التّعدد اللّغوي في البنيّة الحوارية وتمثيل الصراع الحضاري في مسرحية " صفار" لهارون الكيلاني

Multilingualism in the Dialogic Structure and Representation of Cultural Conflict in Haroun Al-Kilani's Play Safar

ناصر أمينة

جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان– الجزائر naceuramina2022@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2026/03/03 تاريخ القبول: 2026/04/10 تاريخ النشر : 2026/06/06

ملخص: يتناول هذا المقال وظيفة لغة الحوار في مسرحية *صفار* لهارون الكيلاني، مركزًا على التعدد اللغوي ودوره في بناء الصراع الدرامي. يتحول الحوار في المسرحية إلى فضاء تتقاطع فيه المرجعيات الثقافية والدينية والتاريخية، حيث تبرز اللغات المختلفة كأدوات دلالية تعكس صراع الهوية والانتماء. وتكشف الدراسة أن اللغة في النص تتجاوز وظيفتها التواصلية لتصبح عنصرًا بنيويًا يسهم في تشكيل الرؤية الفكرية وتجسيد التوتر الحضاري بين قوى الهيمنة والمقاومة. كما يوضّح البحث أن التعدد اللغوي يشكّل ركيزة جمالية وفكرية أسهمت في تعميق البنية الرمزية للنص وإثراء أبعاده الدرامية، مع إبراز الحوار كمساحة للصراع الحضاري والفكري داخل المسرحية.

كلمات مفتاحية: لغة حوار المسرحية؛ التّعدد اللّغوي؛ الصراع الحضاري؛ صفار.

Abstract:

This article examines the function of dialogue in Haroun al-Kailani's play Safar, focusing on linguistic diversity and its role in constructing dramatic conflict. The dialogue in the play becomes a space where cultural, religious, and historical references intersect, with different languages emerging as semantic tools that reflect the conflict of identity and belonging. The study reveals that language in the text transcends its communicative function to become a structural element that contributes to shaping the intellectual vision and embodying the cultural tension between the forces of domination and resistance. The research also shows that linguistic diversity is an aesthetic and intellectual pillar that has contributed to deepening the symbolic structure of the text and enriching its dramatic dimensions, highlighting dialogue as a space for cultural and intellectual conflict within the play.

Keywords: language of theatrical dialogue; linguistic diversity; cultural conflict; Safa

1. مقدمة:

تُعدّ اللغة عنصرًا بنيويًا أساسيًا في تشكيل الخطاب المسرحي، إذ لا تقتصر وظيفتها على نقل الحدث أو التعبير عن مواقف الشخصيات، بل تسهم في بناء الرؤية الدرامية وتجسيد أبعادها الفكرية والرمزية. وقد شهد المسرح الحديث تحوّلًا نوعيًا في توظيف اللغة، من خلال اعتماد التعدد اللغوي داخل البنية الحوارية، بما يعكس تعقّد الواقع الإنساني وتشظّي المرجعيات الحضارية والثقافية. وفي هذا السياق، تبرز مسرحية صفار لهارون الكيلاني بوصفها نموذجًا دراميًا يقوم على توظيف التعدد اللغوي توظيفًا واعيًا، حيث تتداخل داخل الحوار المسرحي لغات متعددة، تُسهم في تشكيل بنية حوارية متعددة الأصوات، وتكشف عن صراع حضاري يتجاوز المستوى المحلي ليعكس توتر العلاقات بين قوى الهيمنة وقوى المقاومة. ومن ثمّ، يغدو التعدد اللغوي عنصرًا دراميًا فاعلًا، يسهم في تعميق البنية الدلالية للنص وتجسيد أبعاده الفكرية المرتبطة بقضايا الهوية والوجود والصراع الحضاري المعاصر.

انطلاقًا من هذا الإطار، تطرح هذه الدراسة الإشكالية التالية:

كيف يسهم التّعدد اللّغوي في تشكيل البّنية الحواريّة في مسرحية "صفار"، وكيف يتحوّل هذا التّعدد إلى آداة درامية لتمثيل الصراع الحضاري وتجسيد جدليّة الهيمنّة والمقاومّة؟

وبناءً على هذه الإشكالية، تفترض الدراسة فرضيتين مركزيتين:

أ. أنّ التعدد اللغوي يشكّل عنصرًا بنيويًا في البنية الحوارية، حيث يسهم في إنتاج حوار متعدد الأصوات يعكس تنوع المرجعيات الثقافية والحضارية، ويمنح النص أبعادًا درامية ودلالية تتجاوز الوظيفة التواصلية.

