جماليات النص الأدبي في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس

م.م. سهاد جليل هلال

المديرية العامة للتربية في محافظة القادسية

shadjlylhlal@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٦/٥/٢١

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٦/٦/١٤

الملخص:

تعد مسرحية " أحلام شقية" للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس محطة استثنائية في المسرح العربي المعاصر، حيث يتجاوز فيها ونوس حدود السرد التقليدي ليغوص في أعماق النفس البشرية من خلال نص أدبي رفيع المستوى. تتبع جمالية هذا النص من قدرته الفائقة على صياغة "الوجع الإنساني" في قالب فني يجمع بين القسوة والرقّة، وبين الواقعية المفرطة والرمزية الشفافة .في هذه المسرحية، لا يكتفي النص بوصف مأساة الشخصيات المحاصرة داخل جدران البيوت والتقاليد، بل يعيد تشكيل مفهوم "الفضاء المسرحي "ليكون مرآة تعكس الصراع الأزلي بين رغبة الفرد في التحرر وقيود المجتمع الثقيلة. تبرز الجمالية هنا في تطويع اللغة لتكون حادة كالمشرط في تشريح الواقع، وشاعرية كالحلم في رسم تطلعات الشخصيات نحو الخلاص .وعلى هذا الأساس يطرح البحث السؤال الآتي: ما سمات جماليات النص الأدبي في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال نقول: إن القيمة الجمالية في "أحلام شقية" تكمن في ذلك التوازن الدقيق بين ما يُقال وما يُترك للصمت، وبين الحركة المسرحية الظاهرة والانفعالات الداخلية المكتومة، مما يجعل من النص وثيقة إنسانية عابرة للزمان والمكان، تُحاكي في جوهرها انكسارات الروح وبحثها الدؤوب عن معنى في عالم تسوده الخيبة.

الكلمات المفتاحية: سعد الله ونوس، أحلام شقية، الجمال، النص الأدبي

The Aesthetics of Literary Text in Saadallah Wannous's Play "Mischievous Dreams"

Assist.Lec. Suhad Jalil Hilal

General Directorate of Education in Al-Qadisiyah Governorate

shadjlylhlal@gmail.com

Date received: 21/5/2026
Acceptance date: 14/6/2026

Abstract

The play "Miserable Dreams" (Ahlam Shaqiyya) by Syrian playwright Saadallah Wannous represents an exceptional milestone in contemporary Arab theatre. In this work, Wannous transcends the boundaries of traditional narrative to dive into the depths of the human psyche through a high-caliber literary text.

The aesthetic power of this text stems from its superior ability to formulate "human pain" within an artistic framework that blends cruelty with tenderness, and hyper-realism with transparent symbolism. In this play, the text does not merely describe the tragedy of characters trapped within the walls of homes and traditions; rather, it reshapes the concept of "theatrical space" to serve as a mirror reflecting the eternal struggle between the individual's desire for liberation and the heavy shackles of society.

The aesthetic here is highlighted through the manipulation of language—making it as sharp as a scalpel when dissecting reality, yet as poetic as a dream when painting the characters' aspirations toward salvation. Accordingly, this research poses the following question: What are the aesthetic characteristics of the literary text in Saadallah Wannous's "Miserable Dreams"? In answering this question, we find that the aesthetic value in "Miserable Dreams" lies in the delicate balance between the spoken and the silent, and between overt theatrical movement and suppressed internal emotions. This balance transforms the text into a transcendent human document that resonates across time and space, mimicking the soul’s fractures and its tireless search for meaning in a world dominated by disappointment.

Keywords: Saadallah Wannous, Miserable Dreams, Aesthetics, Literary Text.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعريف بحياة الكاتب سعد الله ونوس وبراعته في مجال المسرحية ولاسيما مسرحية "أحلام شقية" والكشف عن الدلالة المعجمية والصرفية للبحث فضلا عن بيان الأساليب الانشائية التي شكلت عنصرا جمالياً في النصوص الأدبية للكاتب ونوس إضافة إلى بيان عناصر المسرحية (الزمان، والمكان) وتأثيرها جمالياً في نصوص ونوس الأدبية.

الأهمية:

تكمن أهمية البحث في دراسة السيرة الذاتية للأديب السوري سعد الله ونوس وبيان مساهمته في المسرح العربي من خلال أعماله الأدبية فضلا عن بيان أهمية المسرح العربي واسهاماته في الأدب العربي.

أسئلة البحث:

١. ما سمات جماليات النص الأدبي في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس؟
٢. ما أهم مضامين جماليات النص الأدبي التي ركز عليها سعد الله ونوس في مسرحيته؟
٣. ما هي أبرز العناصر المسرحية التي شكلت عنصرا جماليا في نصوص ونوس؟

المقدمة:

تُمثل مسرحية "أحلام شقية" للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس محطة درامية أساسية في تحول الخطاب المسرحي العربي من الفضاء المسرحي السياسي المباشر إلى فضاء النقد الاجتماعي الغائر في بنيوية العلاقات الإنسانية. يسعى هذا البحث إلى استقراء آليات التضافر بين البنى الجمالية من خلال المستويات التركيبية والدلالية والمعجمية التي أسس عليها ونوس فضاءه النصي، متخذاً من "مرارة الواقع" منطلقاً لتوليد دلالات درامية متعددة المستويات حيث تتأسس جدارة النص بالدراسة على قدرته الفنية في صياغة لغة قائمة على التكثيف والاختزال، حيث لا تقتصر الوظيفة اللغوية لديه على الإخبار أو نقل الحدث، بل تتحول إلى أداة سيميائية تعتمد الإيجاز المشحون بالدلالات السيكولوجية والسياسية. فالكلمة والصمت في "أحلام شقية" يتبادلان

المواقع التعبيرية؛ ليصبح الصمت فضاءً درامياً موازياً يكشف عن آليات القمع الداخلي (الذاتي) والخارجي (المؤسساتي).

إن "الأحلام" في هذا السياق ليست مجرد تهويمات رومانسية، بل هي "فعل احتجاج درامي". عندما تعجز الشخصية عن تغيير واقعها السوسيولوجي بفعل قوة المؤسسة القامعة، فإنها تعيد بناء هذا الواقع داخل مخيلتها. وبذلك، تتحول الفانتازيا والحلم إلى أداة مشروعة لتعرية هذا الواقع وبيان زيفه وتهافته الفكري والأخلاقي حيث نجح النص في تفكيك آليات القهر الاجتماعي من خلال أدوات جمالية خالصة، جاعلاً من "الحلم" الخط الدفاعي الأخير للمقاومة الإنسانية، ومنطلقاً لوعي المتلقي بضرورة مراجعة المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي تنتج هذه "الأحلام الشقية."

