمفردهِ أمامَ المشاهدينَ على خشبةِ المسرحِ ليلقي هذا المونولوجَ الذي يتأملُ فيه مأساته وأسبابَها ومقدماتِها القريبةَ والبعيدةَ؛ فالمونولوجُ يكشفُ حدودَ الذاتِ ويرسمُ العلاقاتِ الشعوريةِ للمرسلِ، والغرضُ من الناحيةِ الفنيةِ هو إتاحةُ فرصةٍ لكشفِ الشخصيةِ داخلَ النصِّ الأدبيِّ التي لا يستطيعُ الحوارُ الخارجيُّ أن يُقدِّمَ على شيءٍ. لهذا يميلُ المونولوجُ إلى أن يعبرَ عن أكثرِ مقاصدِها الصميميةِ وأقربِها إلى اللاشعورِ. وهي أفكارٌ سابقةٌ على كلِّ تنظيمٍ منطقيٍّ، أي أنها في حالةِ النشوءِ؛ أي إنه يضيءُ جانباً قيدَ التشكُّلِ ويُوضحُ مساراتِ هذا الداخلِ للذاتِ. ويتسمُ التعبيرُ عنها بعباراتٍ تخضعُ لأقلِّ ما يمكنُ من قواعدِ اللغةِ، والغرضُ منها هو الإيحاءُ للقارئِ بأنَّ هذه الأفكارَ هي الأفكارُ عندَ ورودها إلى الذهنِ."[19] ويقسم المونولوج إلى قسمين:

١ـ "**المونولوجُ المباشرُ**: هو الذي يُقَدَّمُ فيه الوعيُ لِلقارئِ بصورةٍ مباشرةٍ، على عدم الاهتمام بتدخُّلِ المؤلِّفِ، أي أنَّه يوجد غياب كلّي للمؤلّف. بل إنَّ الشخصيَّةَ لا تتحدث حتى إلى القارئ. فالشّخصيّةُ تُوَجِّهُ كلامَها إلى الداخلِ، مُحاوِلَةً مراجعةَ ذاتِها وفكَّ رُموزِها."[20]

مثالٌ على ذلك:

"مأمونُ (جانبًا): إنَّهُ يُذَكِّرُني بِشَخْصٍ أعرِفُهُ، لكنَّهُ لم يَكُنْ أَعْمَى وَفَقِيراً كَهَذَا الرَّجُلِ، بَلْ كَانَ مُفَكِّراً وَأَدِيباً كَبِيراً."[21]

إنَّ هذا المونولوجَ المباشرَ، المُوَجَّهَ إلى الذاتِ، يَسْعَى إلى اسْتِنْبَاطِ الذِّكْرَيَاتِ وَسَبْرِ أَغْوَارِ النَّفْسِ، في مُحَاوَلَةٍ لِتَذَكُّرِ هَذَا الرَّجُلِ الأَعْمَى وَالتَّعَرُّفِ إِلَيْهِ. وهو حِوَارٌ لا يَهْتَمُّ بِتَدَخُّلِ المُؤَلِّفِ وَلَيْسَ مُوَجَّهاً إلى القَارِئِ، بَلْ إِنَّهُ حِوَارٌ ذَاتِيٌّ هَدَفُهُ التَّفَكُّرُ وَالتَّأَمُّلُ في الذِّكْرَيَاتِ لِلتَّوَصُّلِ إلى المَعْرِفَةِ الَّتِي يَبْحَثُ عَنْهَا فِي دَاخِلِهِ، وَهِيَ مَعْرِفَةُ حَقِيقَةِ هَذَا الرَّجُلِ الأَعْمَى الغَامِضِ الحَكِيمِ.