ب. أنّ هذا التّعدد اللغوي يؤدي وظيفة تمثيلية عميقة، إذ تتحول اللغات داخل الحوار إلى أدوات رمزية تجسّد الصراع الحضاري، وتعكس التوتر بين خطاب الهيمنة وخطاب المقاومة، بما يجعل اللغة نفسها فاعلًا أساسيًا في تشكيل الرؤية الفكرية والدرامية للنص.

ولتحديد مدى دقة هذه الفرضيات، يستلزم أولًا توضيح المفاهيم الأساسية التي تعتمد عليها الدراسة، وهي: اللغة المسرحية بوصفها عنصرًا بنيويًا يسهم في تشكيل الرؤية الدرامية وتجسيد الصراع، والحوار المسرحي بوصفه فضاءً تتفاعل فيه الأصوات المختلفة وتتجلى من خلاله وظائف اللغة الدرامية.

2. الحوار الدرامي:

يشكل الحوار محورا هاما ضمن العناصر البنائية للعمل المسرحي، اذ يعد "الحوار الاداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها شخصياته، ويمضي بها في الصراع. ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا بما انه اوضح اجزائها وأقربها الى أفئدة الجمهور واسماعهم"[1].

الحوار المسرحي اجمالا هو تبادل كلامي بين الشخصيات، كما توجد تواصلات حوارية بين شخصية مرئية وغير مرئية، بين شخص وإله أو روح (هاملت)، بين كائن حي وآخر غير حي، والمعيار الأساسي هو ذلك التبادل وازدواجية التواصل[2].

يعد الحوار" أهم العناصر الفعالة والحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها فتمثل الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة، وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور يبرز دور الحوار لاسعافها وإطلاقها من عقلها مما ساعد على استمرار المسرحية "[3] المعنى من هذا أن الحوار الدرامي عنصر مهم وفعال

تنهض على اثره المسرحية، و إذا كانت الحبكة بأهميتها تمثل الهيكل للمسرحية، فالحوار هو عمودها الفقري الذي تقف وترتكز عليه.

من وجهة نظر بسفيلد أن المؤلف المسرحي ينبغي عليه المساعدة في تجاوز الصعاب الفنية والآلية التي تعترض المخرج وهذا من خلال الحوارات التي يكتبها[4].

3. اللـــــــــغة:

تمثل اللّغة المسرحية القالب الذي يصب فيه الكتاب المسرحي أفكاره وقد كثر النقاش حول لغة المسرح، مما شغل بال النقاد والباحثين، "فهناك من يدعو إلى صياغة الحوار باللهجة العامية، لكن الأغلبية من النقاد يتمسكون بصياغته باللّغة الفصحى، وهذا ما أدى إلى ظهور هوة شاسعة بين هذين المستويين اللّغويين ، اللذين كانا يمثلان أصالً واحد دون أي مجال للشك"[5] ، كما بينت ذلك مختلف الدراسات وتتمثل هذه الهوة في عدم قدرة أي شخص أن يتكلم عن أمور الحياة اليومية باللغة الفصحى دون ارتكاب أخطاء، كما أنه لا يستطيع أن يعبر عن القضايا العلمية والفكرية بالعامية.

في مفهوم اللغة الشائع هي الألفاظ التي تنطقها الشخصيات على لسانها، ففي المسرح تحمل معاني كثيرة نبدأها باللغة البصرية، التي ترى ولا تسمع أي اللغة الصامتة، و للمسرح لغته الدرامية الخاصة تفوق اللغة العادية المتداولة لأنها تعتمد بصورة كبير على ما هو مرئي، ولهذا اهتم اللغويون المحدثون بهذه اللغة اهتماما بالغا، حيث أخذت طريقها إلى المسرح باعتباره أخصب الفنون الأدائية ملائمة لهذا النوع من اللغة، فعرف المسرح السيميوطيقا أو علم معرفة العلامات " وهو علم الدلالة الاجتماعية، الذي يحاول أن يطبق نهاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية"[6].

