مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 10

1443 هـ - 2022 م

أ. د. ناصر سعد الدين	رئيس هيئة التحرير
أ. د. هايل الطالب	رئيس التحرير

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	عضو هيئة التحرير
د. فهد شريباتي	عضو هيئة التحرير
د. معن سلامة	عضو هيئة التحرير
د. جمال العلي	عضو هيئة التحرير
د. عباد كاسوحة	عضو هيئة التحرير
د. محمود عامر	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الحسن	عضو هيئة التحرير
د. سونيا عطية	عضو هيئة التحرير
د. ريم ديب	عضو هيئة التحرير
د. حسن مشرقي	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. نزار عيشي	عضو هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث , وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر, وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة, اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.
2. دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .
3. دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .
4. دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
المرجعيَّاتُ الشّعبيّة في مسرحيتي حكايات الملوك وسفر برلك لممدوح عدوان	د. محمّد مسعود طارق عبدالله ورد	34-11
بلاغة الاستعارة في شعر ابن خفاجة	أ.د تيسير جريكوس د. محمّد مسعود ديما محمد	54-35
البنية الدرامية لشعر السجون في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري	د. رئيفة السلومي طه عباس	88-55
تصوير الثورة في روايتي "تحت عيون غربية" لـــ جوزيف كونراد و"مزرعة الحيوان" لـــ جورج أورويل	د. ابراهيم السماعيل عبد الحميد الكرع	118-89

المرجعيَّاتُ الشّعبيّة في مسرحيتي حكايات الملوك وسفر برلك لممدوح عدوان

طالـــب الماجستير: طارق عبدالله ورد
كلية: الآداب – جامعة: البعث
الدكتورة المشرفة: رشا العلي

ملخَّصُ البحثِ

إنَّ الموروثات الشّعبيّة لم تغادرْ أيَّ فنٍّ أدبيٍّ، ولا سيّما الفنّ المسرحيّ، وقد شغلَتْ حيِّزاً كبيراً منهُ؛ لما لها من أثرٍ في نفوس النّاس، وقدرة على الاقتراب من حياتهم. وقام الكُتّابُ المسرحيُّون من خلالها بطرح قضايا تهمُّ الإنسان العربيّ. لذا يمَّموا وجوههم نحو السِّيَر، والملاحم، والحكايات الشّعبيّة.

وقد أولى الكاتب ممدوح عدوان هذا النّوع من الأدب أهميّة كبيرةً، ووظَّفَ التُّراثَ الشَّعبيّ سواء القديم أم الحديث منهُ في أعماله المسرحيّة، وقد تجلّت المرجعيّات الشّعبيّة التي اعتمد عليها في معظم أعماله المسرحيّة، فيما برز التُّراثُ الشَّعبيُّ جليَّاً واضحاً في عملين هما مسرحية (حكايات الملوك) التي استلهم أحداثها من بعض حكايات كتاب (ألف ليلة وليلة)، وقام فيها بإعادة صياغة شخصيَّة شهرزاد كي تتلاءم مع روح العصر. وفي مسرحية (سفر برلك، أيام الجوع) كرَّس عدوان الحكاية الشّعبيّة التي نقلها عن وثائق كتبها أبناء الرّيف السّوريّ الذين وصفوا فيها أيّامهم قبيل الحرب العالميّة الأولى التي شهدت سقوط الدّولة العثمانيّة.

الكلمات المفتاحيَّة: المرجعيات الشَّعبيّة، ممدوح عدوان، المسرح، الأدب الشّعبيّ، الحكاية الشّعبيّة.

Abstract

Popular traditions have always been part and parcel of any literature, especially drama. They are interwoven in drama as they have a significant influence on people and can approach their lives. Playwrights, through popular traditions, raised issues of interest to Arabs. Therefore, they concentrated on biographies, epics and folk tales.

Mamdouh Adwan gave this kind of literature a priority, so he utilized the popular heritage, ancient and modern, in his plays. The popular references he depended on were clear in most of his plays. The popular heritage was mostly obvious in two plays; namely, 'Kings' Tales' (Hikayat El-Mulouk) which events were inspired from some tales from (One Thousand and One Nights). He reshaped the character of Scheherazade in a way that made it go with the spirit of the age. In 'Seferberlik, Days of Hunger'; however, he concentrated on the folk tale he read in the documents of the Syrian Countryside people who described how they lived in the phase prior to the First World War that resulted in the collapse of the Ottoman Empire.

The craft of the playwright in those two plays was obvious due to handling issues related to the Arabic mindset, and reviving the most important book the Oriental Civilization had ever produced into a realistic popular work. He also described the suffering of people based on their reality and memories over a period of time that is still flagrantly vivid affecting their present and future.

Keywords: popular references, Mamdouh Adwan, theater, popular literature, folk tale

مقدِّمة:

ماديَّاً أو معنويّاً. ونتيجةً لأهميَّته في نفوس النّاس فقد حظي بعناية الكتّاب في أعمالهم الأدبيّة. وإنَّ أدبَ أيِّ أمَّةٍ أو حضارةٍ هو الذي يعكسُ مدى تقدُّمِها، والدّرجة الاجتماعيّة والحضارية التي وصل إليها أبناء المجتمع. ولا يخلو مجتمعٌ من تراث شعبيٍّ يعكس ماضيه وحاضره. وقد اهتمّ النّاس عبر تاريخهم بالسِّير، والملاحم، والأساطير، والحكايات الشّعبيّة؛ لأنّها تمثِّلُ رغباتٍ وأشياءَ تودُّ تحقيقها في الواقع، ولكنْ يصعُب الوصول إليها، لذا يلجؤون إلى هذا النّوع من الأدب. ولقد شغلَ الموروث الشّعبيّ حيِّزَاً كبيراً في الأدب العربيّ؛ وذلك لأهميّته وقدرته على حمل كلِّ ما أنتجته الشُّعوبُ القديمة والحديثة. وقد يمّم المسرحيُّون العرب وجههم نحو التُّراث الشّعبي، لما له من أثر في نفوس النّاس، ولما فيه من بساطة تجعله قريبة من حياتهم.

مشكلةُ البحثِ:

لعلَّ معظم الدِّراسات الَّتي تناولت المرجعيات الشَّعبيّة التي اعتمد عليها الكتّاب المسرحيون العرب لم تولِ اهتماما كبيراً للجوانب التّطبيقيّة في النَّصِّ المسرحيّ الأهميَّةَ الَّتي تستحقُّها؛ إذْ تعرَّضت هذه الدِّراسات للجوانب التّنظيريّة حول مفهوم التُّراث الشَّعبيّ ومصطلحاته وأنواعه، والرّكائز الفنّيّة، والتّقنيّات التي يقوم عليها العرض المسرحيّ. وبذلك لم تستطعْ أن تتعمَّق في تحليل النُّصوص المسرحيّة، وتستخرج المضمونات الشّعبيّة التي يحتويها العمل.

أهميَّةُ البحثِ وأهدافه:

تتبدَّى أهميَّةُ البحث في أنَّها تدرس عملين مسرحيين للكاتب ممدوح عدوان وهما (حكايات الملوك، سفر برلك). لم تعطهم الدِّراسات المسرحيّة حقّهما في الدّراسة والتّحليل ، وقد ركّزت الدّراسة على المرجعيات الشّعبيّة في النّصّين.

منهجُ البحثِ:

اعتمدت هذه الدِّراسة: على المنهج الوصفي التّحليليّ ،الذي يقوم على رصد الظّاهرة في مسرحيتي عدوان، والعمل على كشف كيفية توظيفه للمرجعيات الشعبية. واعتمد البحث على المصادر والمراجع العربيّة التي تحدَّثت عن الأدب الشّعبيّ، والحكاية الشّعبيّة.

الإطار النَّظريُّ للبحث:

يشمل توضيح مفهوم الأدب الشَّعبيّ، والحكاية الشّعبيّة.

العرض والمناقشة والتحليل:

إنّ التّراث الشّعبيّ هو المرآة التي تعكس صورة واقع الأممِ والشُّعُوب، وهو الذي يحمل تصوُّرات النّاس حولَ جوانب حياتهم المُختَلِفَة، وقد عُرِّفَ التُّراثُ الشَّعبيُّ بأنَّهُ : "الموروثُ الثّقافي والاجتماعيّ والماديّ، المكتوب والشّفوي، الرّسميّ والشّعبيّ، اللُّغويّ وغير اللُّغويّ، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"[1].

وهو المرجعيّة الأساسيّة التي اعتمد عليها الكاتب ممدوح عدوان. وله أشكالٌ متعدِّدَة (الأدب الشّعبيّ والسّير والملاحم والأغاني....). وقد اختار البحث أن يقف على نوعين من تلك الأشكال التي استحضرها الكاتب ممدوح عدوان في أعماله المسرحيّة؛ وهما الأدب الشّعبيّ، والحكاية الشّعبيّة.

[1]. وتار، محمد رياض. 2002م. **توظيف التراث في الرواية العربية**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص21.

أولاً: الأدب الشّعبيّ.

لقد شهدَ التّاريخُ العربيُّ عبر عصورِهِ ازدهاراً أدبيّاً وفكريّاً، فقد كان الأدب النّثريُّ في العصر العباسي من أرقى ما كُتِبَ في تاريخِ الأدب العربيّ، وحتّى أنَّ جزءاً منه تُرجِم إلى الآداب العالميّة. لذلك قام الأدباء باستلهامِ عددٍ كبيرٍ من تلكَ الآثار في أعمالِهِم المختلفة. وقد ارتبط الأدب الشَّعبيُّ "بقضايا معيّنة، وأصبحتْ في التُّراث رمزاً لتلك القضايا؛ سياسيَّة أو اجتماعيّة أو فكريّة، أو حضاريّة، أو عاطفيّة، أو فنيّة"[1].

فالتراث الشعبي بصورةٍ عامة هو: "العبارات والجمل والأمثال والأشعار والخُطَب والقصص، والأساطير التي تنعكس في ضمير الشّعب وقلبه وعقله انعكاساً مطبوعاً لا مصنوعاً"[2].

وقد تركَ لنا الأجدادُ العربُ إرثاً ذاخراً في جوانب الحياة كلِّها، لذا عُنِيَ الأدباء في توظيفه، والاستلهام منه في أعمالِهِم الأدبيّة المختلفة. وباختصار فالأدبُ الشّعبيُّ هو: "الذي أبدعه الضّمير الشّعبيّ، أو العطاء الجمعيّ لأدباء الشّعب العربيّ في مسيرته الحضاريّة من قديم و إلى اليوم".[3] وقد شهد المسرح العربيّ فوق خشبته تقديم أنواع التُّراث الشّعبيّ كلِّهَا من حكاياتٍ وأغانٍ وأمثالٍ وسير. وهذا ما يفسِّر "أنّ كتّابَ المسرح عندما أرادوا توظيف التُّراث العربيّ اتّجهوا نحو التُّراث الشّعبيّ، ذلك التّراث الذي يمثّل روح الشّعب، وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه"[4]. وقد تحدَّث عبد الله أبو هيف عن علاقة التُّراث الشّعبيّ بالمسرح العربي:

---

[1]. زايد، علي عشري. 1997 م. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**, دار الفكر العربي. القاهرة. ص138.