يحاولُ مأمونُ أن يكتشفَ سرَّ هذا الأعمى من خلالِ المقابلةِ بينَ صفاتِ الرجلِ الأعمى الماثلِ أمامَهُ وصفاتِ الشخصيةِ الذهنيةِ التي يتذكرها، فهو الآنَ أمامَ محورينِ من الصفاتِ. صفاتُ المحورِ الأولِ (أعمى، فقير) وصفاتُ المحورِ الثاني (مفكر، أديب، كبير). وبالنظرِ إلى المحورِ الأولِ، فقد اختارَ كلمةَ "أعمى" وفضلها عن غيرها من الكلماتِ (ضرير، كفيف)، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى المعنى اللغويِّ الذي تشيرُ إليه كلمةُ "أعمى" التي تعني للبصرِ أو للقلبِ، أما كلمةُ "ضرير" فهي التي أضرَّهُ العمى بعد إبصارٍ، أما كلمةُ "كفيف" فهي التي وُلِدَتْ أعمى وتكونُ للبصرِ فقط. وهنا نلاحظُ أنَّ كلمةَ "أعمى" اختارها مأمونٌ لأنه يرى هذا الرجلَ أعمى البصرِ ولكنه مبصرٌ القلبِ. وكلمةُ "فقير" فضلها عن غيرها من المفرداتِ مثلَ (بائس، محتاج...)، ولعلَّ مردَّ ذلك للدلالةِ إلى عجزِهِ عن تأمينِ لقمةِ عيشه وحاجتِهِ للمالِ. ووصفُ "فقير" يدلُّ على ثبوتِ الفقرِ فهي صفةٌ مشبهةٌ من "فَقُرَ". وبالنظرِ إلى صفاتِ المحورِ الثاني، فقد اختارَ كلمةَ "مفكر" بدلاً من (حكيم، فيلسوف) للدلالةِ على شخصٍ يأتي بأفكارٍ عميقةٍ وعادةً ما نطلقُ صفةَ المفكرينَ على من يمتهنُ الطبَّ والقانونَ والأدبَ وينهمكُ في نشرِ الأفكارِ لتحسينِ وتطويرِ العقولِ والقيامِ بمجتمعه وتنويره. أما اختيارهُ

[18] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص57

[19]-[3] المرجع السابق، ص58

[4] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص17

لكلمةِ "أديب" فقد حدد فيها مهنةَ الرجلِ الذي يتذكرهُ، فمن المعروفِ أنَّ الأدباءَ هم من وصلوا إلى مستوىً من المعرفةِ والمهارةِ تعينهم على التأليفِ والإبداعِ. واللفظةُ الأخيرةُ "كبير" فضلها على (عظيم، ورفيع) ربما للدلالةِ على نقيضِها كلمةِ "صغير" التي يتصفُ بها هذا الأعمى، ولكنه لم يرغبْ أن يصرحَ بها في وصفِ الأعمى.

٢- مونولوجٌ غيرُ مباشرٍ:

"وهو الذي يُعطي القارئَ إحساساً بحضورِ المؤلِّفِ المستمرِّ، ويَستخدمُ وجهةَ نظرِ المفردِ الغائبِ بدلاً من وجهةِ نظرِ المفردِ المتكلِّمِ، والطُّرُقَ الوصفيَّةَ والتعبيريَّةَ."[22]

وفي مسرحيَّةِ الحدادِ يليقُ بأنتيغون، يُوجِّهُ الموسيقيُّ الأعمى حديثَهُ إلى آلَتِهِ الموسيقيَّةِ التي تُصدِرُ لَحْناً غيرَ مُنتظَمٍ وعنيفاً ومُتعثِّراً.

"الموسيقيُّ الأعمى: حتى أنتِ، حتى أنتِ أيَّتُها الآلةُ التافهةُ، تخونينني! حتى أنتِ، يا مَن حضنتُ عُمراً طويلاً، حتى أنتِ، يا مَن استعضتُ برفقتِها عن البشرِ، حتى أنتِ تَتَنَكَّرينَ لي وتَتْشُزينَ؟

كلُّ شيءٍ يُباعُ، وكلُّ شيءٍ يُشترى، حتى الإنسانُ. اللَّعنةُ على كلِّ شيءٍ! طفلتي الصغيرةُ، أين أخذوها؟ ليس لي غيرُها، فكيف يحرِمونني منها؟ إلى مَن أَلجَأُ الآن؟ أين اليدُ الحانيةُ الحبيبةُ التي تَسْنُدُني في شيخوختي؟ أين الشِّفاهُ النَّديَّةُ التي تَطْبَعُ على جَبيني الهَرِمِ قبلَة المساءِ؟ إلى مَن أتوجَّهُ الآن بعدَ هذه العُزْلَةِ الطَّويلةِ، أنا الذي فَقَدْتُ الحِكْمَةَ، وأَدْمَنْتُ الصَّمْتَ، حتى بِتُّ أَتَكَلَّمُ بالنَّغَمِ؟"[23]