مسرحية "أحلام شقية"

مسرحية أحلام شقية هي مسرحية اجتماعية سورية كتبها الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس[١] (١٩٤١-١٩٩٧) في عام ١٩٩٥، خلال سنواته الأخيرة أثناء صراعه مع مرض السرطان. تنتمي إلى مرحلته الإبداعية الأخيرة، التي تركز على الخصوصيات الفردية والنفسية والاجتماعية، مع التركيز على معاناة المرأة في مجتمع ذكوري قاهر، وقضايا القهر الأسري، والأحلام المحطمة، وانسداد آفاق التغيير حيث تُعد المسرحية واحدة من أبرز أعمال الكاتب السوري الراحل سعد الله ونوس في مرحلته الأخيرة، التي اتسمت بالانتقال من "مسرح التسييس" الجماعي إلى "مسرح الذات" والمكاشفة النفسية والاجتماعية العميقة.[٢]

تدور أحداث المسرحية حول علاقة شائكة ومعقدة بين امرأتين" :ماري "(التي تعاني من قهر زوجها أنطون) و"غادة "(كنّتها التي تعاني من تسلط زوجها غسان، ابن ماري). تعكس المسرحية كيف يتحول القهر المنزلي إلى "دائرة جحيمية" تعيد إنتاج نفسها، حيث تمارس الضحية السابقة (ماري) دور الجلاد على الضحية الجديدة (غادة)[٣]. تعتبر هذه المسرحية جزءاً مما يسمى "ثلاثية الجوع "أو مرحلة اليأس السياسي عند ونوس، حيث تراجع فيها الأمل بالتغيير الثوري الجماعي، وحل محله التشريح المجهري للعلاقات الإنسانية والجسدية، كما ان المسرحية تركز على تقشير طبقات الزيف الاجتماعي، وتبرز الشخصيات التالية كأعمدة للعمل مثل شخصية ماري :الشخصية المحورية التي تعيش بين حنينها للماضي ومرارة الحاضر، بالإضافة إلى شخصية

غادة :تمثل جيل الشباب المحاصر بين أحلام التحرر وواقع القمع، أما أنطون وغسان :يمثلان سلطة "البطريركية" أو الأبوية في المنزل، وهما المحرك الخفي لتعاسة النساء في المسرحية، ففي أحلام شقية، "لا يكتفي ونوس بتشريح الظلم الواقع على المرأة، بل يذهب لأبعد من ذلك ليبيّن كيف يصبح المظلوم أداة في يد الظالم."[٤]

المسرح

يتناول معجم لسان العرب لفظ مسرح: "بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح"،[٥] وأصل التسمية في اللغة العربية للفظ المسرح أتى من الفعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح ابتعد عن المحيط لمن حدث له السرحان، وسرح فهو سارح والمكان منه مسرح، ومنه فإنّ مفهوم "مسرح معناه البقعة التي يستطيع المبدع من خلالها الخروج عن واقعه والدخول إلى موقع يعبر من خلاله عن شخصيه يجسدها بالفكر والحركة والصوت".[٦]

إن المسرحية في المجمل تختلف عن القصة او الراوي لأنها لا تعتمد على السرد بل على الحوار فالمسرحية بشكلها العام تعمل على اتخاذ التعبير الوصفي بأنك تصف حادثة بحركة معينة، بعكس إذا أردنا توضيحها من خلال التعبير عنها كتابياً فإنها تحتاج إلى كتاب بعدة أجزاء، في حيث إذا اردنا تمثيلها على خشبة المسرح يمكن اختصارها بحركة واحدة.[٧]

نشأ المسرح عند اليونان من أصل دينيّ، ويعدّ اليونانيون أول من اهتم بالمسرح، فوضعوا له نظاماً خاصاً، وعنهم أُخذ هذا الفن. وكذلك كانت بداية المسرح عند الإنكليز دينية، حيث كان رجال الكنيسة أول من اهتم بالمسرح، فمثلوا قصص التوراة لشعوبهم التي كانت لا تعرف اللغة اللاتينية حتى تُجسَّد لهم هذه التعاليم، ثم وضعوا للمسرح نظاماً خاصاً به، والجدير بالذكر أن كهنة مصر الفرعونية كان عندهم طقوس دينية تعرض بشكل تمثيلي، قبل أن يعرف اليونانيون المسرح، بيد أنّ هذه القضية ما زالت غامضة حتى الآن.[٨]

أمّا مفهوم المسرح اصطلاحاً في الوقت الحاضر، فهو مكان عرضِ التمثيل، أو "بمثابة الميدان الذي يلتقي عليه الممثلون، فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعية، فهو وسط اجتماعي لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً بشخصه".[٩]

وبناءً على ما تقدم؛ يبرز لنا النقد المسرحي الذي ارتبطت نشأته بتاريخ عام ١٩٥٢م، والتحولات الجذرية التي حدثت فيه حيث تطورت مناهج التعليم وخاصةً برامج مادة المسرح في معظم البلدان العربية حيث بدأ النقد يجمع ما بين النقد الأدبي والنقد فني، وازدهر ذلك في منتصف خمسينيات القرن الماضي؛ فإن تتطور حركة النقد المسرحي ارتبطت بأوضاع المسرح العربي بالعموم حيث كان يعيش فترة من الأزمات تارةً، والنجاح تارةً أخرى بسبب ندرة النقاد المتخصصين، وهذا ما دفع الكثير من الباحثين في مجال المسرح إلى إيجاد أساليب جديده لتطور النقد المسرحي، ركز النقد في المراحل الأولى على أهمية وجود حركة مسرحية عربية تركز على الاقتباس والترجمة بسبب وجود نصوص جاهزة للإعداد المسرحي، أما مرحلته الثانية ركزت على التعمق بالمسرح وتقليد مجموعة من النماذج الأوروبية في الكتابة.[١٠]

المبحث الأول: المستوى التركيبي

يعرف التركيب في اللغة حيث جاء في القاموس المحيط "رَكَّبهُ تركيباً: وَضَعَ يَعْضهُ علّى بعض فَتَرَكَّب وَتَرَاكبَ".[١١] أما في الاصطلاح فهو أن تعتبر الحروف بأصواتها وحركاتها وانضمامها لحروف أخرى وانضمام الحروف في الكلمات والكلمات في اتساق يؤدي موقعا من الدلالة المعنوية فيكون إذن نسيج من العلاقات التي تقوم بها الحروف والكلمات وهذا ما يحثه العرب فيها يسمى بالإسناد إذ إن التركيب هو عملية إسنادية لكلمتين أو أكثر ولتؤدي في الأخير دلالة؛ فالتركيب عنده النحاة نوع تركيب أفراد وتركيب إسناد الأول أن تركيب كلمتين بحيث تكونان كلمه واحدة تفيد معنى واحدا مغايرا عن معناهما منفصلين ويكون في الإعلام نحوه مع عد يكرب وحضر موت والثاني تركيب إسناد وهو الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما للأخرى.[١٢]