[2]. المخلف، حسن علي. 2000م. **توظيف التراث في المسرح. (دراسة تطبيقيّة في مسرح ونوس).** مكتبة الأسد. دمشق. سوريا. ص154.

[3]. خورشيد، فاروق. 2006. **الجذور الشعبية للمسرح العربي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة. مصر. ص13.

[4]. إسماعيل، سيد علي. 2000 م. **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**. دار قباء للنشر والتوزيع. القاهرة. ص 237.

"وهكذا وجدت المادّة الشّعبيّة العربيّة طريقها إلى المسرح في يُسر؛ لأنّها كانت المادّة الحيّة في ضمائر عامّة النّاس القادرة على تحريك مشاعرهم، وجلب المتعة إلى نفوسهم، وقد أقبل كتّاب المسرح على تلك المادّة مبكّرين دون أن يستشعروا أدنى غضاضة في التّعامل معها، وهم لا ينظرون إليها على أنّها مادّة هابطة القيمة، كما قد يُخيّل إلى من يتوجَّسون خيفة من التّعامل مع التّراث الشّعبيّ على المستوى العامي"[1].

وقد كان للكتّاب المسرحيين السّوريين اهتمامٌ كبيرٌ بالتُّراث الشّعبيّ، وكان حضورُه بارزاً في أعمالهم التي أنتجوها خلال قرن ونصف من العطاء المسرحيّ.

والكاتب ممدوح عدوان (1941–2004 م).[2] أحدُ الذّين كتبوا بغزارة عن التّراث الشَّعبيّ، خاصّة أنّه نشأ وترعرع في الرّيفِ السوّريّ، فكان يسمع كثيراً من قصص الأجداد التي انعكست في إنتاجه المسرحيّ، فبرزت قدرتهُ الفائقة في التّعامل مع هذه النُّصوص.

ومن أهمِّ الكتب التي ينطبق عليه سمَةُ الأدبِ الشّعبيِّ: كتاب ألف ليلة وليلة، الذي يُعَدُّ من أعظم ما أنتجَتْه الحضارةُ الشّرقيَّةُ. وهو من الكنوزِ الأدبيّة لما يحتويه من حكايات عجائبيّة، وأشعارٍ، وحكمٍ ومواعظَ وخيالٍ ومغامراتٍ، وقصصِ الجنّ والعفاريت. وتبرز حكايات ألف ليلة وليلة بوصفها "شاهد حضاريّ وثقافيّ لما يزال إشعاعه مستمراً منذ وجوده في صورته النّهائيّة إلى يومنا هذا. وقد شمل هذا الإشعاع مختلف ميادين الإبداع من شعر وقصّة ورواية

---

[1]. أبو هيف، عبد الله. 2002 م. **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص55–56.

[2]. ممدوح صبري، عدوان. 1941–2004م. **كاتبٌ وشاعرٌ ومسرحيٌ ومترجمٌ سوريٌّ**. ولد في 23 نوفمبر، تشرين الثاني عام 1941م في قرية قيرون القريبة من مصياف في محافظة حماة، وتخرّج في جامعة دمشق، قسم اللّغة الإنكليزية سنة 1966م. وترك وراءه 26 مسرحيّة مطبوعة، و22 مجموعة شعريّة، و30 كتاباً مترجماً عن الإنكليزية في الأدب والفكر والمسرح، وستّة كتب نثرية عن هواجسه في الأدب والفنّ والحياة عامّة، وله عدد من المقالات التي نُشِرَت في العديد من الصّحف السّوريّة والمجلات العربية.

ومسرحيّة، بل تعدّاه إلى فنون أخرى استلهم مبدعوها حكايات ألف ليلة وليلة، ووظَّفوها في أعمالهم الإبداعيّة "[1].

وقد نهلَ من هذا التُّراث عددٌ كبيرٌ من الكُتَّاب والمفكرين لغزارة أفكارِهِ، وتعدُّدِ قصصه، ولا تكادُ تجدُ كاتباً إلّا وقدْ وظَّفَ شيئاً من ألف ليلة وليلة في إنتاجِهِ الأدبيّ. وكان المسرحُ أبرزَ الميادين التي وظّفت هذا الكتاب الخالد، واستعانت به. يرى فاروق خورشيد "أنّ ألف ليلة وليلة قدّمت للمسرح العربيّ عدداً من المحاور التي قامت عليها أعمالٌ مسرحيّةٌ في مختلف المستويات، وكذلك قدّمت العديد من الشّخصيّات التي غدت محوريّة عند أصحاب المسارح الشّعبيّة والكوميديّة، ومسارح الاستعراض"[2].

ومن الجدير بالذّكْرِ معرفةُ "أنّ الليالي طبعت أكثر من ثلاثين مرّة مختلفة، في فرنسا وإنجلترا في القرن الثّامن عشر وحدَهُ، وأنّها نُشِرَتْ نحو ثلاثمئة مرّة في لغات أوربا الغربيّة منذ ذلك الحين، تصوّر إلى أيّ حدٍّ تغلغل هذا الأثر في نفوسِ هؤلاء القرّاء، وخاصّة الأدباء منهم"[3].

ولقد وظّف الكاتب ممدوح عدوان شخصيَّة شهرزاد في مسرحيّة حكايات الملوك 1989م. لما لها من أثر في عقلية المتلقي العربي وعشق لشخصيتها التي وردت في حكايات ألف ليلة, فقد عمد إلى تحريرها من سجنِ الماضي، وأعاد صياغة حكايتها في زماننا الحاضر، وجعلها من نسيجِ أحلامِ كلِّ شخصيَّةٍ في المسرحية: "فإنّ هذا العالم الفانتازيّ الذي يتجاوز حدود الكائن والممكن، يُعَدُّ من أهم عوامل جذب المسرحيين لاستلهام عالم الحكاية للتعبير من خلاله عن واقعهم وعالمهم، هذا بالإضافة إلى أنّ الحكاية الشّعبيّة تمتاز بمرونة البنية القابلة للحذف والإضافة ممّا يساعد المسرحيّ على إبداع أكثر من صورة دراميّة للحكاية

---

[1]. سبتي، هاله حسن. ٢٠٠٩م. **أثر حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات فلاح شاكر ليلة من ألف ليلة وليلة أنموذجاً.** مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية المجلد الثامن العدد الخامس عشر كانون الأول.

[2]. خورشيد، فاروق. **الجذور الشعبية للمسرح العربي**. مرجع سابق. ص 161.

[3]. بلحاج، كاملي. 2004م. **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص89.

الواحدة"[1].والشَّخصيّاتُ التي يذكرُها عدوان في العمل لها دوران؛ الأوّل وجودها الواقعيّ، والثّاني وجودها في أحداث الحكاياتِ التي أعادَ صياغتها من حكاياتِ ألف ليلة وليلة. فهذه المسرحية تُعَدُّ عملاً تراثيّاً وواقعيّاً في آنٍ واحدٍ، ويقوم بالرّبط بينهما بعمليّة التّوظيف من خلال انعكاسها في الحاضر. وتقوم على تقنيّة مسرحٍ داخلَ مسرح.

تقعُ أحداثُ هذه المسرحيّة في حيٍّ شعبيٍّ يلتقي فيه عددٌ من سكانِ هذا الحيِّ، ولكلٍّ منهم طبيعةٌ خاصّةٌ، ويجتمعونَ ليتناقشوا في أحوالِ التّاريخ، فمنهم من يقدِّسُ التّاريخ والنُّصوص، ويمثِّلُ هذا الدَّور عامر، وهو شخصيّة تدعو إلى الحذرِ والانتباه لما يحدثُ من عبث في عقول النّاس، وترويجِ كتبِ الضّلال التي تنشر الرّذيلة بين النّاس، فخطرُ هذه الحرب الفكريّة أقوى من خطر أيّ حربٍ أخرى:

"عامر: حربٌ لم تنتبهوا لها، ولم تحسبوا حسابها...
حربٌ تأكلُ ذريّتكم، وتقوِّضُ مجتمعكم... غزوٌ مستمرٌ منذُ قرون وقرون، وأنتم به لا تدرون.
الزّوجة: قصّة فروسيّة؟ اقرأ لنا.
عامر: بل قصّة خرابنا. يجبُ أنْ نتحرك جميعًا لكي يسمع المسؤولون أصواتنا، ويعملوا على حماية النّشء الجديد من هذا الغزو. (يعلو صوته) أعداءُ الله لم يكتفوا بترويج كتب الضّلال والأفكار المستوردة، فراحوا يقدِّمونَ صوراً مشوهةً من تراثنا وتاريخنا وأمجادنا".[2]

وشخصيّة عامر شخصيّةٌ متقلِّبةٌ، تصارعُ نفسَهَا بين التزامها بالمبادئ والقيم، ورغباتها التي تريدها، ويظهر هذا الكبت من خلال تمثيل عددٍ من الأدوار في المسرحيّة:

"عامر: حين يستمتعُ النّاس، وأنا لا أستطيعُ أنْ أستمتعَ سأحاولُ منعَ الجميع من الاستمتاع.

شهريار: ولماذا لا تستمتع؟ مَنْ يمنعُكَ؟.

---

[1]. حسين، كمال الدين. 1993. **التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث**. الدار المصرية اللبنانية. مصر ص77.

[2]. عدوان، ممدوح. 2006 م. **الأعمال المسرحية الكاملة**. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع. دمشق. ط1. م2. ص234-235.

عامر: أهلي. فقري. تربيتي. أنت. الدُّنيا كلُّها. الله سبحانه وتعالى. كلُّ ما في الدُّنيا من خالقٍ ومخلوق"[1].

ومنهم مَنْ ينكر الماضي، ويعدُّهُ مجردَ خرافاتٍ وأساطيرَ، وأنّ معرفة ما جرى في الماضي أمرٌ مُتعذِّر؛ لأنّ الإنسان في واقعنا _والأحداث تحدثُ أمامَ عينيهِ_ تتلاعبُ به وجهات النّظر المختلفة. ويمثِّلُ هذا الدّور حامد:

"يا ابنَ الحلال. يحدثُ الحادث اليومَ، وأمام عينيك وأمامَ آلاف النّاس، ثمَّ يكتبونه ويذيعونه بشكلٍ مختلف. وإذا كانوا خلالَ ساعاتٍ يغيِّرونَ بهذا المقدار. كيف سنصدق ما كتبوه قبل ألف سنة؟!"[2].