إنَّ شعورَ الموسيقيِّ الأعمى بالخَيْبَةِ، وفَقْدانِ الأَمَلِ، والفاجِعَةِ التي حَلَّتْ بهِ عَقِبَ اعتقالِ ابنتِهِ، جَعَلَهُ يَشْعُرُ أنَّ الكونَ كلَّهُ مُتآمِرٌ عليه، حتى الآلَةُ الموسيقيَّةُ باتتْ تُصْدِرُ لَحْناً ناشِزاً، وكأنَّها خائِنَةٌ مثلما خانهُ كلُّ مَنْ يَعْرِفُهُ، على الرغمِ مِنْ أنَّ نَشازَ الصَّوْتِ مُتَعَلِّقٌ بِاضْطِرابِهِ وعَدَمِ قُدْرَتِهِ على ضَبْطِهِ بسببِ السَّكَرِ، ولكنَّهُ يُريدُ أنْ يَسْتَشِفَّ مِنَ الآلَةِ الموسيقيَّةِ، لَعَلَّ إلْقاءَ اللَّوْمِ على شيءٍ ما يُشْفِي غَليلَهُ، وقَلْبَهُ المَكْوِيَّ بِلَظى الحُزْنِ على ابنتِهِ.

وبعدَها يَنْفَجِرُ في تَساؤُلاتٍ كَثيرةٍ لا يَنْتَظِرُ جَواباً عليها، بَلْ إنَّها تَساؤُلاتٌ تَتَخَبَّطُ في رأسِهِ، وتَمْلَؤُها الحَسْرَةُ والشَّوْقُ لإيضاحِ قيمةِ ابنتِهِ التي شارَكَتْهُ كُلَّ تَفاصيلِ حياتِهِ، وكأنَّها كانَتْ طَوْقَ النَّجاةِ الوَحيدَ الذي يَنْتَشِلُهُ مِنَ الغَرَقِ في البُؤْسِ أوِ الانْتِحارِ. إنَّها تَساؤُلاتٌ يَشوبُها العَجْزُ عن القُدْرَةِ على فِعْلِ أيِّ شيءٍ، ويَتَخَلَّلُها الضَّعْفُ والانْهزامُ، فَخَبَرُ اعتقالِ ابنتِهِ المُنْتَهي بالإعْدامِ كانَ كالصَّاعِقَةِ التي قَسَمَتْ ظَهْرَهُ، لِيَعودَ بَعْدَ كُلِّ ذلكَ مُحاوِلاً الهُروبَ في موسيقاهُ، لكنَّ آلَتَهُ تَخُونُهُ مِنْ جَديدٍ، وتُصْدِرُ لَحْناً ناشِزاً.

وما يهمُّنا في الأمرِ هو عمليةُ التَّشخيصِ التي قامَ بها الأعمى في حديثه مع الآلةِ الموسيقيَّةِ، فقد منحَها صفاتٍ إنسانيَّةً وخصائصَ مكَّنَتْهُ من اعتبارِها فاعلاً يقومُ بأفعالٍ إراديَّةٍ، فجعلَها إنساناً يخونُ ويتنكَّرُ له وينشُزُ بعد علاقةٍ استمرَّتْ عُمراً طويلاً. إضافةً إلى أنَّ وصفَ الأعمى للآلةِ بالخيانةِ جعلَها في موضعِ الخائنِ الذي يُعرَفُ بالفاعلِ المُضادِّ[24]، وهو بذلك يُقابِلُها بنفسه ويُوازيها به ويُدرِجُها في مسارٍ سرديٍّ متقابِلٍ ومتكاملٍ معه.

وبالنظرِ إلى التكرار في كلمةِ "حتى أنت"، يُؤكِّدُ الأعمى ويُلِحُّ على ما يرمي إليه في اتهامه لآلته الموسيقيَّة بالخيانةِ، ويساعدُ هذا التكرارُ على ربطِ العباراتِ ببعضِها، إذ يعدُّ التّكرارُ شكلاً من أشكالِ التّماسكِ المعجميِّ. والأعمى في أمسِّ الحاجةِ إلى التّماسكِ في هذه اللّحظةِ فيلجأ إلى التّكرارِ علّه يجدُ فيه غايته.

[22] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص59

[23] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص96+97

[24] بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص241

وما يلبثُ الأعمى يُؤكِّدُ ظنونهُ من خلالِ أسلوبِ التوكيدِ حتى يبدأَ في إيجادِ وسيلةٍ أخرى لإيصالِ وطرحِ الأفكارِ التي تدورُ في خلده إلى المتلقي، فيطرحُ أفكارهُ ويُخبرُ عنها من خلالِ أسلوبِ الاستفهامِ (أين أخذوها؟، أين الشفاه؟، لمن أتوجه؟). وبالطبعِ، لا يخفى على المتلقي أنَّ هذا الاستفهامَ ليس استفهاماً حقيقياً يطلبُ فيه المتكلمُ أن يُعلِّم شيئاً مجهولاً، بل إنَّه استفهامٌ مجازيٌّ يريدُ به المتكلمُ إيصالَ معانٍ وإخبارَ أحداثٍ بطريقةٍ غير مباشرة.