تعد اللّغة أحد العناصر الأساسية للتأليف الدرامي في المسرح، إذ لا يمكن الاستغناء عنها ولا فصلها عن الحوار ولا عن أي عنصر آخر كالشخصيات والحبكة وغيرهما بأي شكل من الأشكال، فكل هذه العناصر تكمل بعضها ولا يستوي عمل درامي إلا باستقامة هذه العناصر في تلازم وتكامل، ونحن إذ فصلناها هنا، من أجل الدراسة وتبيان مكونات الكتابة الدرامية فقط.

وانطلاقًا من هذا، تمتد أحداث مسرحية صفار داخل فضاء رمزي متشابك، حيث تتقاطع الشخصيات وتتعدد الأصوات بما يعكس جدلية الصراع الحضاري واللغوي.

4. التّعدد اللّغوي في تشكيل البنية الحوارية في مسرحية " صفار":

أ. ملخص مسرحية " صفار":

تدور أحداث مسرحية **صفار** لهارون الكيلاني في صحراء الجنوب الجزائري، فضاء رمزي يجمع بين الواقع والخيال، حيث تواجه جماعة من المساجين السابقين متاهة غامضة تمثل صراعهم الداخلي ونتائج ماضيهم الإجرامي. تكشف الحوارات بين الشخصيات – مثل **شعاذ، مهيمن، موستني، وجاقارا** –عن ندمهم وتوترهم النفسي، بينما تظهر شخصيات مثل **زولا، باكين، كيشروا، وداماسكي** رموزًا للبحث عن الانتقام والمواجهة، مما يحوّل الصراع من شخصي إلى صراع رمزي حضاري وسياسي.

ب. لغـــــــة الحوار مسرحية " صفار":

تتأسس لغة الحوار في مسرحية "صفار" للكاتب هارون الكيلاني على وعي لغوي مركّب يجعل من الحوار أكثر من مجرد أداة لنقل الحدث، إذ يتحوّل إلى محرّك فعلي للصراع وكاشف لبنية التنازع الحضاري داخل فضاء إنساني المأزم. فالحوار في هذا النص يشكّل نسيجًا دراميًا متعدّد المستويات، تتقاطع داخله الديانات والثقافات والسياسات، ويتجسّد من خلاله صراع الهويات وتنازع الحضارات، ولا سيما الصراع بين الشرق والغرب المهيمنتين

على مصائر الشعوب. وفي هذا السياق، لا تبقى الكلمة مجرّد وسيلة للتخاطب، بل تتحوّل إلى أداة كشفٍ وصدامٍ حضاري، تتواجه عبرها اللغات كما تتواجه القوى العالمية، وتتجسّد من خلالها الأزمة الوجودية والسياسية للإنسان المعاصر، ولا سيما الإنسان الفلسطيني الذي يعيش تحت وطأة الاحتلال والخذلان الدولي. وهكذا يجمع المشهد الحواري بين الواقعي والأسطوري، والمقدّس والمدنّس، والمحلي والعالمي، في بنية لغوية تعكس تعقّد الواقع وتشظّي المعنى.

وينبني هذا التصور الحواري على وعي لغوي يتجاوز الاستخدام الأحادي للغة، ويؤسس لبناء سردي وحواري تتقاطع فيه مستويات لغوية وثقافية متعددة. فقد اعتمد الكاتب اللغة العربية الفصحى بوصفها اللغة الغالبة في السرد والحوار، متجنبًا توظيف الدارجة، وهو اختيار ينسجم مع الطابع الفكري والتأملي للنص، ويمنحه بعدًا تجريديًا يتجاوز المحلي والآني. غير أن هذا الثبات الظاهري لا يحجب حضور التعدد اللغوي داخل العمل، بل يفتح المجال أمامه بوصفه خيارًا جماليًا ودلاليًا واعيًا، يتجلّى من خلال إدراج لغات متعددة داخل النسيج الحواري، مثل العبرية والسريانية والإثيوبية، إلى جانب العربية، فضلًا عن الإنجليزية والروسية، حيث خُصصت لكل لغة حواراتها ضمن السياق الدرامي. ولا يُقصد من هذا التنوع مجرد الإشارة إلى الاختلاف اللساني، بل يُوظف بوصفه علامة ثقافية وحضارية تعبّر عن تعدد المرجعيات الفكرية والدينية والتاريخية للشخصيات، وتسهم في توسيع أفق التلقي وربط النص بفضاء إنساني أرحب.