والحدثُ الذي يوظِّفُه عدوان لاستدعاء شهرزاد هو حملُ عامرٍ كتابَ ألف ليلة وليلة، وقراءةُ بعض الصّفحات منهُ حولَ المجونِ والفسقِ المذكور في الكتاب، ورغبتهُ في التّنبيه على عدم قراءة هذه الكتب لأنّها تفسدُ العقول. فتظهرُ شهرزاد أمامَهم، وتثبتُ لهم أنّها حقيقية، وليسَتْ وهماً من خلال قراءة عدد من الصّفحات في الكتاب بعدَ أنْ يختبرها عامر بذلك، ويدور نقاشٌ طويلٌ بينَ الحاضرينَ وشهرزاد التي تفاجئُهُم بأنّ شهرزاد التي ذُكِرَتْ في الكتاب الأصليّ ليسَتْ حقيقيَّةً، وأنّ كلَّ ما كُتِبَ عنها وعن شهريار هو نسيجٌ من أحلام الكُتّاب. فينكرونَ قولها، ويتَّهمونَها بالمَكْر والاحتيال، فتردُّ عليهم:

"لا أمكرُ معكم. ولمْ أمكر مع شهريار. شهريار أيضاً غيرُ حقيقيٍّ. شهريار أيضاً هم خلقوه... تصوَّروه. تخيّلوه. اخترعوه من أحلامِهم. سحَبُوهُ من أنفسِهم وجسَّدُوه. شهريار موجودٌ في كلِّ واحدٍ مِنْ هؤلاء. أنا وشهريار من مواليد أحلامِهم وتخيُّلاتِهم"[3].

ومن ثمّ تقومُ شهرزاد بتحفيز الجميع على أنْ يحلموا بما يريدونَ. فيبدأ الجميع ببناء أحلامِهم التي يطمحونَ في الوصول إليها، والتي تعطيهم السّعادة. ومن ثمَّ يعيش كلُّ واحدٍ منهم أحلامه. وقد بدأتْ معهم بتمثيل أدوار حكاية من حكايات ألف ليلة؛ وهي حكايةُ ملكٍ

[1]. عدوان، ممدوح. 2006م. المصدر السابق. م2. ص285.

[2]. المصدر نفسه. م2. ص231.

[3]. المصدر نفسه. م2. ص247.

يريدُ أنْ يلبس ثوباً سريّاً لا يراهُ إلّا الأوفياء والمخلصينَ له، ويبدأ الملك في البحث عن نوعٍ من القماش المناسبِ لتلك العمليّة التَّنكريّة:

"مسرور: هو ثوبٌ سحريٌّ لا يراه الخونة والدَّجالونَ والمتملِّقونَ، بل يراه المخلصونَ الأوفياءُ الشُّرفاء... أرأيْتَ كم هي بارعة؟ ماذا ستكون النّتيجة؟ سيظهر الملك عارياً، وهو يعتقدُ أنَّهُ يرتدي ثوباً سحريّاً. الجميع منافقون وكذَّابون. سيدّعون أنّ الملك ليس عارياً"[1].

وبهذا النسج يجعل عدوان للمسرحية زمنين؛ زمنٌ ماضٍ هو زمنُ حكاية الملك، وزمنٌ حاضرٌ هو زمنُ الواقع الذي تعيشُ فيه الشّخصيّات. فهذا التّنقُّل عبر الأزمنةِ، له دورٌ توظيفيٌّ؛ لأنَّ التُّراثَ ذاتَه لا يحملُ تلك الدَّلالاتِ التي أرادَها الكاتبُ، بل هو جامدٌ ومستهلكٌ في التّعامُلِ معَه، لذا حرَّر الشَّخصيّات عن طريقِ أحلامِها، واستدعاء شهرزاد الماضي لتكون شهرزاد الحاضر المُتفاعِلَة مع حياة النّاس وهموهم. ويشيرُ عدوان إلى مظاهرِ انتشارِ الفسادِ في بطانةِ الملكِ حينما أرادَ الملكُ أنْ يشتريَ القماشَ المناسبَ لهُ:

"الحكيم: مولاي. يقترحُ مجلسُ الحكماءِ أنْ تُشَكَّلَ لجنةُ مشترياتٍ للبحث في الأسواق، والتَّأكُّد من وجود قماش من هذا النّوع.

حامد: (يضحكُ بصوتٍ مرتفع) تصوّروا أنْ تنزلَ اللّجنة لشراء قماشٍ وهميّ. أنا أراهنُ أنَّ اللّجنة ستجدُ كميّاتٍ كبيرةً منه، وتتقدَّم بفواتيرَ نظاميّة"[2].

إن حالة الخوفَ الذي تعيشه عامّة الشّعب تجعلها لا تقدر على قول الحقيقة، وكلُّ ما يرضي الملك يرضيها، لذلك حينما لبسَ الملكُ ثيابَه التّنكريّة الوهميّة لمْ يقلْ له أحدٌ أنَّهُ عارٍ:

"الخيَّاط: ما رأيُ أبناء شعبنا الكريم بهذه السُّترة الملكيّة الجديدة؟...

شهرزاد: وكما هو متوقَّع، لم يجرؤ أحدٌ على القول إنّ الملك عارٍ...

شهريار: هل من المعقول ألّا يوجد في المملكة كلِّها من ينبهه؟

---

[1]. المصدر السّابق. م2. ص260-261.

[2]. المصدر نفسه. م2. ص262.

شهرزاد: طالما أنَّهُ من المعقول أنْ نربّي النّاس على الخوف، فنجعلهم يلجؤون إلى كافّة أنواع الكذب والغش والتملُّق لحماية أنفسهم، وتأمين لقمتهم، فلماذا لا يكون معقولاً أنْ يعقد الخوف ألسنتهم، فيلزمون الصّمت لضمان سلامتهم؟"[1].

فالحاجزُ الذي يبنيه الملك حول عرشه يجعله بعيداً عن النّاس، فلا يسمع منهم إلّا الهتافات باسمه والتّصفيق له. فيعتقدُ أنّه يحقّقُ لهم ما يريدون.

ولكنْ مهما تعاظمَ جبروتُ الملك، وكبرت مخاوف الشّعب منه فلن يختفي صوت الحقيقة، وسيبقى هناك من يقولها. فبعد أنْ استغربَ شهريار من عدم وجودِ أحدٍ يملك الجرأة لقول الحقيقة، يكون جواب شهرزاد المفاجئ لشهريار أنّ هناك مَنْ قال للملك أنّه عارٍ:

"لا يا مولاي. بعد ذلك ظهر بين النّاس مَنْ لمْ يلجمْهُ الخوف بعد، ولم يتعوَّد على الحسابات التي تضمن المصالح، وتؤمّنُ السّلامة... شخصٌ لا تهمُّه المصالح، ولا يخاف حتّى من الملك.

شهريار: وهل في المملكة شخصٌ كهذا؟...

عامر: لا تبالغوا. كلُّ يوم يولد الآلاف مِن هذا النّوع ثمَّ نرضعُهُ خوفنا، ونطعمُه حذرنا حتّى يصبحَ مثلنا...

الجميع: نعم. طفل. طفل قال الحقيقة. طفلٌ كان يمشي مع أبيه...

الطفل: (يضحك) بابا. إنَّهُ عارٍ. الملكُ عارٍ ... ياعيبو ياعيبو.

الأبّ: (يصاب بالذّعر فيصرخ) يا ناس. يا عالم. مَنْ منكم ضيّع طفلاً؟ لِمَن هذا الولد؟"[2].

فصراعُ الملوك والعبيد صراعٌ تحكمه قوانين الظُّلم والاستبداد والقهر. ومع مرور الزّمان تجعلُ العبوديّةُ النّاسَ يقتلونَ كلَّ شيءٍ في داخلهم، وكأنّ عبوديّتهم جزءٌ من كيانهم،

[1]. المصدر السابق. م2. ص283.

[2]. المصدر نفسه. م2. ص286.

وما إنْ يلامسوا شيئاً من الحريّة حتّى يقمعونها؛ لأنّهم أتقنوا دورَ الضّحية والمظلوم. فعندما يكون المتحكِّمُ بمصير النّاس جزَّاراً، ولا تأخذه برعيّته أيّة شفقةٍ أو رحمة، يصبح نهارُهم ظلاماً، وينطفئ نورهم؛ لأنّ قوّة البطش أقوى من قوّة الفكر والحقُّ، فيلجأ الرعيّة إلى السُّكوت والخنوع، ويتعايشون مع ذُلِّهم.

ولذلك يستاء النّاس من أيّ أملٍ:

"واحد: اللّيل؟ ما اللّيل؟ قليلٌ من الظّلام...

ولكنّ الظلامَ موجودٌ. موجودٌ في قلوبنا.

حسون: يا أخي بالله عليك دعكَ من هذه الألفاظ. تريد أنْ تورِّطَنا.

واحد: لم يقلْ إلّا الحقيقة.

عامر: وافرض أنّها الحقيقة. هل يجب أنْ تُقَالَ الحقيقة دائماً؟ أتعرفونَ إلى أين يوصلُنا قولُ الحقيقة؟ الحقيقة زيادة على حياتنا... ويجب أنْ تزولَ من أذهاننا وأحلامنا وذاكرتنا. السُّجونُ كلُّها بُنِيَتْ من أجلِ منْ يتحدَّثونَ عن الحقيقة. العصيُّ والسِّياطُ والزِّنزانات، وأقبيةُ التّعذيب، وساحات الإعدام كلّها وُجِدَتْ من أجل من لا تزال الحقيقةُ موجودةً في ذاكرتهم"[1].

وأما الملكُ لا يعنيه سوى عرشه الذي يتربّع عليه، والتّخلُّص من كلِّ من تسوِّلُ له نفسه الاقترابَ منه. ولتجسيد هذه النّظرة التّسلطيّة يستحضرُ عدوان قصةً عن ملكٍ أمرَ وزيرهُ أنْ يذهبَ بطفله الذي قِيلَ له إنّه سيأخذ المُلْكَ منه، ولكنّ الوزير لم يقتلْ ابن الملك، وعرف الملكُ بما فعلَ الوزيرُ، فقامَ بذبحِ أولاد الوزير، وطبخَ لحومَهم، وقدم اللّحم للوزير دون أنْ يعرفَ، وأعطاهُ هديةً رؤوسَ أولادِه:

"(يقترب من الوزير ويلكزه بقدمه) أشفقْتَ أنْ تقتلَ طفلاً! وأنت تعلمُ أنّهُ سيهدِّدُ عرشي. حينَ يتعلّقُ الأمر بعرشي لا أريدُ لأحدٍ من أتباعي أنْ يعرفَ شيئاً اسمه الشّفقة"[2].

[1]. المصدر السابق. م2. ص295.

[2]. المصدر السابق. م2. ص309.

وهكذا كانت المسرحيّة بأحداثها وشخوصها مبنيَّةً على نسج الحكايات التي تداخلت فيها الأحلام بالواقع؛ فقد ظهرَتْ شهرزاد، واختفتْ، وبقيتْ الحكاياتُ معلّقة، وقامت الشَّخصيات بتصوُّر نهاياتٍ مناسبة لها.