المستوى التركيبي أو المستوى النحوي في المصطلح القديم هو المستوى الذي يتم فيه محاذاة الكلمات ودمجها في نظامنا العلاقات لتكوين عبارات أو جمل تحتوي على معنى يسمى المعنى النحوي ويطلق على هذا النظم في اللسانيات الحديثة مصطلح (السياق اللغوي).[١٣]

يوفر التركيب النحوي نظاماً منطقياً للمتتاليات داخل النصوص الأدبية التي يضمنها السبك في إطار ما يعرف بالبنى الصغرى، فيكون معياره مختصاً بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص،[١٤] يقوده نظام دلالي على مستوى المضمون، وتبدو طبيعة العلاقة بين العلامة اللغوية ومستعملها واضحة من

خلال الدلالة النصية، مما يعني أن للغة داخل النص الأدبي خصائصها الصرفية والتركيبية النحوية التي يظهر إبداع نص ما من خلال بناها اللغوية، مما يعني أن الأداة الواحدة يتعدد معناها وظيفياً تبعاً للسياق الموضوعة فيه، لأن القيم عبارة عن مشتركات فوق دلالية.[١٥]

وتأسيساً على ما تقدم يمكن ابراز العناصر المسرحية في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس من جانبها التركيبي من خلال الأساليب الإنشائية التي تكون موجودة في النص الأدبي، إذ يمكن تقسيم تلك العناصر وفق الآتي:

١. أسلوب النداء

يعد النداء من الأساليب الإنشائية التي وردت كثيرا في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس، حيث شكّل ظاهرة تركيبية بارزة في المسرحية؛ والنداء هو "طلب إقبال المدعو على الدَّاعي، ومن أكثر أدوات النداء استخداما، هي: (يا) وهي تشترك بين القريب، والبعيد، وتُعتبر أكثر أحرف النّداء استخداما"،[١٦] أما استخدامات أدوات النداء الأُخرى، فمنها ما يُستخدم للقريب، وهي: "الهمزة، وأي"، ومنها للبعيد؛ وهي: "يا، أيا، هَيَّا، وا"، وهو اسلوب من الاساليب الإنشائية الطلبية وفيه يتم تشبيه المنادى وحمله على الالتفات.[١٧]

ويمكننا القول بأنَّ للنداءِ دورٌ في النَّصوص الأدبية، ويكمن دوره في بناء النص الأدبي، فهو يُعيّن مراحل النص، أو يفصل فيها موضوعاً عن موضوع؛ وكثيرا ما يأتي في بدايات النص الأدبي.[١٨] فقد استخدم الأديب سعد الله ونوس النداء كثيراً في مسرحية "أحلام شقية"، ومن نماذجه الآتي:

"(غرفة في بيت ماري يسكنها مساعد في الجيش اسمه كاظم وزوجته غادة وابنهما ذو السنوات الثلاث أو الأربع واسمه ثائر)

كاظم: اين البصل؟ الا يمكن أن تضعي المازة الا ناقصة! يوماً لا أجد الزيتون...

غادة: هل نسيت البصل؟

كاظم: اي نعم ياست.. نسيت البصل.. يالله فزّي، وهاتي بصل.

كاظم: (يدندن مع الأغنية) سائليني يا شام..

كاظم: اليوم مزاجي رائق ياغادة، ولا اريد اي تعكير."[١٩]

تعتبر مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس من الأعمال التي تغوص في ثنايا العلاقات الإنسانية والزوجية المغلفة بالقهر اليومي، وقد ورد أسلوب النداء في النص كالآتي:

"يا ست": في قول كاظم (اي نعم يا ست)

"يا غادة": في قول كاظم (اليوم مزاجي رائق يا غادة)

"يا شام": في دندنته للأغنية (سائليني يا شام)

ساهم النداء في هذا المشهد في تعميق الدلالات الدرامية والجمالية من خلال عدة زوايا:

في نداء كاظم لزوجته بلقب "يا ست"، نجد جمالية تكمن في "المفارقة". هو لا يناديها تبجيلاً، بل يستخدم النداء كأداة للتهكم والسخرية. هذا النداء يختصر طبيعة العلاقة المتوترة، حيث يحاول كاظم فرض سلطته الذكورية عبر التقليل من شأن غادة لأنها "نسيت البصل". النداء هنا نقل النص من مجرد حوار عادي إلى كشف للصراع الخفي.

ينتقل كاظم لمناداتها بـ "يا غادة" في نهاية المقطع. الجمالية هنا تكمن في التضاد النفسي؛ فبعد أن كان متهكماً، أصبح نداءه باسمها المجرد دليلاً على "رواق المزاج" المؤقت. النداء هنا يعمل كـ "ترمومتر" يقيس تقلبات الشخصية ومزاجيتها المتحكمة في مصير الآخرين داخل الغرفة.

عندما يدندن "يا شام"، يخرج النداء من ضيق الغرفة إلى رحابة الرمز فهو ينادي دمشق كأنها أنثى أو كيان يسمع.

ان توزيع النداء في النص خلق إيقاعاً تنبيهياً. فالنداء بطبعه يستوجب الالتفات، مما يجعل القارئ (أو المشاهد) في حالة ترقب لرد فعل غادة. النداء هنا ليس مجرد "أداة نحوية"، بل هو فعل درامي يحرك الركود في الغرفة ويحدد من يملك حق الكلام ومن عليه التنفيذ.

وعلى هذا الأساس يبرز النداء عند سعد الله ونوس في هذا المشهد لم يكن للتعريف، بل كان للتصنيف. صنف غادة كـ "مقصرة" (يا ست)، ثم كـ "مستمعة" لمزاجه (يا غادة)، وصنف الشام كـ "ملجأ" (يا شام). **أسلوب الأمر**

الامر: هو "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والالزام ويقصد بالاستعلاء ان ينضم الامر لنفسه على انه اعلى منزله بمن يخاطبه او يوجه اليه الامر سواء كان اعلى منزل منه في الواقع ام لا."[٢٠]

وقد اختلف البلاغيون فيما يستعمل فيه اسلوب الامر فيرى البعض انه يستعمل في الوجوب وان المراد به الالزام والتكليف وبعضهم يرى انه لنذب واخرون يرون انه يستعمل في معنى يشمل الوجوب والندب وهو الطلب على جهة الاستعلاء ويرى اخرون انه من الالفاظ المشتركة بين الوجوب والندب فقط او بين الوجوب والندب والاباحة فأسلوب الامر موضوع للمعنيين الوجوب والندب او للمعاني الثلاثة الوجوب والندب والاباحة او معنى يشملهما مثل الاذن.[٢١]

ولهذا نجد الخطيب عند تعريفه للأمر يقول: "والاظهر ان صيغته من المقترنة باللام نحوه ليحظر زيد وغيرها نحو اكرم عمرا ورويدا بكرا موضوعه لطلب الفعل الاستعلاء ليبادر الذهن عند سماعها الى ذلك وتوقف ما سواء على القرينة".[٢٢] ونجد ان الأديب سعد الله ونوس وظف هذا العنصر الانشائي في النصوص الأدبية لمسرحيته كما في النص الآتي:

"ماري: عد الى فراشك.