ولا ينعكس هذا الوعي اللغوي المركب في تعدد اللغات فحسب، بل يتجلّى أيضًا في البنية الداخلية للحوار نفسه، حيث يتحوّل التعدد إلى عنصر كاشف لبنية الصراع داخل النص، سواء كان صراعًا وجوديًا أو حضاريًا أو معرفيًا. فاللغة هنا لا تؤدي وظيفة تواصلية

محايدة، بل تُستثمر كأداة دلالية تمنح الحوار أبعادًا رمزية، وتسهم في تعميق البنية الدرامية وتكثيف المعنى دون الإفراط في الشرح أو الإيضاح. ويرتبط هذا التوجّه بأسلوب الكاتب القائم على الجمل القصيرة المكثفة، وهو أسلوب واعٍ يعكس نزوعًا واضحًا نحو الاقتصاد اللغوي والتركيز الدلالي، حيث لا يؤدي اختصار الجملة إلى فقر المعنى، بل يمنح اللغة طاقة إيحائية عالية، ويجعل الحوار أكثر توترًا وانسجامًا مع الإيقاع الداخلي للنص المسرحي. ومن ثمّ، يتكامل اعتماد الجمل القصيرة مع التّعدد اللّغوي ليشكّلا معًا بنية لغوية محكمة تخدم الرؤية الفنية والفكرية للمسرحية، وتمهّد لمقاربة تحليلية لوظائف الحوار الدرامية في المستويات اللاحقة.

فاللغة العربية في المسرحية تمثّل وجدان الذات الإنسانيّة وصوت المقاومة، إذ تُستعمل لتفجير الألم الداخلي والاعتراف بالذنب والتطهّر منه. في حوار **مهيمن:"بقدر ما وقفت على رأس العالم... بقدر ما أحسّ أن الدود يصعد من قدمي إلى رأسي"**[7]، اذ تتّخذ العربية بُعدًا وجوديًّا عميقًا، يعكس سقوط الزّعامة المزيّفة وانهيار السلطة المتغطرسة. وهي في بعدها الرمزي صوت الوعي الفلسطيني والعربي في مواجهة التسلّط والخذلان، لغة تئنّ تحت القهر لكنها لا تفقد قدرتها على النهوض.

إلى جانبها، تبرز **اللغة الإنجليزية** كلغة هيمنة غربية باردة، توظَّف على لسان **مهيمن** الذي يجسّد القوّة الغربية الاستعمارية (أمريكا وإسرائيل)، ويتحدّث بلغةٍ حادّةٍ متعاليةٍ يطغى عليها الإيقاع السلطوي؛ لغته مزيج من الفصحى المتنمّقة والإنجليزية في قوله: **So, the ancestors of the Mahawk, Otteras, and Kayugas were right. Hurricanes will devour America and everything built by the displaced**."[8]، هذا الحوار يكشف المفارقة الكبرى في الخطاب الغربي؛ فمهيمن وهو

ممثل القوّة، يتنبأ بزوالها، مستحضراً تاريخ الإبادة الأمريكية للسكان الأصليين كصورةٍ معكوسةٍ للعقاب القادم. ويردّ عليه ***كشيرو*** قائلاً:

"Keshrawa: Be quiet. Dont paint people. Say, quot;The masters of America are right.' You know history well, and the final hour has not come yet; these are just signs. As for what the Indians said, it is the true book they converted to "[9].

وهكذا تتحوّل الإنجليزية من أداة سلطة إلى لغة النبوءة بالخراب، بما تحمله من نَفَسٍ توراتيٍّ مقلوبٍ يذكّر بنهاية كل إمبراطورية متغطرسة. فهي **لغة القوة المادية** التي لا تؤمن بالروح، بل بالمصلحة والنفوذ، وتظهر في النّص كصدى للسياسة العالمية المهيمنة على مصائر الشعوب. فبهذا تغدو الإنجليزية رمزًا للهيمنة الثّقافيّة والسياسيّة التي تخنق صوت المقهورين، كما تخنق واشنطن وتل أبيب صوت فلسطين في الساحة الدولية.