فهل حكاياتُ الملوك هي فقط رهينةُ القصورِ أم في كلِّ واحد فينا ملكٌ وعبدٌ وحرٌّ وسجَّانٌ؟ وهذه الأطراف المتنازعة هل سينتصر فيها أحد على الآخر؟ وهل أوهامُ تصوُّر عالمٍ مثاليٍّ تزولُ فيه الصِّراعاتُ والفروق ممكنة الحصول أم هي أحلامٌ تراودُ كلّ إنسانٍ؟ وهل ألف ليلة وليلة التُّراثيَّة هي ذاتُها في حاضرنا بعدَ كلِّ هذه العصور؟ يشيرُ عدوان إلى فكرة المسرحيّة بقوله:

"فليسَتْ هذه المسرحيّة (حكايات الملوك) مكتوبةً من أجلِ الرَّدِّ على دعواتِ القمع والإتلاف والمصادرة. بل إنّها _وهي تتطرَّقُ إلى ذلك_ تفعلُ ما فعلَهُ مبدعون سبّاقون آخرون. إنّها تحاولُ أنْ تعيدَ إنتاجَ قصصٍ موجودةٍ في (ألف ليلة وليلة) أو غير موجودة فيها، تلهمُ النّاس الذين يحلمون، ويرغبون ويشتهون، ويخافون أنْ يضعوا نهايات لقصصٍ تعجبُهم، لأنّها تتلاءَم مع ما في نفوسِهم. وهؤلاء النّاس هنا، يحلمون الأحلام المصادرة، لكنّنا وبإعجاز المسرح وحدَه نرى أحلامهم هذه أمامنا وكأنّها معروضة على شاشة السينما أو التلفزيون... أو على خشبة المسرح"[1].

ثانياً: الحكاية الشعبية.

تبرز أهميّة الحكاية الشّعبيّة في أنّها تشكّل الذاكرة الجمعيّة لمجتمع معيّن، وتختزن قصصاً وحوادثَ عاشتها تلك المجتمعات بكلّ ما فيها. فالحكاية الشّعبيّة هي "الخبر الذي يتّصل بحدثٍ قديمٍ ينتقل عن طريق الرّواية الشّفويّة من جيل إلى آخر، أو هي خلقٌ حرٌّ للخيال الشّعبي يُنسَجُ حول حوادث مهمّة، وشخوص ومواقف تاريخيّة"[2].

والحكاية الشَّعبيَّة هي: "أسلوبٌ اجتماعيٌّ هدفه الإصلاح والتّقويم والتّوجيه والمدافعة في مجال الحياة العامّة، وعلى هذا نجد فيها النّقد اللّاذع، والسّخرية المرّة والفكاهة الضّاحكة

[1].المصدر نفسه. م2. ص316.

[2]. إبراهيم، نبيلة. 1981م. **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. دار المعارف. القاهرة. ط3. ص134.

اللّاذعة، كما نجد فيها إثارة العبرة الرّادعة أو القدرة النّافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الّذي تتجنبه الأنفس"[1].

فالحكاية الشّعبيَّة بمثابة وعاء يحوي الآلام، والآمال، وطموحات المجتمع وأهدافه، وتختلف مواضيعها حسب مقتضيات الأحوال النّفسيّة، الاجتماعيّة، والثّقافيّة للراوي والمتلقي معاً.

ولقد عُني الكاتب ممدوح عدوان بالحكايات الشّعبيّة، وخاصّة التي تتحدث عن المجتمعات الريفية السورية وهذا ما نجده بوضوح في:

مسرحيّة (سفر برلك، أيام الجوع 1994 م).

وهذه المسرحية تتحدَّث عن أحوال المجتمع العربيّ، وخاصّة بلاد الشّام في أيّام الحكم العثمانيّ في الرُّبع الأوَّل من القرن العشرين قبيل الحرب العالميّة الأولى, وقد أخذ قادة الدولة العثمانية النّاس عُنْوةً إلى الحرب، وأجبروا الأهالي على إرسال أبنائهم إلى تلك الحروب التي فُقِدَ فيها عددٌ كبيرٌ من الشّباب، وخاصّة من البلاد العربيّة حتّى أصبحت المقولة المعروفة في تلك الأيام: الذّاهبُ إلى سفر برلك مفقودٌ والعائد مولودٌ. ويتحدّث عدوان عن هذه المسرحيّة: "كانَ اعتمادي أساساً، على وثائق كتبَها فلّاحون على شكل قصائدَ، وأغانٍ ومذكّرات، وكانت كلُّها مكتوبةٌ بالعاميّة أو بالفصحى المكسّرة، وقدْ وجدْتُ أنّ أيّةَ محاولة لإرجاع هذه الوثائق إلى الفصحى السّليمة سوف تقتل روحها العفويّة، وتعبيرها الصّادق عن رؤية الفلاحين أنفسهم لواقعهم ولأنفسهم"[2].

فهي وثيقةٌ كتبها أبناء القهر والعذاب عن أيّامهم. ومن الجدير بالذِّكْرِ أنّ التّاريخ لا يذكر عادةً الحوادثَ من وجهة نظر عامّة الشّعب، بل يسطِّرها من خلال مرويّاتِ العظماء، وأصحاب السُّلطَة، وهذا ما يؤكّدُه د أحمد زياد محبك في قوله: "إنّ التّاريخَ الحقيقيّ للشعب، في همومه وعذابه وآلامه وشقائه، وأفراحه وطموحاته وآماله وكفاحه، وفي تفكيره وانفعاله، وفي

[1]. سرحان، نمر. 1981م. **الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة**. المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر. بيروت. ط2. ص23.

[2]. عدوان، ممدوح. 2006م. الأعمال المسرحية الكاملة. مصدر سابق. م3. ص9.

فعله وتعبيره، لا يمكن أنْ يتحقّق إلا بالبحث، والنّتاج الذي يقدِّمه الشَّعب نفسه. والنّتاج الذي يقدِّمه الشَّعب نفسه، هو النّتاج الذي كان إلى عهدٍ قريب منبوذاً من أكثر دارسي الأدب، والباحثين في التّاريخ، بل كان مُزدرىً وممقوتاً، إنّه النّتاج الذي يوصف عادةً بأنّه نتاج غير راقٍ، ولا متطوّر ولا رفيع، وأنّه نتاج العامّة، ولا يحظى بشيء من الرّعاية والاهتمام ، وإن كان في حقيقته على غير ذلك، بل إنّه في أهميّته وقيمته، على النّقيض من ذلك كلّه"[1].

والشّخصيّات الرّئيسة في المسرحيّة هي: عبّاس وزوجته حميدة، وصالح وزوجته جفلة، وغانم وحبيبته ريما، وصطوف أبله القرية. وهؤلاء شخصيات تمثِّلُ حال الفقراء ومعانتهم التي عاشوها أيّام سفربرلك وفي الجانب الآخر: البيك، وأبو إبراهيم، والمختار، والدّرك. وهم صوتُ التّسلُّط والانتهازيّة، ويمثِّلون طبقة البرجوازيّة المتحكِّمة في النّاس. وشخصيّة عبد الرّحمن شيخُ المنطقة، وهو شخصٌ منافقٌ يرائي في الدّين ويوظِّفُه لمصلحته، ومصلحة السُّلطة الحاكمة. والشّخصيّة المحوريّة في العمل هي الرّاوي للحكاية، وله أدوارٌ تمثيليَّة خلال الأحداث.

وتبدأ الحكاية على لسان الرّاوي الذي يحكي الحكاية، ويبدأ على عادة القصّاصين حينما يبدؤون الحكايات الشّعبيّة، والسِّير الملحميّة:

"بدأت باسم ربّ العالمينا

واستغفاره ممّا جنينا

اغفر لي وجمع المؤمنينا

وكلّ من حاضر والغايبينا

وسامح يا إلهي ما أتينا

أثني بالصّلاة على محمد

[1]. محبك، أحمد زياد. 2005م. **من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية**. دار المعرفة. بيروت. لبنان. ط1. 1426هـ. ص15_16.

بأصحابه الكرام الذّكر يشهد

يا بخت الي صلي على محمد....

غداً يرتع بذي الجنّات يسعد

يحوز السّعد في الدّنيا ودينا".[1]

وبعد أن ينتهي من هذه المقدمة يبدأ النّاس في وصف زمانهم الذي عاشوهُ قبل أنْ يأتي الدّرك بمساعدة المختار ليجمعَ رجال القرية، ويتمُّ سحبهم إلى المعركة، فيصفون أيّامهم التي لن ينسوها، ويرويها خلفٌ عن سلف:

"جتنا الحرب المجنونة

خربت كلّ المسكونة

ونحن كل شي فينا عليه

راح منخبي هالمونة....

يا ضيعة يا محزونة

يالطول عمرك مركونة

جيتِ الحرب وشافيتك

هري دمع يا عيوني"[2].

فهم يترقّبون من سيُؤخذ من أولادهم إلى حربٍ لا يستطيعون القتال فيها؛ لأنّهم لم يتدربوا على استخدام السّلاح، لذلك كانوا يطلبون من الدّاية أنْ تُؤذي كلَّ مولودٍ جديدٍ لكيلا

[1]. عدوان، ممدوح. 1006م. المصدر السابق. م3. ص15_16.

[2]. المصدر السابق. م3. ص45.

يسحبوه إلى العسكر حينما يكبر. وهذا ما عرفته السّلطة؛ لذا أرسلوا الشّاويش لاعتقال الدّاية، وتعذيبها عقوبةً لها على ما تفعله بالأولاد:

"الشّاويش: اللي عم يفرّ من الجيش، أو عم يفرّ وما يروح ع العسكر. جمال باشا عم يشنقه.

العجوز: وأنا شو جابني لها لحكي؟

الشاويش: أنت؟ أنت عم تساعدي العالم يملصوا من العسكرية، قرّي لأشوف، قريّ ولا تعذبيني. كم ولد خلعت له إجره؟

العجوز: الأهل هنن عم يطلبوا هيك، إنتو شو دخلكم؟

الشاويش: شو دخلنا؟ بتخلعي إجر الولد من شان يضل عطيلة؟

العجوز: مو أحسن ما تسركلوه وتاخدوه بس يكبر؟".[1]

فمن شدّة البؤس الذي يلاقيه الشّباب في الخدمة العسكريّة، آثر الأهالي أنْ يكونَ ابنهم معوّقاً، ويبقى عندهم، فهذا خير من موته في الحرب.

وبعد أن سُحِبَ عددٌ كبيرٌ من رجال القرية إلى المعركة، وكان منهم عبّاس الذي ترك زوجته حميدة، وأولاده الثّلاثة، وصالح الذي ترك زوجته جفلة، وغانم الذي كان يستعدُّ لخطوبة ريما التي بقيت تنتظر عودته ليتزوّجا. وقد ذاق الرِّجال أقصى أنواع العذاب والتّشرُّد في الصّحراء، فلا مأوى ولا طعام ولا شراب. بينما بقيَت النّساء يصارعْنَ الطُّغيان والأذى الذي وقع عليهم نتيجة الفقر والعوز والجوع.