إنَّ أهمَّ ما يلفتُ النَّظرَ في هذا المونولوجِ هو أُسْلوبُ الاستفهامِ، إذ يؤدي دوراً مَحورِيّاً في كَشْفِ الأزمةِ الوُجوديَّةِ للشَّخصيَّةِ، ومِنْ خلالِ تَحليلِهِ سيميائيّاً، يُمْكِنُ تَحْديدُ وَظائِفِهِ التَّالِيَةِ:

1. الاستفهامُ أداة للشَّكِّ والاحتجاجِ:

عندما يقولُ: "حتى أنتِ، حتى أنتِ أيَّتُها الآلةُ التافهةُ، تخونينني؟"، فَهُوَ لا يَطْرَحُ سُؤالاً يَنْتَظِرُ إجابةً، بَلْ يُعَبِّرُ عن صَدمةٍ وخَيْبَةِ أَمَلٍ. الاستفهامُ هُنا يَعمَلُ كعَلامةٍ على الانكِسارِ النَّفسيِّ، إذ يَتَحَوَّلُ إلى أداةِ احتجاجٍ ضدَّ العالمِ الذي يَخْذُلُهُ، حتَّى في أَكْثَرِ الأشياءِ أُلْفَةً له.

2. الاستفهامُ دليل على الضَّياعِ والبَحْثِ عن المعنى:

في قَوْلِهِ: "طفلتي الصغيرةُ، أين أخذوها؟" و"إلى مَن ألجأ الآن؟"، يَكْشِفُ الاستفهامُ عن حالةِ ضَياعٍ، حيثُ لَمْ يَعُدِ الأعمى يَمْلِكُ يَقيناً بِشَيْءٍ. إنَّهُ يَسْتَخْدِمُ الاستفهامَ كَصَرْخَةٍ في الفَراغِ، بَحْثاً عن إجابةٍ مُسْتَحيلَةٍ، مِمَّا يُعَزِّزُ الشُّعورَ بالعُزْلَةِ والتِّيهِ الوُجوديِّ.

3. الاستفهامُ وسيلة للتَّعبيرِ عن العَجْزِ:

عِباراتٌ مِثْلُ: "أينَ اليَدُ الحانِيَةُ؟ أينَ الشِّفاهُ النَّدِيَّةُ؟" تَرْسُمُ صُورَةً لِشَخْصٍ لَمْ يَعُدْ يَمْلِكُ السَّيْطَرَةَ على مَصيرِهِ. هُنا، يُصْبِحُ الاستفهامُ عَلامَةً على العَجْزِ المُطْلَقِ، إذ لا يَمْلِكُ الأعمى سِوَى التَّساؤُلِ أمامَ واقعٍ قاسٍ لا يُمَنِّحُهُ إجاباتٍ.

4. الاستفهامُ دَلالَة على الانفصالِ عن الواقعِ:

عِندَما يَقولُ: "إلى مَن أتوجَّهُ الآنَ بعدَ هذِهِ العُزْلَةِ الطَّويلةِ؟"، فَكَأنَّ الزَّمَنَ لديهِ فَقَدَ مَعناهُ، فَلَمْ يَعُدْ هُناكَ مَنْ يَلْجَأُ إليهِ أو مَكانٌ يَعُودُ إليهِ. هذا الاستفهامُ يَعْكِسُ اغترابَهُ العَميقَ عن مُحيطِهِ، وكأنَّهُ لَمْ يَعُدْ يَنْتَمي إلى هذا العالَمِ.