أما **اللّغة الروسية** فتتجلّى على لسان موستني في قوله:

"Мы находимся в одном месте и перемещаемся[10] أي **يبدو الأمر وكأننا في مكان واحد، لكننا نتنقل"**. تعبّر هذه الجملة عن حالةٍ من الدوران والجمود في آنٍ واحد، وتكشف عن رؤيةٍ تمثّل الموقف الشرقي المتحفّظ الذي يراقب المشهد من بعيد دون أن يتدخّل بفاعلية لإنقاذ المقهورين. فالروسيّة في المسرحية ليست لغة الفعل أو المبادرة، بل لغة المراقبة والتأمّل، تهيمن عليها نبرة الحذر والحياد السياسي، في مقابل اندفاع الغرب واستعلائه. وبهذا المعنى، تجسّد الروسيّة صوتًا رمزيًا للقوى التي تكتفي بالمشاهدة دون حسمٍ أو موقفٍ أخلاقي واضح، تمامًا كما يقف كثيرٌ من الفاعلين الدوليين موقف المتفرّج أمام مأساة الشعب الفلسطيني المستمرة.

وتأتي **اللّغة العبريّة** في المسرحية محمّلةً بدلالاتٍ دينيةٍ وسياسيةٍ مكثّفة، من خلال شخصية "**زولا**" التي تستحضر الأسطورة اليهودية لقلعة **مسادا** بقولها: "**وكأنني أمام مسادا جديدة أين أنت يا العازار بن يائير...؟**"[11]، في استدعاءٍ رمزيٍّ لبطولةٍ يهوديةٍ قديمة ترتبط بفكرة الصمود حتى الموت. لكنّ هذا الخطاب العبري يقابله في المشهد نفسه خطابٌ مضادّ على لسان باكين عن *شجرة الغرقد* بقولها:"...**فشجرة الغرقد في كل مكان، الساعة اقتربت ونهاية الهجرة انتهى، الدجال سيمسحكم من الأرض...**"[12]، يحمل هذا الحوار إشارة واضحة إلى الحديث النّبوي الشريف الصحيح الوارد في *صحيح المسلم* عن أبي هريرة **رضي الله عنه**، حيث قال رسول الله ﷺ:"**لا تَقومُ السَّاعَةُ حتَّى يُقاتِلَ المُسلِمونَ اليَهودَ، فَيَقْتُلُهُمُ المُسلِمونَ، حتَّى يَختَبِئَ اليَهوديُّ وراءَ الحَجَرِ أوِ الشَّجَرِ، فَيقولُ الحَجَرُ أوِ الشَّجَرُ: يا مُسلِمُ، يا عبدَ اللهِ، هذا يَهوديٌّ خَلْفي، فَتَعالَ فاقتُلْهُ، إلَّا الغَرْقَدَ فإنَّهُ مِن شَجَرِ اليَهودِ**"[13].

بهذا المزج بين الأسطورة اليهودية والحديث النبوي الشريف، يكشف الكاتب عن التوظيف الدرامي للغة العبريّة باعتبارها لسانًا للهيمنة والتبرير العقائدي، إذ تتحوّل إلى وسيلةٍ لفرض السردية الصهيونية القائمة على أسطورة "**الشعب المختار**". غير أن الإشارة إلى شجرة الغرقد تنقض هذا الادعاء من الداخل، فهي تُحيل إلى نبوءةٍ دينيةٍ تُبشّر بزوال الظلم وانتصار الحق، لتصبح اللغة في هذا السياق ساحةَ مواجهةٍ رمزيةٍ بين العقيدة والسياسة، وبين الهيمنة والمقاومة، في إحالةٍ مباشرةٍ إلى القضية الفلسطينية بوصفها جوهر هذا الصراع الروحي والتاريخي.

وفي مقابل خطاب الهيمنة العبرية، تظهر **اللّغة السريانية** إحدى اللغات السامية القديمة وفرع من الآرامية على لسان داماسكي، لكن المفارقة تكمن في أن ما تنطق به الشخصية هو في الحقيقة **لغة عربية مشبعة بروح المحبة والحنين**، تقول:"**تعرف شو أشتاق أن أجري حافية تحت مطر دمشقي..** "[14].هذا الانزياح اللغوي المقصود حيث تتحدث الشخصيّة بلغة

عربية لكن في سياق تمثيلها للتراث السرياني يخلق دلالة عميقة: فالسريانية هنا ليست مجرد لغة، بل **رمز للروحانية الشرقية المتسامحة** التي تتعارض مع الخطاب العبري العدواني. وهي تمثل صوت الشرق الإيماني المفعم بالمحبة، الذي يذكر بدمشق – رمز الحضارة المتعددة – وبالعالم العربي الذي ما زال يبحث عن خلاص أخلاقي بهذا التمثيل، تُقدّم السريانية لا كلغة حرفية، بل **كحامل للقيم الروحية** التي تقابل القسوة بالرحمة، وتصبح ذاكرة روحية للمكان المقدس الممتد من الشام إلى القدس، في مواجهة لغة الهيمنة والاستبعاد.