فارس: سأفطس من البرد. انظري..إنّي ارتعش.

ماري: عد الى فراشك.

فارس: لا اريد شيئاً.. سأتدفأ قليلاً ثم أعود إلى فراشي.

ماري: أف.. إنّك تمنعني من النوم.. أنزل بطانية أخرى عن ظهر الخزانة.

فارس: البرد في عظامي ياماري...

ماري: لن تدخل سريري. عد الى فراشك، ودعني أنم.

فارس: ماري.. وسعي لي قليلاً.

ماري: انهض ..كم مرة قلت لك . لا اريد أن تلمس فراشي."[٢٣]

في هذا المشهد من مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس، لا يبرز فعل الأمر كمجرد أداة لغوية لطلب التنفيذ، بل يتحول إلى أداة درامية مشحونة بالدلالات النفسية والاجتماعية.

يعكس تكرار فعل الأمر في النص حالة الصراع والمقاومة بين الشخصيتين، حيث تستخدم "ماري" أفعال الأمر (عد، أنزل، انهض) ليس من باب القوة والسيطرة التقليدية، بل كدرع دفاعي. هي تحاول وضع حدود مادية ونفسية بينها وبين "فارس، فهي تعكس الأوامر المتكررة حالة "الاغتراب" بين الزوجين. فبدلاً من التعاطف مع ارتعاش فارس وبرده، تأتي أوامرها حادة وقاطعة، مما يعمق الهوة العاطفية بينهما؛ تبدأ ماري بأمر هادئ نسبياً (عد إلى فراشك)، ومع إصرار فارس، ينتقل الأمر إلى صيغة أكثر حدة (انهض)، مما يخلق توتراً متصاعداً يشد المشاهد لمتابعة نتيجة هذا الصدام.

أما تأثير ذلك من الناحية الجمالية، فقد منح فعل الأمر النص حيوية وكثافة تعبيرية عالية ومن المعلوم ان فعل الأمر في المسرح يحقق مبدأ "التكثيف". فبدلاً من الشرح الطويل لمشاعر النفور، يختصر فعل "عد" أو "انهض" تاريخاً من العلاقات المتوترة، مما يجعل النص رشيقاً وبعيداً عن المباشرة المملة إذ تكمن الجمالية هنا في المفارقة بين "رجاء" فارس وضعفه وبين "أوامر" ماري الحادة. هذا التضاد بين صيغة الطلب (فارس) وصيغة الأمر (ماري) يخلق صورة جمالية بائسة تعبر عن ضياع الدفء الإنساني.

وتأسيساً على ما تقدم تكمن جمالية النص المسرحي في الحركة. أفعال الأمر هنا هي "محركات" للأداء؛ فهي تفرض على الممثل حركات جسدية معينة (الابتعاد، النهوض، الإشارة للخزانة)، مما يحول النص من كلمات مقروءة إلى لوحة بصرية متحركة حيث يتوقع المتلقي من الناحية الجمالية من الزوجة في الأدب الكلاسيكي الحنان أمام "برد" الزوج، لكن ونوس كسر هذا النمط باستخدام "الأمر" كأداة قمع، مما أضفى طابعاً واقعياً حداثياً على النص الأدبي.

٢. أسلوب الاستفهام

وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل باداه خاصه وهو أحد انماط الانشاء الطلبي ولهذا الاسلوب ادوات متعددة وهي الهمزة وهل وهو ما حرفان والباقي اسماء وهي (ماذا، وكيف، وما، واي، ومن، ومتى، وأين، وكم، وان، ومنذ، وايانا) وتدخل هذه الادوات جميعها على الاسماء والافعال والحروف ما عدا اي التي تخص بالأسماء".[٢٤] وقد كان الكاتب يستخدم هذا الأسلوب في نصوصه ومنها الآتي:

"ماري: ألا تعلم من لي سواك ؟ لي ابن.

فارس: أتجعليني أجن.. من أين تخترعين لنا أبناء؟

ماري: هس.. أنه في الغرفة العلوية. ألا تسمع وقع خطواته؟. عد الى فراشك وإلا ناديته وقلت له..إنَّه يعذب أمك يا بشير.

فارس: لاشك أنَّ هذا الداهية خطف عقلك. اعرف.. منذ سكن هذا الغريب الذي لانعرف من أين أتى، ولا ماذا يعمل، تغيرت احولك، وقويا عينك عليّ.. ومن هو حتى تعامليه معاملة الابن؟

ماري: إنه ابني الذي عاد إلى أمه بعد سنين طويلة من الغياب.

فارس: أهذا كلام! أتصدقين نفسك حقا؟ هذا وهم يتلاعب بك.

ماري: إياك أن تسمي ابني وهما. أعرف لماذا تتحامل عليه.. ألم يكشف فساد روحك؟ ألم يقل لك.. لاتعذب امي؟"[٢٥]

في المشهد اعلاه، يتوزع الاستفهام بين ماري وفارس ليخلق حالة من التوتر الدرامي؛ ففي قول فارس: "من أين تخترعين لنا أبناء؟" و"من هو حتى تعامليه معاملة الابن؟". هنا لا يسأل فارس ليعرف الحقيقة، بل ينكر واقع ماري ويسخر من "الوهم" الذي تعيشه. الاستفهام هنا يجسد سلطة الواقع القاسي الذي يمثله فارس، وتصادمه مع عالم ماري "المتخيل.

أما في قولها: "ألا تعلم من لي سواك؟" و"ألا تسمع وقع خطواته؟". الاستفهام هنا يحمل دلالة إثبات الوجود. ماري تستخدم السؤال لتفرض واقعاً بديلاً (وجود الابن/بشير) كدرع لحماية نفسها من استبداد فارس. هي لا تسأل لتعرف رأيه، بل لتقرر حقيقة تسمعها هي وتجبره على الاعتراف بها. أما سؤال ماري الأخير: "ألم يكشف فساد روحك؟" يخرج من دائرة الاستفسار إلى دائرة المواجهة والتبكيت. إنه استفهام يقرر حقيقة أخلاقية ويسعى لتعرية شخصية فارس.

تتجلى جمالية استخدام هذا الأسلوب في كونه المحرك الأساسي لإيقاع الحوار، من خلال الاستفهامات المتلاحقة خلقت إيقاعاً سريعاً يشبه "المبارزة الكلامية". كل سؤال يمثل طعنة أو دفاعاً، مما يبقي المشاهد/القارئ في حالة ترقب لمعرفة أين تنتهي حدود الحقيقة وأين يبدأ الوهم.