ثانياً: تيارُ الوعي:

"وهو أحد أنواعِ الحوارِ الدّاخليِّ، ويشيرُ إلى الدّلالةِ على منهجٍ في تقديمِ الجوانبِ الذّهنيّةِ للشّخصيّةِ في القصصِ. فهو تقنيةٌ تسعى إلى رسمِ هويّةٍ ذهنيّةٍ ومحتوىً ذهنيٍّ"[25]، "وهو تقنيةٌ معنيّةٌ في النّصِّ الأدبيِّ بالزّمنِ النّفسيِّ للشّخصيّةِ، ومحاولةِ الدّخولِ إلى المناطقِ المظلمةِ في الدّاخلِ الإنسانيِّ."[26]

"الزّعيم: فاتَ أوانَ أنْ أفتحَ عينيَّ للنّورِ؟ فاتَ الأوانُ؟ فاتَ أوانَ الفهمِ؟ أوانَ النّدمِ؟ كلُّ ما حلمتُ بهِ من أجلكَ أصبحَ هباءً؟ يا لدرسِ القدَرِ اللّئيمِ! يا لعبثِ الحياةِ ومرارتِها! ثمنُ المنصبِ الموعودِ هو ولدي. ليتَ المناصبَ كلها تختفي ويعودَ ولدي إلى الحياةِ. حملتُكَ طفلاً، ربّيتُكَ صبيّاً، أدّبتُكَ يافعاً، ثمَّ قتلتُكَ في سنِّ الشّبابِ."[27]

هذا النّوعُ من الحوارِ الدّاخليِّ يخرجُ الشّخصيّةَ من سلطةِ العقلِ ويسلِّمُها إلى سلطةِ الحسِّ والاستبطانِ للدّخولِ إلى أعمقِ نقطةٍ في الذّاتِ وأشدِّها ظلمةً. ومن هنا يتمُّ الكشفُ عن نقاطِ التناقضِ التي تولَّدتْ في شخصيةِ الزّعيمِ. فالأفكارُ التي يطرحها في حوارِهِ توضحُ المفارقةَ بين ما حدثَ والنّدمِ عليهِ. وهنا يبدأُ الزّعيمُ بالمقارنةِ بين ما خطَّط له في

[25] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص66

[26] المرجع السابق، ص67

[27] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص156

الماضي وما حلَّ به في الوقتِ الحاضرِ. فالدّاخلُ الذي شكَّلهُ جنونُ السّلطةِ ينفضحُ أمامَ الفاجعةِ التي حَلَّتْ به، وهي قتلُ ابنهِ. وينتقلُ الزّعيمُ إلى مرحلةٍ شكّلها تيّارُ الوعيِ الذي ينقلُ الشّخصيّةَ إلى زمنٍ نفسيٍّ جديدٍ، لتمارسَ بعدها الشّخصيّةُ بوعيها فهماً جديداً لما جرى.

وإن أهمَّ ما يمكن ملاحظته هو انتقالُ الأسلوبِ اللغويِّ لشخصيّةِ الزّعيمِ من الأسلوبِ الخبريِّ الذي غلبَ على أغلبِ عباراتهِ خلالَ المسرحيّةِ إلى الأسلوبِ الإنشائيِّ الذي تفجَّرَ في هذا المشهدِ. ويوجدُ الكثيرُ من الأمثلةِ عن الأسلوبِ الخبريِّ الذي اعتمده الزّعيمُ في لغتهِ في بدايةِ كلِّ جملةٍ حواريّةٍ، منها: (رغمَ كلِّ الأعذارِ، المصاريفُ لا تهمُّ، رغمَ هذا لستُ مقتنعاً، بذلنا أنا وأمّك كلَّ شيءٍ، ظننتك ستنسى، الوطنُ بخيرٍ الآن، أنتَ فعلاً تجهلُ الواقعَ، السياسةُ هي فنُّ الإقناعِ بالكذبِ، لا وقتَ للحديثِ في هذا الآن، إنَّ كلماتك تطعنُ أذنيَّ، حسنًا إنّي قادمٌ، فعلاً أنا مشغولٌ). إنَّ كلَّ هذه العباراتِ تتدرجُ تحت الأسلوبِ الخبريِّ الذي يحتملُ التّصديقَ والتّكذيبَ، وكانت تشكّلُ اللّغةَ الخطابيّةَ والحواريّةَ للزّعيمِ، وتتميّزُ لغتُه هذه بالموضوعيّةِ والوضوحِ.

ولكن بعد موتِ ابنهِ تفجَّرتْ كلُّ مشاعرِ الزعيمِ وانفعالاتِه، مُستخدماً الأسلوبَ الإنشائيَّ الاستفهاميَّ الذي يخرجُ غرضه إلى التّمني والنّدمِ على ما فاتَ، وأسلوبَ التعجبِ الذي يخرجُ إلى غرضِ التحسُّرِ.