فما كان منها إلا أنْ تحاربَ الجوع، وتعمل لإنقاذ أولادها من الموت؛ فلم يبقَ شيءٌ إلّا ونهبه رجال الدّولة، ممَّا دفعَ النّساء إلى العمل في أيِّ شيء، ولكنَّ الأرض أقفرت، وأبوابُ أهل الخير أُقفِلَت في وجوههن، وزيادة على ذلك لم يسلموا من بطش رجال الدّرك واعتدائهم، فقد قاموا باغتصاب اللواتي كُنَّ يخرجن للتحطيب، فقد تعرّضت ريما وجفلة وحميدة للاعتداء من قبل بعض المتنفّذين والمستغلِّين لحاجة الأهالي، فما كان من بعض النِّساء إلا أنْ رضخن

[1]. المصدر نفسه. م3. ص120.

للذل والإهانة، فحميدة عندما لم يبقَ عندها ما تبيعه باعت جسدها لكي تُطعِم أولادها، تقول معبّرة عن الظّروف التي عاشتها، ومرارة الحياة عليها وعلى أولادها:

"حميدة: والله يا صطوف... أنا، عبّاس ترك عندي أمانتين: لحمي ولحم أولادي، بشو بفرط؟...

عبد الرّحمن: اللي عم تعمليه حرام.

حميدة: حرام؟ والجّوع اللي عم نجوعه شو؟ مو حرام؟ الجوع كافر..... النّاس حوالينا وحوش ولازم كل مين يحمل سلاحه من شان يحمي حاله ويطعمي أوّلاده. نحن شوفيه عنا سلاح غير هالجسم؟ وأنا. الزلم هنّ اللي نبهوني إني مسلحة مليح، تعوا شوفوا الخير ببيتي"[1].

فحميدة لم تكن إلا ضحيَّةً من ضحايا الجوع الذي سكن البطون، وكاد أنْ ينهي أولادها أمامَ عينيها، ولكنْ مَنْ يرحمُ إنسانةً اختارت طريقاً أقلّ ما يطلق عليه أنّه عار ألحقته بها؟! لذا نفرَ منها الجميع دون شعورٍ بالذّنب والمسؤوليّة تجاهها، فهم لا يعترفونَ أنَّهُم هم من أوصلَها إلى هذا القدر. وبعد كلّ ما ذاقَتْه من آلام وعذابات تذهب إلى الشّيخ عبد الرّحمن الذي يُفترَضُ أنْ يقفَ إلى جانبها ويعينها على تأمين قوتِ أولادها قبل أنْ تقدمَ على فعل الفاحشة. طالبةً منه العون، وإيجادَ حلٍّ لها، فما كان منه إلا الابتعاد عنها؛ لأنّها بزعمه نجسة وقذرة، ويجب أنْ تبتعد عن النّاس، وهي مصرّة على ما تفعله، متخلّية عن كلِّ ما بقي من روحها بعدَ أنْ انتهى جسدها، ولم يعد يطلبها أحد فيجيبها:

"إي توبي لألله بيغفر لك.

حميدة: شيخنا، أنا ما بدّي الله يغفر لي، بدّي يطعميني. أنا مابقدر أتوب، ما بقدر وعندي هالأوّلاد (بحزن) ماكفاني أولادي، ماضل ولد بها الضّيع وما صار حوالي بيتي، لما شافوا أولادي عم ياكلوا مليح التفوا حواليهم وصاروا يلعبوا معهم، ولما بيجي وقت الأكل شو باعمل؟

[1]. عدوان، ممدوح. المصدر السابق. م3. ص116.

معقولة طعمي أولادي وما أطعميهم؟ صرت أطعميهم، لزقوا صار كل يوم أكتر من تلاتين ولد عم يناموا بالبيت وحوالين البيت وع سطوح البيت"[1].

وبعد أن عاد عباس إلى القرية، يسارع ويقتل حميدة بعد أنْ سمعَ ماذا فعلت في غيابه، ولم يسمع صوت عذابها وآلامها وتوسلاتها بأن يرحمها ولا يقتلها:

"صوت حميدة: دخيلك يا عباس، أنا بتوب على إيدك، (صوت طلقة)".[2]

ولكن هل المجتمع يرحم من يخطئ؟! وكما كانت حميدة ضحيّة، فعباس هو أيضاً ضحية، ضحيّة لزمن أكل قلوب أبنائه، وقتل فيهم كرامتهم. فكيف له أنْ يقفَ أمام تيار العادات والتّقاليد على الرّغم من أنَّ ما فعلته حميدة لم يكن إلا نتيجةً لما فعله بها المجتمع قبل أنْ يفعل بها من اغتصبها، فهل الشّرف كان محصوراً في فعل حميدة فقط:

"عباس: دبحتها، دبحت حميدة، الحرمة العايبة اللي ما صانت شرفها وشرف جوزها.

– تسلم إيدك يا بطل.

– الله يصلحك، حرمة مسكينة.

– عباس: ولا كلمة هاه، واصلة معي لهون.

– عبد الرّحمن: حرمة عملت شغلات برات الطريق وأخدت جزاها.

– جفلة: برات الطريق؟ ليش مين كان شايف الطّريق ع دور العصملي؟...

– كل العيب اللي حملّونا إيّاه العصملية ما ضل مبيّن منه غير عيب حميدة؟"[3].

فلم تعُد القيم والمبادئ والأخلاق تعني لأحدٍ شيئاً في ظلِّ الصّراع الذي عاشته النّاس مع الجوع والظُّلم الذي تقوم به رجالات الحكم. ونجدُ صطّوف الذي يظهر الجنون، وهو مدمنٌ

[1]. عدوان، ممدوح. المصدر السابق. م3. ص192_193.

[2]. المصدر نفسه. م3. ص223.

[3]. عدوان، ممدوح. المصدر السابق. م3. ص223_224.

على شرب الخمر، وكان النّاس في قريته ينظرون إليه على أنّه شخصٌ سكِّيرٌ لا يدرك ما يقول، ولكنَّهُ ينطق بعبارات تدلُّ على عقلٍ واعٍ لما يحدث، ويخفي وراء عباراته مدلولاتٍ فكريّة وسياسيّة تعبِّر عن واقع المظلومين. وهو يعبِّر عن قهر النّاس المُستضعفة التي لا حول لها ولا قوّة أمامَ استبداد الطّبقة الحاكمة برقاب النّاس:

"يا عمي، إذا ما خليت لا زلمة ولا شجرة ولا طفل ولا حرمة ولا زرع ولا موي ... شو بدّك تحكم؟ رمل وصحرا؟ إذا بدّك تحكمهم، احكمهم، بس إذا هيك ناوي ليش مو من الأوّل إجيت وقتلتنا وحرقت الأخضر واليابس؟ ليش بدّك تقتلنا نص قتل، وتجبرنا نحبك ونحن عم نموت، وتجبرنا نصدق إنك عم تدافع عنا وإنت عم تقتلنا؟ وإذا بدّك تذل كل مين ما مات معقولة فيه حاكم يرفع راسه وهوّي عم يحكم ناس كلهم موطّايين روسهم؟"[1].

فبين ألم الفقراء، وطمع السّاسة والمتنفِّذين، يعلو صوت التُّجّار الذين يستغلُّون الطّرفين، وكان أبو إبراهيم يلعب على جميع الأطراف، ليكسب أكبر قدرٍ من المال، وهو لا يضيِّعُ فرصةً ليستغلَّ جوع النّاس، كما يحاول استغلال بعضهم لتيسير أمور تجارتِهِ.

فهذا هو الحال الذي ترك الرّجال فيه أوطانهم، وذهبوا لخوضِ حرب لا تُبقي ولا تذر، وخاصّة أنّهم كانوا مجرّد أرواحٍ تموتُ بلا هدف. **وفي الحرب يلتقي غانم مع صيّاح، وهو شابّ من الشّام، فيقوم بالغناء معه معبِّرين عن حالتهما النّفسيّة:**

"أمانة سلمي عليهم يـــا عبرة بلكي همومنا الغالي يعبّرها
عبرت دروب لو أيوب يعبرها كفر بخالقه وع الصّبر تاب"[2]

فويلاتُ الحرب يحصدها الفقراء، ويجني ثمارها السّاسة، ومن مشهدٍ محزنٍ لعباس الذي قتل زوجته لينقذ شرفه وسمعته، يقوم أيضا بقتل صديقه غانم بالخطأ بعد أنْ ظنّه من العصملية:

"(يدخل عددٌ من الأشخاص، وهم يحملون جثّة يضعونها على الأرض).
جفلة: (تشهق) غانم، (صالح يهجم على الجثّة ملهوفاً).
الفراري: مين قتله؟

[1].المصدر نفسه. م3. ص185.
[2].المصدر نفسه. م3. ص185.

عباس: (يدخل منكسراً) أنا، أنا المنحوس، أوّل واحد لابس عصملي باقوسه بيطلع غانم.... غانم اللي حملته تلات ايام ع ضهري بالصّحرا، أنا قتلته ووين؟ ع باب الضّيعة، أوّل ما شاف الضيعة اللي كان ملهوف ليوصل لها، طلعت بارودتي أنا مستنايته"[1].

تلك الحكاية التي يقتُلُ فيها الصّديق صديقَهُ، والزّوج زوجته، نتيجة القهر والظّلم الذي مرّ على العباد، فكيف سيعيشون بعدها؟ ومن سيعوضهم عن حرمانهم من أعزّ ما يملكون؟ وينهي عدوان حكايته على لسان الراوي الذي بدأها:

"حكينا لهم حكاية الجوع

والسّفر والحرب والجراد....

أنتو بقى، من شان هالقصة تتذكر وما تنعاد

شو راح تعملوا ببلادكم؟

شو راح تتركوا لاوّلادكم؟"[2].

فحكاية أيّام الجوع ستبقى في ذاكرة النَّاس، تحفظها وترويها جيلاً عن جيل؛ لأنّها معاناةٌ عاشتها بتفاصيلها كلِّها، وهي ليست مجرّد حكاية من الحكايات الشّعبيّة؛ بل تحمل في طيّاتها قهرَ السّنين وحرمان الأمان، وتشرّد أطفالٍ، وتبقى العبرة هل ستستفيد النّاس من الحكاية ولا تكتفي بروايتها وسردها في لياليهم؟. وقد ظهرت قوة عدوان في المسرحية حينما نسج الواقع المرير بالأمل الذي يسكن الحناجر التي أحرقتها أيّام الجوعِ. وهكذا نجد أن عدوان في حكاية سفر برلك نقل المرويات الشعبية بقالب محكم, وقد أعطى خلال العمل مساحة للناس أن تعبر عن أيامها وحكاياتها, وأكثر عدوان من الأغاني والامثال الشعبية لأنها كانت تعكس طبيعة حياة أهل تلك البلاد. ولم يكن الهدف من الحكاية هو تسجيل الوقائع التاريخية فحسب بل نقل هذه الحكايات

بما تحمل من دلالات وقيم اجتماعية وسياسية وإنسانية، وقد طرح في نهاية المسرحية تساؤلات تركها بلا إجابات حول مصير الناس في المستقبل.