تكمن الجمالية في النص الأدبي أعلاه من خلال المفارقة بين استفهام فارس القائم على "المنطق المادي" (لا يوجد ابن) واستفهام ماري القائم على "الحاجة النفسية" (بشير موجود). هذا التضاد جعل لغة المسرحية غنية بالدلالات الرمزية، حيث أصبح "الابن" فكرة أكثر منه جسداً.

ساهم الاستفهام في رسم ملامح الشخصيتين بدقة؛ فاستفهامات فارس "هجومية وفجة" تعكس غلظته، بينما استفهامات ماري "انعكاسية وحالمة" تعكس انكسارها وبحثها عن مخلص، ولو كان من نسج خيالها.

ومن هذا المنطلق بدلاً من السرد الإخباري الممل، حول الاستفهام المشهد إلى حوار تفاعلي يشرك المتلقي في التساؤل: هل بشير حقيقة أم وهم؟ وبذلك أشرك ونوس الجمهور في اللعبة المسرحية.

الاستفهام في هذا النص هو "لغة المقاومة" بالنسبة لماري، و"لغة القمع" بالنسبة لفارس. وبينهما، ارتقى الأسلوب بجمالية المشهد ليتحول من مجرد شجار عائلي إلى صراع وجودي بين واقع مرير وحلم "شقي" بالخلاص.

المبحث الثاني: المستوى الدلالي

عرف عبد القاهر الجرجاني الدلالة بقوله: " أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".[٢٦] ومما جاء من أهم التعريفات الخاصة بالدلالة هو تعريف الجرجاني وذلك بقوله: "هو كونُ الشيءِ بحالةٍ إذا علِمْتَ بوجوده انتقل ذهنك إلى وجود شيء آخر، والشيء الأول هي الدال، والشيء الثاني هو المدلول"[٢٧] ومن خلال هذه التعريف الذي ذُكر أن الذي يحددُ الدلالةَ هو اللفظ المنطوق وإنَّ هذا الكلام الذي نُطِقَ به هو الدال والشيء الذي فُهم من هذا الكلام المنطوق يفهم بطريقة دالة، أما التهانوي يقول: " تعيين اللفظ بإزاء المعنى بنفسه أو تخصيص شيء بشيء بحيث متى أطلق أو أحسّ الشيء الأول فهم منه الشيء الثاني، فذكر المعنى بعده مبني على التجريد أي تجريد المعنى عنه، ولا يخرج من الحدّ الألفاظ الموضوعة بإزاء الألفاظ لأنّ المعنى أعمّ من أن يكون لفظا أو غيره ".[٢٨]

وعلى هذا الأساس كانت بصمة البلاغيين واضحة في البحث الدلالي ومصطلحاته، ولذلك هنالك مصطلحات مترادفة بين علمي البلاغة والدلالة، ويعد الجاحظ من اشهر رواد هذين العلمين وخاصة علم الدلالة، حيث يقسم الدلالة الى خمسة أقسام قائلاً: "وجميعُ أصناف الدلالات على المعاني من لفظٍ وغيرُ لفظٍ، خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الحال، التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورٌ بائنة من صور صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية اختها، وهي التي تكشف لك أعيان المعاني في الجملة، ثم حقيقتها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وعما يكون فيها لغواً بهرجاً، وساقطاً مطّرحاً".[٢٩]

فقد أوَّل البلاغيون في بحوثهم الدلالية على اللفظ غالباً؛ لأنه أكثر أصناف الدلالة تداولاً في البيان، فأن استعمال الألفاظ عند البلاغيين إنما هو مطابقاً للأشياء التي وضعت لأجلها ولتعيين هذه الأشياء وعندما يطلق لفظ فإنه يبين المعنى ،[٣٠] وإنَّ لكل شيء صورة غير موجودة في الذهن، ما يعني خارج الذهن، ولكن إذا ادركنا ذلك حصلنا على الصورة الخاصة به في الذهن، ويكون التعبير من خلال الفهم والإدراك، فاللفظ هو المسؤول الذي يعبر عن شكل وهيئة هذه الصورة الموجودة في ذهن السامع، فالمعنى له دلالة اخرى من خلال الرسم

والخط أي (اللفظ) والمعاني تخلقها الاذهان بسبب الدلالة اللفظية: "تحصل في الأذهان عن الأمور الموجودة في الأعيان".[٣١] وبناءً على ما تقدم تظهر لنا عدة تجليات المستوى الدلالي في مسرحية "أحلام شقية" كما في النص الآتي:

"كاظم: هات ياثائر .. البصل زينة الطاولة. تعال يابني.. اشرب قرفة

ثائر: لا أحبه ..

كاظم: الا تريد أن تصبح رجلاً ؟ الرجل تفطمه أمه على حليب السباع .

ثائر: أخ.. حرقني .. كاظم: طيّب ..طيّب..خذ ..ألا تحب اللوز والبندق؟

فارس: ما شاء الله..إنّه أكبر من سنة وجواباته على رأس لسانه!

الأم: ثائر..تعال ياثائر ..

كاظم: قل لأمك أن تعجل بالقشة .. اشرب يارجل..

فارس: سأشرب نخب مقامك الجديد .

كاظم: أتيت بها في وقتها ..نحتاج همتك يا أبا الفوارس.

فارس: أنا جاهز.. ولكن بماذا استطيع أن أخدم؟"[٣٢]

تتجلى الدلالة وأثرها الجمالي من خلال صيغ المشتقات التي استخدمها ونوس لإعطاء أبعاد فورية للشخصيات، مثلا: لفظة (جاهز) :"اسم فاعل يدل على الثبات والجهوزية التامة، مما يعكس شخصية "فارس" الذي يظهر بمظهر التابع أو المستعد للتنفيذ، وتبرز لنا دلالة صيغ المبالغة والجموع حيث يعتمد "كاظم" في خطابه على صيغ توحي بالقوة والسيطرة لترسيخ مفهوم "الرجولة" في ذهن الطفل فلفظة السباع :"جمع تكسير (سَبْع) يوحي بالكثرة والمنعة، واستخدامه هنا يرفع من سقف التحدي الذي يفرضه كاظم على ثائر، أما في قوله:

أبا الفوارس :"كنية على وزن "فواعل" (جمع فارس)، وهي صيغة تعطي إيقاعاً تراثياً يوحي بالبطولة والشهامة، مما يُجمل النص ويمنحه عمقاً تاريخياً.

ان سيطرة أفعال الأمر (هات، اشرب، قل، تعجل) في خطاب كاظم تعكس دلالة صرفية تقوم على "الاستعلاء"، مما يبرز طبيعة الشخصية السلطوية، أما الفعل المضارع (أحب، أريد، تصبح، أستطيع) :تعكس رغبات الشخصيات وتحولاتها؛ فبينما يعبر ثائر عن رفضه بـ "لا أحبه"، يتساءل فارس بـ "أستطيع" لبيان حدود قدرته، كما يتجلى لنا التضاد الصرفي وأثره في التوتر الدرامي يبرز الجمال الأدبي من خلال المقابلة الصرفية بين (البصل، القرفة، اللوز) :وهي مفردات مادية بسيطة، والصفة (رجل، مقام، همة) :وهي مفردات معنوية ثقيلة .هذا الانتقال الصرفي من "المحسوس" إلى "المجرد" يخلق مفارقة جمالية؛ فكاظم يحاول "صناعة" رجل عبر إرغامه على أكل وتجرع مواد مادية، وكأن الرجولة تُكتسب بالتهام القسوة .