في هذا النّصِّ، تتشكَّلُ المعاني من خلالِ تفاعلِ الدّالِّ والمدلولِ، حيث إنَّ عبارةَ "فاتَ أوانُ" دالٌّ على الزمنِ المنتهي، ومدلولُهُ الندمُ وضياعُ الفرصةِ. أمَّا "أفتحُ عيني للنّورِ"، فالدالُّ هو فعلُ "الفتحِ"، ومدلولُهُ الوعيُ المتأخّرُ.

المنصبُ هنا رمزٌ للطّموحِ والسّلطةِ، بينما "النّورُ" يرمزُ للحقيقةِ التي يُدركُها الزّعيمُ بعدَ فواتِ الأوانِ. أمَّا "ثمنُ المنصبِ"، فهو شيفرةٌ تشيرُ إلى التّضحيةِ القاسيةِ، إذ دُفِعَ الثمنُ بفقدانِ الابنِ، وهو ما يتجلَّى في الجملةِ "ثم قتلتُكَ في سنِّ الشّبابِ"، التي تشكِّلُ إشارةً مزدوجةً إلى الفعلِ الحرفيِّ وإلى الإحساسِ بالذّنبِ.

بالتّالي، النّصُّ عبارةٌ عن شيفرةٍ مأساويّةٍ تعبِّرُ عن الصّراعِ بينَ الطّموحِ والواجبِ الأبويِّ، حيثُ تكشفُ الإشاراتُ والرّموزُ عن حقيقةٍ مرَّةٍ لا يُدركُها الزّعيمُ إلَّا بعدَ فواتِ الأوانِ.

ثالثًا: المناجاة:

"هي نوعٌ آخرُ من أنواعِ الحوارِ الدّاخليِّ، ويمكنُ تعريفُها بأنَّها تفكيرُ الشّخصيّةِ بصوتٍ عالٍ وبتكثيفٍ وتركيزٍ عاليَيْنِ."[28]

"تقومُ المناجاةُ على لحظةٍ فارقةٍ بين الحضورِ والغيابِ، يكونُ التّوجُّهُ فيها نحوَ أشياءَ غيرِ محدَّدةٍ في الخطابِ، حيثُ تقدِّمُ موقفَ الشّخصيّةِ ممَّا يجري حولَها، وتُظهِرُ لحظاتِ التّفكيرِ العميقِ الذي يُعبِّرُ عن وعيِ الشّخصيّةِ بما حولها."[29]

تُعدّ المناجاة شكلاً من أشكال الخطاب المسرحي يقوم فيه الممثل بإلقاء حديث مطوَّل على الخشبة بصورة منفردة. ولا يشترط أن تكون المناجاة موجَّهة إلى الذات؛ فقد تُلقى بحضور شخصيات أخرى في المشهد مع بقائهم في حالة إصغاء دون مشاركة لفظية. وبذلك تختلف المناجاة عن الحوار الذي يقوم على تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، إذ تقوم هي على انفراد المتكلم واستئثاره بخطاب المسرح في تلك اللحظة. [30]

[28] محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص68

[29] المرجع السابق، ص69

[30] ينظر: زيغد، سميرة، تحليل الخطاب الحواري في نظرية النحو الوظيفي، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م، ص٥٩.

"الزعيمُ: ماذا تريدون؟ ها أنا ذا وحيدٌ بين الموتى! صَدَقتْ كلماتُ المربِّي العجوزِ، صَدَقتْ كلماتُه! ها هي الأشباحُ تحاصرُني! سأعترفُ! (يقفُ ويصرخُ مُعلناً) أنيسٌ شهيدٌ، أنيسٌ شهيدٌ! أنا الذي أوعزتُ بقتلِه! كان ضدَّ الاقتتالِ، كان الأبلهَ... ربَّيتُه في بيتي، سلَّمتُه أعمالي وكأنَّهُ ولدي، أمَّنتُ له أفضلَ المناصبِ، لكنَّه رفضَ كلَّ شيءٍ وتمرَّدَ عليَّ، لذلكَ قتلتُه! قتلتُه وجعلتُ رجالي ينقلونَه إلى متراسِ الخصومِ، وادَّعيتُ أنَّهُ انضمَّ إليهم وقتلَ أخاه! أجل... أنيسٌ شهيدٌ! أنا الذي قتلتُه ثمَّ وصمتُه بالخيانةِ، فاحكموا بما شئتم!"[31]