[1]. عدوان، ممدوح. المصدر السابق. م3. ص230.

[2]. المصدر نفسه. م3. ص234_235.

الخاتمة:

نستنتج مما تقدم :أن المرجعيات الشعبية التي اعتمد عليها الكاتب ممدوح عدوان لامست في معظم جوانبها تحديات وهموم الإنسان العربي, وطرح من خلالها مشاكله الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والفكرية. وعكس من خلالها الرغبة الكامنة في نفوس الناس في تحقيق العدل الاجتماعي. وكانت الرسالة المباشرة التي أرادها الكاتب: أن الشعب العربي قادر على تحقيق بناء مجتمع يعيش فيه الناس بكرامتهم ويملكون القوة والمقدرة على تحقيق الازدهار في شتى جوانب الحياة، وأول خطوة هي انهاء وجود المستعمر فوق أرضه.

وبعد دراسة المسرحيتين خلص البحث إلى النتائج التالية:

1- استطاع الكاتب في مسرحية (حكايات الملوك) تحرير الرغبات التي تكتمها كل شخصية عن طريق تصور واقع لها انطلاقا من أحلامها.

2- كان الهدف من استحضار شخصية شهرزاد، التحريض على الخروج من سجن الأوهام ومواجهة الواقع كما هو.

3- كانت الشخصيات تعيش زمنين زمن الحكايات الافتراضي وزمن واقعها المهزوم, وكانت أحلامها هي الجسر الذي تتنقل عبره في مجريات الاحداث.

4- وفي مسرحية سفر(برلك)كانت الحكايات تتداخل فيما بينها لنقل معاناة الناس، التي امتذج فيها الألم بالأمل بهدف الوصول لمرحلة لا يعود فيها الناس للخنوع والاستسلام.

5- ركز الكاتب على الاستفادة من دروس الماضي لكي لا يكون المستقبل فيه الظلم والتشرد والقهر, وبناء مجتمع عربي تقل فيه مظاهر التمايز الطبقي.

المصادر والمراجع:

المصادر:

عدوان، ممدوح. (2006م). **الأعمال المسرحية الكاملة**. ط1. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع. دمشق. ثلاثة مجلدات.

المراجع العربية:

1_ إبراهيم، نبيلة. (1981م). **أشكال التّعبير في الأدب الشّعبيّ**. ط3. دار المعارف. القاهرة.

2_ أبو هيف، عبد الله. (2002م). **المسرح العربيّ المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

3_ إسماعيل، سيد علي.(2000م). **أثر التّراث العربيّ في المسرح المعاصر**. دار قباء للنشر والتوزيع. القاهرة.

4_ بلحاج، كاملي.(2004م). **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

5_ حسين، كمال الدين.(1993م). **التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث**. الدار المصرية اللبنانية. مصر.

6_ خورشيد، فاروق.(2006م). **الجذور الشعبية للمسرح العربي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة. مصر.

7_ زايد، علي عشري.(1997م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. دار الفكر العربي. القاهرة.

8_ سرحان، نمر.(1981م). **الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة**. ط2. المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر. بيروت.

9_ محبك، أحمد زياد.(2005م). **من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية**. ط1. دار المعرفة. بيروت. لبنان.

10_ المخلف، حسن علي.(2000م). **توظيف التراث في المسرح (دراسة تطبيقيّة في مسرح ونوس)**. مكتبة الأسد. دمشق. سوريا.

11_ وتار، محمد رياض.(2002م). **توظيف التراث في الرواية العربية**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

المجلات:

12_سبتي، هاله حسن. (٢٠٠٩م). **أثر حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيات فلاح شاكر ليلة من ألف ليلة وليلة أنموذجاً**. مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية. المجلد الثامن العدد الخامس عشر كانون الأول.

بلاغة الاستعارة في شعر ابن خفاجة

أ.د تيسير جريكوس*

د. محمّد مسعود**

ديما محمد***

ملخّص:

تمتّع الأدب العربيّ في الأندلس بالرّقيّ والازدهار تبعاً لازدهار المجتمع فيها، وكانت اللّغة العربيّة تعبّر عن هذه الثّقافات المتنوّعة بكلّ ما فيها من طاقات ثرّة، وزاد إقبال الشّعراء على استخدام التّصوير الفنّيّ، ومنهم ابن خفاجة الّذي عمل على استنطاق اللّغة الشّعريّة بغية تخيّر أدائه النّصّيّ، فعبّر عن أفكاره بأسلوب بلاغيّ تصويريّ كشف عمّا تمتّع به من دقّة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال مستخدماً الاستعارة الّتي جاءت استجابة لمشاعره، ومتفاعلةً في هذا مع بقيّة البنى اللّغويّة في صور تفيض بالإيحاء المؤثّر، وهذا ما يجعل شعره يقع في النّفس موقعاً حسناً.

الكلمات المفتاحيّة: الاستعارة، المشابهة، ابن خفاجة، الشّعريّة.

* أستاذ، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة_ سوريا.

** دكتور، قسم اللّغة العربيّة، جامعة الفرات، سوريا.

***طالبة دكتوراه، قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة_ سوريا.

The eloquence of metaphor in the poetry of Ibn Khafajah

*Dr_ Tayseer Grikos

**Dr_ Mohammad Masood

***Dima Mohammad

Abstract:

Arabic literature in Andalusia enjoyed progress and prosperity in accordance with the prosperity of society in Andalusia. The Arabic language expressed these driverse cultures with all their rich energies. The poet's demand for the use of artistic photography increased, including Ibn Khafajah, who worked on the questioning of the poetic language in order to choose his textual performance, so he expressed his ideas in a manner a pictorial rhetoric revealed what he enjoyed of careful observation, sensitivity and knowledge of beauty, using the metaphor that come in response to his feeling, interacting in this with the rest of the linguistic structures in images overflowing with influential suggestion and this is what makes his poetry fall in the soul a good position.

Key words: metaphor, similar, Ibn Khafajah, poetics.

*Professor, Department of Arabic language, Tishreen university, Latakia_ Syria.

**Doctor, Department of Arabic language, Al_Furat university, Syria.

***Phd student, Department of Arabic language, Tishreen university, Latakia_ Syria.

مقدّمة:

تحتلّ الاستعارة مكانة بارزة في عالم الشّعر، شكّل منها الشّعراء صوراً فنّيّةً شعريّةً تفاوتت فيما بينها تبعاً لموهبة الشّاعر وإلهامه الّذي يقوم على خيال خصب يرسم به لوحته الفنّيّة عن طريق وسائل عرض لغويّة متنوّعة لها قيمتها في القصيدة الشّعريّة؛ إذ تشكّل دالّاً من الدّوالّ المنتجة للمعنى والشّعريّة، وفيها يحقّق الشّاعر تجاوزاً للمألوف وفقاً لتجربته ورغباته النّفسيّة، فتوظيف الاستعارة يحمل قدراً من العناصر الجماليّة بوصفها ركناً جوهريّاً مكوّناً في بنيته أنساقاً فكريّة شعريّة، وهذا ما برع فيه ابن خفاجة الّذي اتّجه في صوره نحو المجاز، فحظي باهتمامٍ كبيرٍ منه، وهذا ما منح صوره الحياة الشّاخصة والحركة المتجدّدة.

وابن خفاجة هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة، ولد سنة (1058م) في إحدى عواصم الأندلس، وكان يعدّ أديب الأندلس وشاعرها، وكان رقيق الشّعر أنيق الألفاظ غير أنّ ولوعه بالصّنعة وتعمّده الاستعارات، والكنايات، والتّورية، والجناس وغيرها جعل بعض شعره متلّفاً، وأوقع بعضه في الغموض، وقد تفرّد بالوصف كوصف الأنهار والبساتين والأزهار، ولقّبه أهل الأندلس بالجِنان أي البساتين؛ لأنّ الطّبيعة ترافقه في الفنون الّتي عالجها جميعها، فهو يصوّرها بعاطفة متّقدة وإعجاب كبير بها، وكان الوصف متغلغلاً في شعره كلّه سواء في ذلك غزله ومدحه ورثاؤه[1].

هدف البحث:

نتوخّى في هذا البحث القيام بالكشف عن الدّوالّ النّصّيّة لصور الاستعارة في شعر ابن خفاجة لمحاولة تأصيل العلاقة المعرفيّة بين الاستعارة وبلاغة النّصّ وبيان نوعها بالقراءة الّتي تستنطق النّصّ لتُظهر جماليّات الاستعارة فيه بوصفها من عناصر رسم الصّورة الشّعريّة.

[1] يُنظر: البستانيّ، كرم، 1951م- شعر ابن خفاجة. مكتبة صادر- بيروت، ص3-4.

منهج البحث:

سيعتمد منهج البحث على الوصف والتّحليل النّصّيّ؛ إذ سيتمّ وصف الظّاهرة وتحليلها للكشف عن أثر الاستعارة في بلاغة نصّ ابن خفاجة، ودورها الواضح في تقوية المعنى وتأكيده.

أوّلاً: مفهوم الاستعارة وأبعادها المعرفيّة والجماليّة:

تعدّ الاستعارة جزءاً من الصّورة الفنّيّة التي تترك في النّفس انطباعاً، فالشّاعر فنّان يرسم بريشته صوراً ليوصل إحساسه وأفكاره إلى المتلقّي، وما الاستعارة إلّا واحدة من أدوات كثيرة يلجأ لها الشّاعر في إبداعه، وقد تعدّدت تعريفات البلاغيّين والنّقّاد للاستعارة، وهي تفصح _في مجملها_ عن طاقاتها الإبداعيّة فهي تخرج ما تخبّئه اللّغة من الدّلالات وتصوغها بالاستعانة بالخيال تارةً وبالخيال والعاطفة تارةً أخرى.

أ- الاستعارة لغة: جاءت من (عور)، استعار الشّيء واستعاره منه: طلب منه أن يُعيره إيّاه.... واستعاره ثوباً فأعاره إيّاه[2].

فدلالة كلمة (استعار) معجميّاً تؤكّد على أنّ الاستعارة: نقل الشّيء من حيازة شخص إلى شخص آخر للانتفاع به، فعمليّة الاستعارة لا تتمّ إلّا بين مُتعارفَين تجمع بينهما صلة ما.

ب-الاستعارة اصطلاحاً: ضربٌ من المجاز اللّغويّ علاقته المشابهة دائماً بين المعنى الحقيقيّ والمجازيّ.

تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبّه به في المشبّه، فيسمّى المشبّه به مستعاراً منه، والمشبّه مستعاراً له، واللّفظ مستعاراً، وقرينة الاستعارة الّتي تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ قد تكون لفظيّة أو حاليّة[3].