وتتعمّق هذه الدلالة عندما تتابع الشخصية قولها: "...**يؤولو الأرض بتنبت العنبر والمسك من أجساد زوجات النبي محمد صلى الله عليه وسلم أنا محتاجة للدفئ**"[15] ترفع هذا الحوار إلى دائرةٍ أعمق. فهنا وفي مواجهة أسطورة "مسادا" الصهيونية التي تُمجد الموتَ في سبيل الأرض، تقدم الشخصيةُ نقيضًا روحيًا أسطورةً محليةً تُمجد الحياة المتدفقة من الأرض نفسها.

إن استحضار " زوجات رسول الله صلى الله عليه وسلم " في هذا السياق ليس مجرد استشهادٍ ديني، بل هو استعارةٌ عليا للقداسة المتجذرة في المكان .فالأرض لا تنتج هنا زيتونًا أو زهورًا، بل تنتج "عنبرًا ومسكًا" ينبت من أجساد أمهات المؤمنين أي أن الأرض تستمد قداستها بقلوب من عمروها، **وأن** البركة في التراب تنبع من البركة الإنسان.

بهذا، تتحوّل السريانية من خلال هذا الخطاب من لغة تاريخيّة **إلى** صوت للذاكرة الدينية الشعبية التي ترفض اختزال الصراع إلى مجرد تنازع حدود، وتذكّر بأنه صراع على روح المكان وهوِيته المقدسة. إنها تقابل أسطورة الاستشهاد اليهودية بأسطورة الحياة الإسلامية، وتقابل ادعاء التفرد بخطاب احتواء ديني، يجعل من الأرض أُمًا ترعى جميع أبنائها، لا حصنًا لطائفة ضد أخرى.

أما **اللّغة الهندية** فتأتي عبر شخصية **جاقارا** في قوله: "**أري جافا كيليان هم ليا dhoop, tumhen un tak pahunchana hoga aur unhen hamaare paas laana hoga**[16]. ونصها الأصلي في الهندية (**धूप, तुम्हें उन तक पहुँचाना होगा और उन्हें हमारे पास लाना होगा।**)، وهي لغة البحث عن الخلاص عبر التطهير والتأمل. إنها صوت الحكمة الشرقية القديمة التي ترى في الغوص داخل الذات طريق النجاة من العنف الخارجي، في تقابلٍ واضح مع المادية الغربية التي يمثلها مهيمن. فالهندية تُذكّر بأن الخلاص الإنساني لن يكون بالسلاح بل بالصفاء الداخلي، وكأنها إشارة رمزية إلى ضرورة تطهير العالم من خطاياه السياسية والدينية، تمامًا كما تحتاج القضية الفلسطينية إلى تطهيرٍ أخلاقي من رواسب الاحتلال والخذلان.

وتبرز **اللّغة الأمازيغية** في كلام ***زولا*** عند وصفها رحلة التيه:"**شاهدتهما يقطعان تاستوفت إلى تيفتست ثم إلى أرض تان أزرغاغ ثم تكبل أونفاس ثم تامغيت**"[17]، حيث تتحوّل إلى **لغة الأرض والهوية الضائعة**، لغة متجذّرة في الجغرافيا لكنها تائهة في المعنى، مثلما هو حال الشعوب التي سُلبت أرضها وهُجّرت عن أوطانها. فالأمازيغية هنا تُوازي اللغة الفلسطينية الممنوعة، صوت الذاكرة الشعبية التي تحاول أن تحفظ أسماء الأمكنة في وجه المحو التاريخي..

تتجلّى **اللغة الإثيوبية** في مسرحية "**صفار**" بوصفها لغة الذاكرة والمقاومة الإنسانية، من خلال شخصية **كيشروا** الذي يُجسّد البعد الإفريقي في مواجهة قوى القمع والاستعمار. وهي لغةٌ نابعةٌ من عمق الأرض والحضارة الحبشية، تلك الحضارة العريقة التي تُعدّ أحد الجذور التاريخية للهوية الإفريقية، والممتدة بعمقها الثقافي والديني إلى مملكة أكسوم القديمة. إنها لغةٌ محمّلةٌ بإيقاعٍ روحيٍّ وموسيقى وجدانية تُقابِل برودة اللغات الاستعمارية الغربية –

كالإنجليزية والعبرية – بحرارة الدفء الإنساني ونبض الحياة،في الحوار الذي يقول فيه ا:"**وديش ألو من أعلى قمم راس داشن الإثيوبية.. كلمة جميلة..**"[18].