ومن نماذج المستوى الدلالي أيضا ما جاء في النص الآتي:

" (في غرفة ماري. ماري تجلس وراء ماكينة الخياطة وفارس يتربّع على الديوان ويدثر ساقيه بالأغطية. يتناول من سترته القريبة عقب سيكارة طويلاً. يسوّيه بإصبعه ثمّ يشعله).

فارس: ما القصة! رأيته اليوم يخرج مبكراً.

ماري: مَن؟

فارس: المستأجر.

(تتوقف ماري عن الخياطة. تلتفت إليه، وترشقه بنظرة مركزة وقاسية).

فارس: فعلاً.. لم أره مرّة يخرج مبكراً.

ماري: يقبر عظامي.. من أجل راحة أمه، يبدّل عاداته ويبكّر في الخروج.

فارس: ماري طلع النَّهار.

ماري: نعم.. طلع النَّهار. أنا أكسر ظهري أمام هذه الماكينة، وأنت تقضي اليوم في الجلوس والخمخمة.

فارس: أعني أنَّ النهار يبدّد أوهام الليل وخرافاته.

ماري: (غاضبة) ماذا تقصد بالأوهام والخرافات؟

فارس: أقصد تلك الحكاية التي نغصت ليلتنا. ماري.. أفيقي.. ليس لنا ولد.

ماري: أتريد أن أخاصمك، وألّا أبادلك الكلام حتّى الممات؟ إنّه ابني.. هل تعرف لماذا بكر في الخروج؟"[٣٣]

يتجلى الأثر الدلالي في النص من خلال تحول الحوار من مجرد كلام عابر عن "مستأجر" إلى صراع وجودي بين واقعية الزوج الصادمة ("ماري.. أفيقي.. ليس لنا ولد") وبين إنكار الزوجة واستمساكها بالوهم ("إنه ابني")، حيث تبرز الدلالة الاجتماعية والطبقية إذ يتضح التباين الطبقي والاجتماعي داخل الأسرة الواحدة؛ ماري هي القوة العاملة والمنتجة ("أكسر ظهري أمام هذه الماكينة")، بينما يمثل الزوج "فارس" رمزاً للعجز والكسل والاتكالية ("تقضي اليوم في الجلوس والخمخمة").

تعكس الدلالة هنا تفكك الأسرة وسقوط مفهوم "المعيل"، حيث تصبح المرأة هي الجسد الكادح والمضطهد في آن واحد، مما يبرر لجوءها العاطفي إلى فكرة الابن الحنون الذي "يبدّل عاداته من أجل راحة أمه.

أما الدلالة الرمزية فيبرز من خلال تعبير "طلع النهار" دلالتين متناقضتين: بالنسبة لفارس، النهار هو الحقيقة العارية التي تبدد الأوهام والخرافات. أما بالنسبة لماري، فالنهار هو استمرار للشقاء والعمل المضني وكسر الظهر، بينما الليل هو مساحة تشكُّل الحلم والهروب من الواقع .

وبناءً عليه فقد تشكلت جمالية هذا النص من خلال قدرة سعد الله ونوس على شحن الكلمات البسيطة بطاقة درامية هائلة، فلم تكن الإرشادات المسرحية (المكتوبة بين قوسين) مجرد توجيهات للممثل، بل هي جزء أساسي من جمالية النص الشعرية، ويظهر ذلك من خلال مشهد فارس وهو (يتربع، يتدثر بالأغطية، يسوي عقب السيكارة بإصبعه) يرسم بصرياً وببراعة مذهلة ملامح "الخمول، والبلادة، والبرود" التي تلف الشخصية .في المقابل، حركة ماري (تتوقف عن الخياطة، تلتفت، ترشقه بنظرة مركزة وقاسية) تخلق قطعاً درامياً مفاجئاً، يحول

الفضاء المسرحي من الهدوء الرتيب إلى التوتر المشحون، وقد تحولت هذه العبارات ("يقبر عظامي"، "الخمخمة") إلى أدوات تعبيرية تحمل شحنات عاطفية مكثفة؛ فعبارة كـ "يقبر عظامي" (وهي دعاء أمومة شائع) تكشف بعمق عن حجم الجوع العاطفي للأمومة لدى ماري، وتجعل المتلقي يتعاطف مع وهمها بدلاً من أن يدينه.

المبحث الثالث: المستوى المعجمي

قد نالتْ ألفاظ اللغة العربية نصيبها من العناية عند علماءِ العربِ قديماً، بغض النظر عن الدراسة الاستقلالية للمفردة أو الحالة التركيبية للألفاظ اي ضمن سياق تركيبي معينٍ والعناية تكون بالشكل والمضمون ومما جاء في قول ابن جني: "اعلم انه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة، وعليها أدلة وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة، عنيت العرب بها فأولتها صدراً صالحاً من تثقيفها وإصلاحها"،[٣٤] والكلام عند العرب القدماء يكون مفرداً ومركباً وإن الألفاظ المفردة تكون دراستها والبحث عن ماهيتها بشكلٍ مستقلٍّ عن التركيبِ، وأما بالنسبة للألفاظ المركبة فتكون دراسة المفردة ضمن السياق، وإن العربَ قسَّموا الدلالةَ المعجميةَ من حيثُ الوحدةِ اللغويةِ الحاملةُ للمعنى إلى: دلالة المفردات ودلالة التراكيب، الدلالةُ الاولى تبينها المفردة او الكلمة، والدلالة الثانية نعني بها الجملة أو التركيب وربما إنَّ العربَ قديماً أطلقوا على مصطلح (الألفاظ) على المفردات والتراكيب معاً وقد "قسموها إلى اصطلاح دلالة الالفاظ من حيث هي مستقلة، ودلالة الألفاظ المركبة، ويعتبر الفارابي المبادر الاول للتفريق بين دلالة المفردة ودلالة التركيب من العلماء العرب القدامى، ودرسها مفردة مستقلة وتارة أخرى درسها مركبة "[٣٥] لذلك يعطي لدلالة الالفاظ المستقلة عن التركيب أي الدلالة المفردة تعريفاً خاصاً ويفرق بينها وبين دلالة التراكيب بقوله: "المعقولات المفردة هي المعاني التي تدلُّ عليها الألفاظ المفردة، مثل قولنا: إنسانٌ، حمارٌ، بياضٌ، سوادٌ، وما أشبه ذلك فإنَّ هذه المعاني التي تدلُّ عليها الألفاظ تسمى المعقولات المفردة، وإذا تركبت المعقولات المفردة حدثت المقدمات، هي التي تدلُّ عليها الألفاظ المركبة التي هي أحد جزئي المركب منها هو المسند والآخر المسند إليه"،[٣٦] ومن خلال ذلك يعتبر الفارابي قد أحاط بموضوع الدلالة، أي المفردات، ودَرْسُها الدلالة المعجمية، والتراكيب وموضوعها الدلالة التركيبية، فبالنسبة لموضوع الدلالة الاول وهو المفردات، فإنه يجب أنْ يدرس دراسة مرتبة من حيثُ الترتيب الزمني.[٣٧] ومن نماذج تلك الدلالة في مسرحية "أحلام شقية"، كما جاء في قول الكاتب:

"كاظم: قصمت ظهري يا ابنة عمي. ربما قسوت عليك، ولم أعرف كيف اعاملك معاملة طيبة. ولكن ينبغي أن تعلمي أنَّ قلبي لم يتعلق بامرأة سواك. بيننا طفولة وقرابة وحياة. أنا أعرف كيف رباك عمي.. ولا أصدق ما تقولين. سأنسى ما سمعت، وانسي ما قلت . لا تدعي الشر يدخل بيننا.

غادة: طلقني يا كاظم . يبدو أنَّ زواجنا كان خطأً فادحاً.

كاظم: لا يا ابنة عمي.. في عائلتنا لا يوجد طلاق. ولا تنسي أنَّ أبوينا ربطا، ومنذ الطفولة، بين قدرينا، ولن أفك رباط الآباء إلا بالموت.

غادة: إن بقاؤنا معا عذاب لا يحتمل.

كاظم: ألا ترين أني ألاينك، واحاول أن أُمسك شيطان غضبي؟ سمحت لك أن توجهي لي إهانة...، فاستري الطابق ودعي الليلة تمر على خير."[٣٨]

يعكس هذا المشهد من مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس صراعاً تراجيدياً عميقاً، حيث تلعب الدلالة المعجمية دوراً محورياً في رسم ملامح الشخصيات وتعميق الفجوة العاطفية بينهما. يتجلى جمال النص في التضاد بين لغة "الارتباط والواجب" التي يمثلها كاظم، ولغة "التحرر والألم" التي تمثلها غادة.

تجلت الكلمات التي شكلت حقل القيد في النص وهي الكلمات التي تعكس سلطة العائلة والتقاليد التي يحتمي خلفها كاظم، وهذه الكلمات هي: (ابنة عمي، قرابة، رباك عمي، ربطا، قدرينا، لن أفك رباط الآباء، لا يوجد طلاق)، تشير هذه الكلمات إلى "الجبرية"؛ فالعلاقة ليست خياراً إنسانياً بل هي "رباط" قدري وعائلي لا يملكان الفكاك منه.

أما كلمات القطيعة وهي الكلمات التي تعبر عن الرغبة في إنهاء المعاناة والخروج عن السائد، وهذه الكلمات هي (طلقني، خطأ فادحاً، بقاؤنا معا، عذاب لا يحتمل)، حيث تشير إلى الوعي المتأخر بالكارثة، حيث تحول الزواج من سكن إلى "عذاب" و"خطأ" يستوجب التصحيح بالبتر (الطلاق).

أما الكلمات التي شكلت حقل العنف فهي: (قصمت ظهري، قسوت، لم يتعلق، شيطان غضبي، إهانة). حيث تعبر عن حالة التوتر الدائم، واستخدام استعارات حسية مثل "قصمت ظهري" لبيان حجم الصدمة النفسية.

تجلى التأثير الجمالي للنص من خلال استخدم ونوس مفردة "ربطا" و"رباط الآباء" في مقابل طلب غادة لـ "الطلاق". هذا التقابل اللفظي يبرز الصراع بين جيلين أو منطقين: منطق "الواجب الاجتماعي" الذي يمثله الرجل، ومنطق "الخلاص الفردي" الذي تمثله المرأة.

تجلى الجمال أيضا من خلال تكرار النداء (ابنة عمي): تكرار هذه اللفظة ليس مجرد صلة قرابة، بل هو توظيف معجمي لإعادة غادة إلى "حظيرة العائلة" كلما حاولت التمرد. الجمالية هنا تكمن في تحول اللقب من "تودد" إلى "قيد" يذكرها بمكانتها التي لا تسمح لها بالرحيل؛ في مقابل معجم كاظم الطويل والمليء بالتبريرات، تأتي كلمات غادة (طلقني، خطأ، عذاب) قصيرة وقاطعة. هذا التباين المعجمي يبرز جمالية "اليأس"؛ فهي لم تعد تملك رغبة في المجادلة بل تملك رغبة في النهاية.

النتائج:

١. ان التعدد في أغراض النداء عند سعد الله ونوس هو ما يمنح النص الأدبي حيويته وجماليته الأدبية.
٢. نجح سعد الله ونوس في تحويل فعل الأمر من مجرد قاعدة نحوية إلى بنية درامية تكشف عجز الشخصيات عن التواصل.
٣. الجمالية عند ونوس ليست في "زخرفة الكلام"، بل في قدرة هذه الأوامر الصارمة على تعرية الوحدة القاتلة التي يعيشها الإنسان حتى وهو يشارك الآخر الغرفة نفسها.
٤. يعد أسلوب الاستفهام في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس أداة درامية محورية، فهو لا يهدف إلى طلب المعلومة بقدر ما يهدف إلى كشف الصراع النفسي والطبقي والوجودي بين الشخصيات.
٥. استطاع سعد الله ونوس عبر الدلالات المعجمية أن يجعل من اللغة "مرآة" للشرخ الاجتماعي والنفسي، حيث لم تعد الكلمات وسيلة للتواصل، بل أصبحت أدوات للمواجهة والقطيعة.
٦. تضافرت الدلالات الصرفية في النصوص الأدبية عند سعد الله ونوس لتخرج الكلمة من معناها المعجمي الجاف إلى معناها الدرامي الحي؛ فصار ألفاظه أصوات تعبر عن القمع، الرغبة، والألم، مما منح النص جمالية تتسم بالواقعية النفسية والعمق الرمزي.
٧. في مسرحية "أحلام شقية" لسعد الله ونوس، لا يمثل الزمان مجرد إطار للأحداث، بل هو عنصر درامي يسحق الشخصيات ويعيد صياغة وعيها بالواقع.

قائمة المصادر:

القران الكريم

١ .أحمد عبد الغفار. (١٩٩٦م). التطور اللغوي عند علماء أصول الفقه. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

٢ .أحمد عمر وآخرون. (١٩٩٨م). النحو الأساسي. الكويت: دار السلاسل للطباعة والنشر.