تتجلّى بلاغة الاستعارة في الابتكار وروعة الخيال، وما تُحدثه من أثر في نفوس سامعيها.

[2] ينظر: ابن منظور الإفريقيّ، جمال الدّين، 1968م- لسان العرب. مج4، دار صادر- بيروت، مادّة (ع و ر).
[3] ينظر: عتيق، عبد العزيز، 1985م- في البلاغة العربيّة علم البيان. دار النّهضة العربيّة- بيروت، ص175.

إنّ "الاستعارة كنمط من أنماط الصّورة البلاغيّة لها علاقة وطيدة بالتّشبيه؛ إذ يعدّ التّشبيه أحد أركان بنيتها الرّئيسة، والتّشبيه والاستعارة وجهان بلاغيّان تجمعهما خصائص مشتركة؛ لأنّهما يقومان على علاقة المشابهة والّتماثل بين شيئين، ويمكن توضيح ذلك على النّحو الآتي:

(الرّجل كالأسد في الشّجاعة) ـــــــــــــــ تشبيه تامّ الأركان

(الرّجل كالأسد) ـــــــــــــــــــــــ تشبيه مجمل

(الرّجل أسد) ـــــــــــــــــــــــــ تشبيه بليغ

(جاءني أسد) ـــــــــــــــــــــــ استعارة تصريحيّة (المحذوف فيها المشبّه)

(جاءني رجل يزأر) ـــــــــــــــــــ استعارة مكنيّة (المحذوف فيها المشبّه به)

ويشترط في الاستعارة وجود قرينة تدلّ عليها" [4].

والاستعارة من أهمّ العناصر التّكوينيّة في بنية النّصّ الأدبيّ، فهي وسيلة لنقل المعاني والمشاعر، وعنصر من عناصر التّشكيل النّصّيّ الّذي يتآلف مع سائر البنى اللّغويّة في القول الشّعريّ ليبعد الفكرة عن التّقرير والمباشرة، ويمنحها إطاراً جماليّاً شكلاً ومضموناً.

"وقد عدّت الاستعارة أساسيّة للّغة والخيال؛ لأنّها جديرة بالاحترام معرفيّاً، وقد تستند قوّتها الأدبيّة إلى تناقض معناها وتنافره، ووظيفتها الإضافة إلى المعنى الكلّيّ وخلقه داخل سياق خاصّ"[5] ، فالاستعارة تبهر المتلقّيّ بتركيبات، وانزياحات جديدة يكون فيها السّياق هو المعين للمتلقّي لكشف الاستعارة ومعرفة المعنى المراد منها:

"فحينما نقول عن شخصٍ ما: إنّه أسدٌ؛ يعني أنّنا نقول: إنّه يتّصف بقوّة الأسد وأُبَّهته وخيلائه إلّا أنّ السّياق هو وحده الّذي يسمح بضبط الصّفة المختارة بالقصد" [6].

[4] زكي، محمد، 2012م- البلاغة والأسلوبيّة عند السّكاكي. جامعة الأزهر- غزّة، ص260-261.
[5] كالر، جوناثان، 2004م- النّظريّة الأدبيّة. تر: عبد القادر، رشاد، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ص87.
[6] مورو، فرنسوا، 2003م- البلاغة المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، تر: الولي، محمد- جرجير، عائشة، أفريقيا الشّرق- المغرب، ص 32.

"إنّ الانحراف عن التّعبير هو مظهر ثانويّ للاستعارة، والمظهر الأساسيّ هو أنّ الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللّغويّة، الّتي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معيّنة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذه هي قلب اللّغة الاستعاريّة"[7].

وإنّ العلاقات التي يقيمها الشّاعر بين طرفيّ الصّورة الاستعاريّة من وجهة نظر معاصرة تقوم على "الإضافة بين الطّرفين ونحت دلالة جديدة منهما، حتّى يصبح الطّرفان دلالة واحدة ولكنّها في النّهاية تتّسم بالانصهار؛ أي يصبح المستعار له والمستعار منه شيئاً واحداً...ولكنّ ثراء الصّورة الشّعرية ينتج من إيحاءاتها المتعدّدة الّتي تشعّ في كلّ اتّجاه خالقة عبر العلامة اللّغويّة الخاصّة دلالة جديدة ليست أيّاً من أحد الطرفين على حِدة" [8].

فالدّلالة الإيحائيّة: هي الشّرارة المتوقّدة من النّسيج التّركيبيّ للجملة ضمن سياقها وبالتّضامن مع أنواع البيان الأخرى؛ إذ تتوطّن المعاني في هذا الأسلوب لتمنح إيحاءاتها المتعدّدة ضمن التّركيب. ومثال الاستعارة_ في هذا المقام_ قول ذي الرّمّة:

إذا الْهَجْرُ أودى طولَه ورقُ الهوى منَ الإلف لم يقطع هوى ميّةَ الهَجْرُ [9]

إنَّ فاعليّة الاستعارة ترجع إلى أنّها (توضّح) المعنى الخفيّ، فتجعل الحبّ شجراً وتجعل له ورقاً أخضر، إنَّ صلة ذي الرّمّة بورق الهوى وحركته النّصّيّة هي صلة نفسيّة لها دلالاتها الوجدانيّة المحفّزة، والتّعبير بوساطة الماضي (أودى، لم يقطع) يشير إلى حرص الشّاعر على مودّة الهجر؛ إذ إنّه يستحضر في أثناء ذلك صورة ميّة المحبوبة الّتي يتفيّأ بغصن حبّها الّذي يورق على الدّوام في قلبه. وفي النّظرة الحداثيّة للاستعارة علينا أن ندرك مدى الحاجة إلى صلة الاستعارة بالتّركيب، أو السّياق الّذي يخلّص الاستعارة من الاستقرار والتّجمّد والانفصال[10].

ومثال الاستعارة أيضاً قول أبي تمّام من قصيدة مدح فيها المعتصم:

---

[7] أبو العدوس، يوسف، 1997م- الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ط1، منشورات الأهليّة- عمان، ص16.
[8] الجيار، مدحت، 1995م- الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابّيّ. ط2، دار المعارف- القاهرة، ص163.
[9] بسج، أحمد، 1995م- ديوان ذي الرّمّة. ط1، دار الكتب العلميّة- بيروت، ص104.
[10] ينظر: سلّوم، تامر، 1983م- نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ. ط1، دار الحوار- اللّاذقيّة، ص258.

حَتّى إِذا مَخَّضَ اللهُ السِّنينَ لَها مَخْضَ البَخيلَةِ كانَتْ زُبْدَةَ الحِقَبِ [11]

هذه استعارة لم تُستعمل قبل الطّائيّ، وأصل المخضِ في اللّبن هو تحريكه لتخرج زبدته، وجعله مخض البخيلة؛ لأنّها أشدّ اجتهاداً من السّمحة والكريمة، فهي تطيل مدّة التّحريك علّها تحصل على المزيد من الزّبدة، والمُراد هنا: إنّ الله جمعَ خيرات السّنين وأظهرها كما يُظهِرُ اللّبنُ الزّبدةَ بسبب تحريكه، وصارت هذه البلدة زبدة السّنين الطّويلة لما أغفلتها السّنون فزادت وحسنت كالزّبدة، ثمّ أتى المعتصم وفتحها، هذه استعارة مكنيّة حُذف فيها المشبّه به(اللّبن) وتُرك ما يدلّ عليه (مخض).

ويبدو أنّ طبيعة الاستعارة تتأبّى على الحدود الضّيّقة؛ لأنّها أكثر غنى وأكثر عمقاً ممّا وجدها عليه القدماء، إنّها نشاط خياليّ ينظّم التّجربة الوجدانيّة، ويُعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة ممّا يخلق معنًى جديداً نابعاً من تناغم الدّلالات المختلفة وتفاعلها مع معطيات السّياق الشّعريّ[12].

وقد حاولت بعض النّظريّات في النّقد الأدبيّ الحديث بيان مفهوم الاستعارة لإيضاح الأبعاد الجماليّة والمعرفيّة لها، ومنها:

1- النّظريّة المعرفيّة: ترى أنّ الاستعارة تتصدّر بنية الكلام الإنسانيّ بشكل كبير؛ إذ تعدّ أداة تعبيريّة، ومصدراً لتعدّد المعنى، ومتنفّساً للعواطف والمشاعر الانفعاليّة.
2- النّظريّة الاستبداليّة: وتذهب إلى أنّ الاستعارة علامة لغويّة تقوم على المقارنة كالتّشبيه، ولكنّها تتمايز عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال؛ أي إنّ المعنى لا يقدَّم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارَن أو يستبدَل بغيره على أساس من التّشابه، فنواجه طرفاً واحداً يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه.
3- النّظريّة السّياقيّة: فترى أنّ الاستعارة عمليّة خلق جديدة في اللّغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وتبدو في هذا التّركيب الجديد كأنّها منحت تجانساً

[11] التّبريزيّ، الخطيب، 1994م- شرح ديوان أبي تمّام. ط2، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1/ 106_107.
[12] ينظر: حمدان، ابتسام، 1997م- الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ. ط1، دار القلم العربيّ- حلب، ص253.
مخض: تحريك اللّبن لتخرج الزّبدة. الحقب: مدّة من الدّهر لا وقت لها، أو هي السّنة.

كانت تفتقده، فتغدو بذلك الاستعارة _حسب نظريّة السّياق_ نموذجاً لدمج السّياقات، وعنصراً مهمّاً لربط سياقين ربّما يكونان بعيدين جدّاً، أو يكونان في منهج الحياة غير مترابطين.

4- النّظريّة التّفاعليّة: تؤكّد أنّ الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحصل من التّفاعل أو التّوتّر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبيّن أنّ للاستعارة هدفاً جماليّاً تشخيصيّاً، وتجسيديّاً، وتخيّليّاً، وعاطفيّاً.[13]

وتتمّ قراءة شعر ابن خفاجة على كثرة استخدام الاستعارة فيه؛ إذ أصبحت إحدى الأدوات الفنّيّة الرّئيسة الّتي يرسمها الشّاعر بكلماته، ويثري صوره الشعرية بواسطة إيحاءاتها، فالاستعارة مفهومٌ واضح المعالم على المستوى التّجريديّ للّغة، ولكنّه _في الأداء الأدبيّ_ ذو فضاءات ترتبط بالشّعريّة؛ مما يجعل المعطى المضمونيّ للاستعارة يتحرّك وفاقاً لحركيّة الأداء النّصّيّ وتفاعلاته السّياقيّة.