كما تتبدى اللغة الإثيوبية كصدى مقدّسٍ ينبثق من قلب إفريقيا نحو الإنسان المقهور. فالكلمة هنا ليست مجرد تعبير لغوي، بل فعل خلاصٍ ورمزية للتحرر. ويزداد هذا البعد عمقًا عندما "**يقيد كيشروا مهيمن ويطرحه أرضًا على بطنه، بينما يتقاطع مع داماسكي في منتصف المسافة بين القصعة ومهيمن..**"[19]، فيتبادلان الحب.هذه الصورة الدرامية الكثيفة تربط بين العاطفة والمقاومة، إذ يصبح الحب فعل تحدٍّ، واللغة الإثيوبية وسيلة لاستعادة الكرامة المسلوبة. ففي حوار كيشروا لداماسكي "**أخوالي الأشراف يقولون نقياكوثندا**[20]... فهذا أكثر من مجرد اعتراف عاطفي، بل هو تحالف عاطفي سياسي، تتماهى فيه المقاومة بالحب، ويتحوّل القول إلى فعل تحرّري. ففي مواجهة القمع الذي يمثله *مهيمن* (رمز القوة الصهيونية الأمريكية)، يختار كشيروا أن يتحدث بلغة الحب والتضامن الأفريقي، فيردّ على خطاب الكراهية بخطاب الإنسانية.

ثم يتعزز هذا المعنى في الحوار آخر حين يقول كيشروا لباكين:"**ستعودين معززة مكرمة... ستتحدثين مع أهلك بالتقرنجة، ستزورين أكسوم وتقطفين زهور شهر مسكرم وتلبسين أفخر لباس الشماني**"[21].هنا تتحوّل اللّغة الإثيوبية إلى ذاكرة مستقبلية، تستعيد الهوية الإفريقية عبر مفردات (أكسوم، مسكرم، الشماني) التي تحمل رموز الخصوبة والكرامة والجمال. فأكسروم ترمز إلى الحضارة، ومسكرم إلى التجدد، والشماني إلى الطهارة والاحتفاء بالحياة.

بهذا التّوظيف الواعي، يجعل الكاتب من اللّغة الإثيوبية صوت الجنوب الإنساني المقاوم، الذي يتكامل مع الصوت العربي الفلسطيني في معركة التحرر من الاستعمار. فالهيمنة

الصهيونية الأمريكية التي يمثلها مهيمن لا تُواجَه بالقوة وحدها، بل بثقافة الذاكرة، والحب، والتشبث بالجذور. إنّ كشيروا وداماسكي معًا يجسّدان تحالف الروح الإفريقية والعربية في وجه القهر العالمي، حيث تتحوّل الكلمة إلى سلاح، واللغة إلى وطن بديل حين يُغتصب الوطن الحقيقي.

هكذا، تغدو اللّغة الإثيوبية في مسرحية " صفار" أداة لتفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة الاعتبار للإنسان المقهور، تمامًا كما تسعى القضية الفلسطينية إلى استعادة حقها من بين أنياب القوة الغاشمة، لا بالدم وحده، بل بالوعي والهوية والذاكرة.

من خلال هذا التنوّع اللغوي، تتحوّل مسرحية صفار إلى نصّ كونيٍّ متعدد الأصوات، حيث تتواجه اللغات كما تتواجه الحضارات :

- ✓ العربية هي لغة الوجدان والمقاومة، لسان الإنسان الباحث عن الخلاص.
- ✓ الإنجليزية تمثل سلطة الغرب واستعلاء الإمبراطورية الحديثة.
- ✓ الروسية صوت التكتيك والعقل البارد.
- ✓ السريانية والعبرية صدى الذاكرة الدينية المتنازعة.
- ✓ الهندية لغة الخلاص الروحي.
- ✓ والأمازيغية لغة الأرض والجذور والهوية الأصلية.

بهذا التنوع، يصبح الحوار نفسه **مسرحًا للصراع الحضاري والسياسي** بين قوى الهيمنة وقوى المقاومة. فاللّغة في المسرحية لا تُستخدم للتفاهم، بل للمواجهة، لتعبّر عن عالمٍ انقسم فيه الصوت الإنساني بين القهر والحرية، بين المستعمر والمستعمَر، بين مهيمنٍ أعمى وبشرٍ يبحثون عن معنى الوجود.