٣ .أبو الفتح عثمان بن جني. (د.ت). الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤ .جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور. (٢٠٠٦م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

٥ .حازم القرطاجنّي. (١٩٨٦م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

٦ .حسن المنيعي. (٢٠١١م). النقد المسرحي العربي. المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة.

٧ .حسن مطلوب، أحمد البصير. (١٩٩٩م). البلاغة والتطبيق. العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

٨ .عبد الرحمن محمود أبو جزر. (٢٠١٧م). "الظواهر التركيبية في شعر بني أسد في العصر الجاهلي". رسالة ماجستير. الجامعة الإسلامية غزة.

٩ .عبد العزيز عتيق. (٢٠٠٦م). علم المعاني. بيروت: دار الآفاق العربية.

١٠ .عبد القادر بن عبد الرحمن الجرجاني. (١٩٩٢م). دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق محمود محمد شاكر. بيروت: مطبعة مدني.

١١ .عبد الحميد سلام. (١٩٩٣م). حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس. مصر: مركز الإسكندرية.

١٢ .علي بن محمد الجرجاني. (د.ت). التعريفات. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

١٣ .عمر الدسوقي. (د.ت). المسرحية نشأتها وتاريخها. القاهرة: دار الفكر العربي.

١٤ .عمرو بن بحر الجاحظ. (١٤٢٣هـ). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

١٥ .مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. (٢٠٠٥م). القاموس المحيط. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.

١٦ .مجدي وهبة، وكامل المهندس. (١٩٧٩م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

١٧ .محمد بن عبد الرحمن جلال الدين القزويني. (د.ت). الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع. بيروت: دار الكتب العلمية.

١٨ .محمد بن علي التهانوي. (١٩٩٦م). موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تحقيق علي دحروج، وترجمة الدكتور عبد الله الخالدي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

١٩ .محمد بن محمد الفارابي. (١٩٦٨م). الألفاظ المستعملة في المنطق. تحقيق الأستاذ محسن مهدي. بيروت: دار المشرق.

٢٠ .محمد الهادي الطرابلسي. (١٩٩٦م). خصائص الأسلوب في الشوقيات. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٢١ .محمود أحمد عكاشة. (٢٠٠٢م). الدلالة اللفظية. القاهرة: المكتبة الأنجلو المصرية.

٢٢ .محمود عكاشة. (٢٠٠٥م). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. مصر: دار النشر للجامعات.

٢٣ .سمير سرحان. (٢٠٠٦م). دراسات في الأدب المسرحي. الجيزة: هلا للنشر.

٢٤ .سعد مصلوح. (٢٠٠٣م). في البلاغة العربية والاسلوبيات اللسانية. الكويت: جامعة الكويت.

٢٥ .السيد عبد الله الجبوري. (٢٠٠٦م). تطور الدلالة المعجمية بين العامي والفصيح: معجم دلالي. بيروت: دار الموسوعات.

٢٦. يوسف ابن أبي بكر السكاكي. (١٩٨٣م). مفتاح العلوم. تحقيق نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية.

هوامش البحث :

١ . سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) هو كاتب مسرحي سوري بارز، يُعتبر أحد أهم الشخصيات في المسرح العربي الحديث. وُلد في مدينة حصين البحر في محافظة طرطوس بسوريا، ودرس في جامعة دمشق. بدأ حياته المهنية كصحفي، ثم اتجه إلى الكتابة المسرحية.

٢ . vanleer.org.il

٣ . كتاب "سعد الله ونوس: المسرح والمصير"، د. نجلاء مدني، دار الفكر العربي، ص: ١٤٢.

٤ . كتاب "جماليات التغيير في مسرح سعد الله ونوس"، فوزية بن جدي، جامعة قاصدي مرباح (نسخة رقمية)، ص: ٨٨.

٥. محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*: ج ٣، ص: ٣٢٠

٦. عبد الحميد سلام، *حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس*، ص: ٢٨

٧. سرحان سمير، *دراسات في الأدب المسرحي*، ص: ٣١

٨. عمر الدسوقي، *المسرحية نشأتها وتاريخها*، ص: ٦

٩. مجدي وهبة وكامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ص: ٣٥٠

١٠. حسن المنيعي، *النقد المسرحي العربي*، ص: ٢٩

١١. الفيروز آبادي، *قاموس المحيط*: ج١، ص: ٩١

١٢. عبد الرحمن محمود أبو جزر، "الظواهر التركيبية في شعر بني أسد في العصر الجاهلي"، ص: ٣٢

١٣. احمد عمر وآخرون، *النحو الاساسي*، ص: ١١-١٢

١٤. سعد مصلوح، *في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية*، ص: ٢٢٧

١٥. محمود عكاشة، *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*، ص: ٥٧

١٦. احمد مطلوب، *البلاغة والتطبيق*، ص:١٤٠

١٧. عبد العزيز العتيق، علم المعاني، ص: ٧٥

١٨. محمد الهادي الطرابلسي، *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، ص:٣٦٧

١٩ . سعد الله ونوس، مسرحية أحلام شقية، ص: ٢٦٢ . ٢٦٣

٢٠. عبد العزيز العتيق، *علم المعاني*، ص: ٧٥

٢١. عبد العزيز العتيق، *علم المعاني*، ص: ٧٦
٢٢. محمد بن عبد الرحمن القزويني، *الايقاع في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع*، ص: ٦٥
٢٣ . سعد الله ونوس، مسرحية أحلام شقية، ص:٢٥٥.
٢٤. يوسف بن أبي بكر السكاكي، *مفتاح العلوم*، ص: ٢٢
٢٥ . سعد الله ونوس، مسرحية أحلام شقية، ص:٢٥٦
٢٦. عبد القادر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ج١، ص: ٢٦٣
٢٧. عبد القادر الجرجاني، *التعريفات*، ص: ١٠٤
٢٨. محمد بن علي التهانوي، *موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم*: ج٢، ص: ٣٧٥
٢٩. عمر بن بحر الجاحظ، *البيان والتبيين*، ج١، ص٨٢
٣٠. محمود عكاشة، *الدلالة اللفظية*، ص: ٨-٩
٣١. حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص: ١٨-١٩
٣٢ . سعد الله ونوس، مسرحية أحلام شقية، ص:٣٠٧
٣٣ . سعد الله ونوس، ٢٦٧ ـ ٢٦٨
٣٤. أبو الفتح عثمان بن جني، *الخصائص*: ج١، ص٢٦٧
٣٥. السيد عبد الله الجبوري، *تطور الدلالة المعجمية بين العامي والفصيح*: ج١، ص٦
٣٦. محمد بم محمد الفارابي، *الألفاظ المستعملة في المنطق*، ص:١٠٣
٣٧. أحمد عبد الغفار، *التطور اللغوي عند علماء اصول الفقه*، ص:٦٣
٣٨ . سعد الله ونوس، مسرحية أحلام شقية، ص: ٢٩٣