يناجي الزعيمُ كلَّ من حولَه، فهو يقدِّمُ اعترافاتِه بما صنعت يداهُ، ويُفصِحُ عن كلِّ الجرائمِ التي اقترفَها، وعن اتِّهامِه الباطلِ لأنيسٍ بالخيانةِ. كما يعيشُ حالةً من الصراعِ النفسيِّ بعد المصائبِ التي انهالتْ عليه، بدءاً بمقتلِ ابنِهِ، ثمَّ بانتحارِ زوجتِهِ، ويُناجي الناسَ الذين يشهدونَ جرائمَه، فيسقطُ قناعُه أمامَهم، ويسقطُ هو بالحسرةِ والندمِ والاستسلامِ، ويطلبُ منهم أن يحكموا عليه بما شاؤوا. فتشكِّلُ هذه المناجاةُ منعطفاً حاسماً في شخصيَّةِ الزّعيمِ، الذي يواجهُ الحقيقةَ المفجعةَ بانكسارٍ وانهزامٍ.

إنّ هذا المقطعَ الحواريَّ غزيرٌ بالأفعالِ التي تدلُّ على الحركةِ والتحوُّلِ من حالٍ إلى حالٍ، ولتوضيحِ دلالةِ هذه الأفعالِ، يمكنُ إحصاؤها كما يلي:

- الأفعالُ الماضيةُ: (صدقتْ، أوعزتُ، كان، ربَّيتُه، سلَّمتُه، أمَّنتُ، رفضَ، تمرَّدَ، قتلتُه، قتلتُه، جعلتُ، ادَّعيتُ، انضمَّ، قتلَ، قتلتُه، وصمتُه).
- الأفعالُ المضارعةُ: (تريدونَ، تحاصروني، سأعترفُ، ينقلونَه).
- فعلُ الأمرِ: (احكموا).

إنَّ الأفعالَ الماضيةَ تُشكِّلُ النسبةَ الأكبرَ في هذا المقطعِ الحواريِّ، إذ إنَّ زمنَ الفعلِ الماضيِّ يُشيرُ إلى ثباتِ وقوعِ الحدثِ وانقضائِه، ممَّا يعكسُ حتميَّةَ الجرائمِ التي ارتكبَها الزعيمُ، واستحالةَ تغييرِها.

أمَّا الأفعالُ المضارعةُ، فهي دالٌّ على مدلولٍ يُشيرُ إلى استمرارِ نتائجِ الأحداثِ في الزمنِ الحاضرِ للمتكلِّمِ، ممَّا يُبرزُ امتدادَ تأثيرِ الماضي على اللحظةِ الراهنةِ.

ويُنهي الزعيمُ كلامَهُ عما حدثَ ويحدثُ بمطالبةِ المخاطَبينَ بأنْ يحكموا عليهِ بما شاءوا، مستخدماً فعلَ الأمرِ (احكموا)، وهو فعلٌ يُفيدُ الطلبَ لضمانِ حصولِ ما لم يحصلْ بعدُ، وكأنَّهُ يُسلِّمُ مصيرَهُ إلى من يُدينونَهُ، بعد أنْ سقطَ قناعُهُ وانكشفَ أمرُهُ.

وكما أنَّ هذه الأفعالَ اللغويَّةَ التي استخدمَها الزعيمُ تكشفُ لنا الكثيرَ، مثلاً:

- التّصديق: "صدَّقتُ كلماتِ المُربِّي العجوزِ"، ويعني اعترافاً بتضليلِه السَّابقِ.
- الإعلان: "أنيسٌ شهيدٌ"، وهو كشفٌ للحقيقةِ بعدَ طمسِها.
- التّسويغ والتّناقض: "قتلتُه وجعلتُ رجالِي ينقلونَه إلى متراسِ الخصومِ"، ممَّا يعكسُ ازدواجيَّةَ القائدِ الذي يصنعُ الحقيقةَ وفقَ مصلحتِه.

إضافةً إلى الرُّموزِ والدَّلالاتِ التي تخرجُ من البنيةِ السَّطحيَّةِ وتحملُ معانيَ عميقةً يمكنُ توضيحُها بما يلي:

- الأشباح: تخرجُ من مجرَّدِ كونِها جثثَ الموتى، لتمثِّلَ تأنيبَ الضَّميرِ والتاريخَ الذي يُلاحقُ الزعيم بعدَ زوالِ سلطتِه.