وهكذا، لا يُستعمل الكاتب هارون الكيلاني الحوار في صفار لتبادل الكلمات، بل **لتبادل الحضارات**، فيتحوّل المشهد اللغوي إلى صراعٍ دراميٍّ عميق يجسّد الانقسام العالمي والبحث

عن توازنٍ مفقود. ومن ثمّ، يصبح هذا التعدّد اللغوي **المحرّك الفعلي للصراع الدرامي** داخل المسرحية، إذ تتجسّد من خلاله ثنائية السيطرة والمقاومة، والهيمنة والتحرّر، فتتحوّل اللّغات إلى قوى متنازعة تعبّر عن وعيين متقابلين: وعي الهيمنة الغربية ووعي الرفض الشرقي، في صورةٍ تُعيد صياغة الصراع العالمي من منظورٍ إنسانيٍّ يختزل في جوهره قضية فلسطين بوصفها مرآة لهذا الصراع الأبدي بين القوة والعدالة.

وبذلك، يتبيّن أن **تعدّد اللّغات في مسرحية صفار لا يُعدّ مجرّد ظاهرة أسلوبية أو زخرفًا فنّيًا، بل بنية دلالية وجمالية أسهمت في بناء الدراما نفسها**، إذ جعل الكاتب من اللّغة فعلاً دراميًّا يوازي الفعل المسرحي، ومن الحوار مساحةً للصراع الحضاري والفكري بين قوى الاستبداد وقوى التحرّر، فغدت الكلمة في "صفار" **بطلة النّص** لا شخصياته، ومرآةً مكثّفةً تعكس **أوجاع العالم العربي وملحمة فلسطين في مواجهة هيمنة اللّغة والقوة معًا**.

4. خاتمة:

يتبيّن من خلال هذا التحليل أن التعدد اللغوي في مسرحية *صفار* لم يكن مجرّد تنويع أسلوبي، بل شكّل بنية درامية ودلالية عميقة أسهمت في تشكيل الصراع وتجسيد أبعاده الحضارية. فاللغات في النص لا تتجاور بوصفها أدوات تواصل، بل تتقابل بوصفها أنساقًا ثقافية متنازعة تعكس جدلية الهيمنة والمقاومة، وتكشف عن انقسام العالم بين سلطةٍ تسعى إلى فرض خطابها، وذاتٍ تبحث عن هويتها ومعناها.

وهكذا تحوّل الحوار إلى مسرح للصراع ذاته، وأصبحت اللغة فعلاً دراميًا يوازي الحدث، بل يقوده ويوجّهه. ومن ثمّ، تؤكد مسرحية صفار أن الكلمة في المسرح المعاصر قادرة على أن تكون بطلة النص، وحاملةً لرؤية إنسانية تختزل توتر العلاقات الحضارية وتعيد صياغتها في أفقٍ رمزيٍّ يعكس أوجاع الواقع العربي وأسئلته الوجودي.

5. قائمة المراجع

[1]– لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، تصدير احمد عتمان، القاهرة، عمان، 2015، للترجمة، سلسلة ميراث للترجمة، العدد 2534، ص410.

[2]– ينظر، باتريس بافيس، معجم المسرح، ميشال ف. خطار، لبنان/بيروت، ط1، 2015، ص170، 171.

[3]– نبيل راغب، موسوعة الابداع الادبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 1996، ص141، 142.

[4]– ينظر، روجوم بيسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص 22.

[5]– أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الاداب، القاهرة، دط، ص82.

[6]– ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط، 2001، ص93.

[7]– هارون الكيلاني، مسرحية صفار، مخطوطة، كتبت سنة 2014.، ص07.

[8]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص23.

[9]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص23.

[10]– هارون الكيلاني المصدر نفسه، ص28.

[11]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص35.

[12]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص35.

[13]– المشرف العام علوي بن عبد القادر السقاف، الدرر السنية، الموسوعة الحديثية، شروح الأحاديث، مرجع علمي موثق على منهج أهل السنة والجماعة، https://dorar.net › hadith› sharh

[14]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص21.

[15]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص21.

[16]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص28.

[17]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص15.

[18]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص30.

[19]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص30

[20]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص30.

[21]– هارون الكيلاني، المصدر نفسه، ص34.