[31] عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، ص158+159

- المربِّي العجوز: يخرجُ من كونِه شخصيَّةً قامتْ بالنُّصحِ والإرشادِ، ليرمزَ إلى الحكمةِ أو الحقيقةِ التي تجاهلَها الزعيمُ.
- أنيس: ليسَ فقط شخصيَّةً تضادُّ الزعيمَ، بل يرمزُ إلى البراءةِ والخيرِ مقابلَ السُّلطةِ والاستبدادِ. والجديرُ بالذِّكرِ، من خلالِ ما سبقَ، أنَّ التّبادلَ الكلاميَّ في المسرحِ، والذي يُطلقُ عليه الحوارُ، يحتوي على شيءٍ من الحديثِ، فالحوارُ في المسرحِ يمثِّلُ خطابَ الشَّخصيَّاتِ، وهذا الخطابُ أو الحديثُ المسرحيُّ يُشبهُ إلى حدٍّ كبيرٍ الحديثَ العاديَّ، إذْ يُحِسُّ المشاهدُ بأنَّهُ يحضرُ شكلاً تواصليّاً مألوفاً بين الأشخاصِ.

وعلى الرَّغمِ من التّبادلِ الفعليِّ للكلامِ الذي يحملهُ الحوارُ المسرحيُّ والحديثُ العاديُّ اليوميُّ بين الأشخاصِ، وعلى الرَّغمِ أيضاً من القولِ بالشَّبَهِ بين الحوارِ في المسرحِ والحديثِ اليوميِّ، لا يمكنُ نفيُ الاختلافِ الجوهريِّ بينهما، فالحوارُ المسرحيُّ اقتصاديٌّ ودلاليٌّ، ولا مجالَ للارتباطيَّةِ فيه، ووظيفتُهُ الحقيقيَّةُ هي وظيفةٌ إبلاغيَّةٌ تهدفُ إلى إيصالِ المعلوماتِ إلى المتفرِّجِ عبرَ الشَّخصيَّاتِ.[32]

الخاتمة:

في نهايةِ هذا البحثِ، يمكنُ تسجيلُ أهمّ النتائجِ التي توصّلَ إليها:

- يشكّلُ الحوارُ المسرحيُّ في "الحدادِ يليقُ بأنتيغونَ" بُنيةً دلاليّةً معقّدةً تقومُ على تفكيكِ الذاتِ والآخرِ، وعلى الصراعِ بينَ الأجيالِ، والسلطةِ، والمقاومةِ.
- تنوّعت أنماطُ الحوارِ بين الخارجيِّ والداخليِّ والمناجاةِ وتيارِ الوعيِ، بما يعكسُ تداخُلَ مستوياتِ الوعيِ لدى الشخصياتِ وتحوّلاتِها النفسيةِ.
- أظهرَ التّحليلُ السيميائيُّ للحوارِ أنَّ اللغةَ المسرحيّةَ محمّلةٌ بعلامات تتجاوزُ التّواصلَ الظاهريَّ، لتكشفَ عن طبقاتٍ من المعاني السياسيّةِ والاجتماعيّةِ والفلسفيّةِ.
- أدّت الثنائياتُ الضديّةُ دوراً محوريّاً في تشكيلِ البُنيةِ السرديّةِ والفكريّةِ للنّصِّ.
- مثّلَ الحوارُ أداةً لفهمِ الشخصيّةِ المسرحيّةِ ليسَ فقط من خلالِ ما تقولُه، بل من خلالِ ما تسكتُ عنه، وما تكشفُه لغتُها من تناقضاتٍ داخليّةٍ.

[32] ينظر: زيغد، سميرة، تحليل الخطاب الحواري في نظرية النحو الوظيفي، ص61+62

Sources and References:

[1] J. Hamdawi, Linguistic, Semiotic and Educational Communication, 1st ed., In Arabic, 2015.
[2] M. Basal, Towards a Theory of Saniya: Theatrical Saadallah Walos as an Applied Model), Dar Al-Yanabi', Damascus, In Arabic, 1996.
[3] Q. Muhammad, The Dialogic Structure in the Theatrical Text (Nahedh Al-Ramadan as a Model), Dar Ghaidaa Publishing and Distribution House, In Arabic, 2012th ed.
[4] R. bin Malik, Dictionary of Terms for Semiotic Analysis of Texts (Arabic-English-French), Dar Al-Hikma, In Arabic, 2000th ed.
[5] R. Ismat, The Play "Mourning Befits Antigone" (A Tragedy in Three Acts), Dar Al-Masirah, Beirut, In Arabic, 1978.
[6] S. Zaighad, Analysis of Dialogic Discourse in the Theory of Functional Grammar, Majd Lawi Publishing and Distribution House, Amman, 1st ed, In Arabic, 2014.