ثانياً: نماذج تطبيقيّة على صور الاستعارة من شعر ابن خفاجة:

تلوح لنا في أفق البناء النّصّيّ الشّعريّ بلاغة الشّاعر من خلال توظيفه للصّور المجازيّة بطريقة جماليّة شعريّة يستثمر فيها طاقات اللّغة لرسم صوره، وفي هذا السّياق لابدّ من الإشارة إلى فاعليّة الاستعارات الّتي يتضمّنها شعر ابن خفاجة ومنها:

أ_ التّجسيم: وهو إبراز الأفكار والعواطف في صور وتشابيه محسوسة، وفيه يرجع القسم الأكبر من التّعبيرات إلى الأشياء غير الحيّة في اللّغة، وتؤخذ بواسطة التّحويل، والانتقال من الجسم الإنسانيّ وأجزائه، ومن الحواس والعواطف الإنسانيّة، مثال: فم النّهر، قلب المدينة...إلخ[14]، ومثاله صور الاستعارة الّتي وظّفها ابن خفاجة في قوله من قصيدة رثى فيها الوزير أبا محمد عبد الله بن ربيعة:

في كلّ نادٍ منكَ روض ثَناءِ وبكُلِّ خَدٍّ فيكَ جَدوَلُ ماءِ

[13] يُنظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ص 7-8.
[14] يُنظر: المرجع السّابق نفسه، ص 17.

وكَفَى اكتئاباً أنْ تعيثَ يَدُ البِلَى في محو تلك الصّورَةِ الحسناءِ [15]

لقد حال الموت بين الوزير والشّاعر ابن خفاجة، وهو من أحسن النّاس قوّةً ونبلاً، فخيّم الأسى عليه وعلى كلّ من يعرفه، وانهمرت الدّموع الغزيرة كجدول ماء حزناً وأسفاً عليه بعد أن طالته يد البلاء، ومحت وجود هذا الشّخص الشّريف من دار الفناء إلى دار البقاء.

استخدم الشّاعر الاستعارة في قوله: (يد البلاء)؛ إذ جسّم البلى وهي المحن والمصائب الّتي تنزل بالمرء، وجعل لها يداً تمحو تلك الصّورة الحسناء الّتي خطّتها خصال هذا الممدوح الحميدة، ففي الرّثاء يسهب الشّاعر في سرد الصّفات النّبيلة للمرثيّ، وهذا ما نجده في قوله من قصيدة أخرى رثى فيها أم الفقيه قاضي القضاءة، وذكر هول اليوم الّذي فارقهم فيه:

في مثلِهِ من طارِقِ الأرزاءِ جادَ الجَمادُ بعَبرَةٍ حَمراءِ

مِن ماسِحٍ عن وَجنَةٍ مَمطورةٍ أو رافِعٍ مِن زَفرَةٍ صُعَداءِ

وكأنّما يَسقي بما يَبكي ثَرى ما قد ذوى مِن دَوحَةِ العَليَاءِ [16]

إنّ المصاب أليم والفقد صعب، ولهول المصاب صار الجماد يسكب دماً بدل الدّمع، وأصبح كلّ شخصٍ يسيل دمعه كالمطر ويسقي التّراب منه، ويتنفّس نفساً مصحوباً بتوجّع يأمل الخلاص منه، ولكن لا خلاص؛ لأنّ الرّحيل هنا كان من غير رجعة، والفقيد لا يعوّض.

استخدم الشّاعر هنا الاستعارة في مواضع متعدّدة: (طارق الأرزاء)، (جاد الجماد)، (دوحة العلياء)، والاستعارة فيها مكنيّة؛ إذ حُذف المشبّه به في كلّ منها وبقي ما يدلّ عليها (طارق، جاد، دوحة) فالمصائب لاتطرق، والجماد لا يبذل ولا يجود، وليس للعلياء

[15] سنده، عبد الله، 2006م- ديوان ابن خفاجة. ط1، دار المعرفة- بيروت، ص18-20.

[16] المصدر السّابق نفسه، ص21-22.

الرّزء: المصاب الأليم. الوجنة: ما ارتفع من الخدّين. الدّوحة: الشّجرة العظيمة ذات الأغصان المفرّعة.

دوحة بل للأشجار، ولكنّها استُخدمت هنا مع (العلياء) لتدلّ على أنّ المرثيّ يتفرّع من شجرة نسبٍ لها حَسَبٌ كريم.

ب_ التّشخيص: وهو من الوسائل الفنّيّة الّتي عرفها الشّعر العالميّ والعربيّ منذ أقدم العصور، وهذه الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحيّ الإنسانيّة على مظاهر العالم الخارجي، فيبثّ الحياة فيها، ويجعلها تحسّ وتتألّم وتتحرّك وتنبض بالحياة، ويلجأ الشّعراء إلى التّشخيص في استخدامهم للتّصوير الاستعاريّ لنقل تجاربهم وانفعالاتهم، كقوله تعالى: "**والصّبح إذا تنفّس**" التّكوير:18 ، تنفّس هنا مستعارة ومعناها: إذا بدا انتشاره، وتنفّس أبلغ منه[17]، ومثاله قول ابن خفاجة تقوم الاستعارات بخلق علاقات جديدة بين ألفاظ اللّغة داخل نسقها التّصويريّ عن طريق علاقة المشابهة الّتي تلج بها إلى عالم فنّيّ جماليّ تستند فيه إلى ملكة الخيال، ومنها قول ابن خفاجة واصفاً حسن الطّبيعة:

ألا أفصَحَ الطّيرُ حتّى خَطَبْ وخفّ لهُ الغصنُ حتّى اضطَرَبْ

وحامِلَةٍ مِن بَناتِ القَنَا أماليدَ تَحْمِلُ خُضرَ العَذَبْ

تَنُوبُ مورِقَةً عن عِذارٍ وتَضحَكُ زاهِرَةً عن شَنَبْ

تَفاوَحَ أنفاسُها تَارَةً وطَوراً تُغازِلُها مِن كَثَبْ [18]

نلمح الاستعارة بين ثنايا هذه الأبيات؛ إذ وظّفها ابن خفاجة لوصف شجرة خضراء مورقة يقف عليها طائر يصدح أعذب الألحان، فقال: (تضحك زاهرة) وهي استعارة مكنيّة شبّه فيها الشّاعر الشّجرة المزهرة بإنسان يضحك، والمحذوف هو المشبّه به، فكأنّ أغصانها شعر جانب اللّحية، وهي بخضرتها مبتسمة وتتفتّح كأنّها ضاحكة مستبشرة.

كما جاءت الاستعارة المكنيّة في عبارة (تفاوح أنفاسها) فشبّه الرّائحة المنبعثة من أزهار

[17] يُنظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ص 237.
[18] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص26.
بنات القنا: أغصان الأشجار. أماليد: ج (أملود): الغصن اللّيّن. تفاوح: تنتشر.

الشّجرة بالأنفاس، وجعل هذه الرّائحة ظاهرة ومنتشرة تسرّ بطيبها من يشمّها.

وبهذا تغدو الاستعارات في النّصّ مكوّناً أساسيّاً غذّى النّصّ بالسّحر والجمال، وهو ما لا تقوى على أدائه اللّغة في حدود دلالتها المعجميّة القاموسيّة الوضعيّة السّاكنة، ومن ذلك قوله:

لاعَبَ تلكَ الرّيحَ ذاكَ اللَّهَبُ فعادَ عينَ الجِدّ ذاك اللّعِبُ[19]

شبّه الشّاعر الرّيح واللّهب بإنسان يلهو ويلعب من خلال الاستعارة المكنيّة، ووردت هذه الاستعارة أيضاً في عبارة (عين الجد)، وتقاطعت هاتان الاستعارتان مع سياقهما النّصّيّ ودلّتا على أنّ تلاقي الرّيح ولهب النّار كان يتأرجح بين مداعبة واشتداد، ثمّ جاء المطر ليزيّن الأرض ويكسبها حللها القشيبة، ويقول من قصيدة أخرى:

ألا رُبّ يومٍ لي ببابِ الزّخارِفِ رَقيقِ حواشي الحسن حُلوِ المراشِفِ

لهَوتُ به والدّهرُ وَسنانُ ذاهلٌ وغصنُ الصِّبا رَيّان لَدنُ المعاطِفِ[20]

يصف الشّاعر يوماً جميلاً قضاه في (باب الزّخارف) بين لهوٍ ومرح، وكان الدّهر آنذاك غافلاً عن ذلك، وهنا استعارة؛ حيث شبّه الدّهر بالرّجل المصاب بالنّعاس والغفلة؛ لأنّ الدّهر قلّما يجد إنساناً يعيش في حالة فرح ويتركه وشأنه.

ومن أمثلة الاستعارة المعبّرة عن خيال خصب قول ابن خفاجة:

وقد قَلّدَ النُّوّارُ جِيداً لرَبوَةٍ هناك وَنَحْراً للفَضاءِ رَحيبَا [21]

استخدم الشّاعر هنا الاستعارة المكنيّة؛ فشبّه الرّبوة بفتاة جميلة، ذكر المشبّه وحذف المشبّه به وأبقى على شيء من لوازمه (الجيد والنّحر) على سبيل الاستعارة المكنيّة، فقد جعل للرّبوة جِيداً ونحراً ممتدّاً إلى الفضاء الرّحيب ومقلّداً بالزّهر، والشّاعر هنا قلب

[19] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص28.
[20] المصدر السّابق نفسه، ص 204-205..
[21] المصدر السّابق نفسه، ص33.
باب الزّخارف: اسم موضع. الوسن: النّعاس. ذاهل: غافل ناسٍ. اللّدن: اللّين.

التّشبيه؛ فبدل أن يشبّه نحر الفتيات بالفضاء قام بعكس ذلك، وفي هذا من المبالغة الشّيء الكثير، ولكنّ هذه المبالغة خدمت المعنى وأفادت في رسم صورة الاستعارة، وإنّ هذا الاستخدام للاستعارة يمنح العقل فسحة من المتعة في تذوّق هذه الأشكال الفنّيّة المتجلّيّة في ثوبها الانزياحيّ كما يمنح النّصّ شعريّة وجماليّة فنّيّة عالية.

ت_ تفعيل الحواس وإثارة المشاعر: تؤكّد النّظريّة الانفعاليّة قدرة الاستعارات على إثارة المشاعر؛ فهي تذهب إلى ما وراء اللّغة الحرفيّة في قوّتها وفاعليّتها لتؤثّر على العواطف والحواس[22]، وتشترك هذه الخاصيّة للاستعارة هنا مع خاصيّة أخرى كالتّشخيص لرسم صورة مليئة بالشّعريّة ضمن إطار جماليّ يثري خيال القارئ، ومثال ذلك قول ابن خفاجة من قصيدة ذكر فيها زيارة طيف له، ووصف فيها اللّيل والنّجوم:

واللّيلُ مُشمَطُّ الذّوائِبِ كَبرَةً ... خَرِفٌ يَدبّ على عصا الجَوزاءِ

ثمَّ انثَنَى والسُّكرُ يَسحَبُ فَرعَهُ ... ويَجُرُّ من طَرَبٍ فُضُولَ رِداءِ

تندى بفيهِ أُقحُوانَةُ أجرعٍ ... قد غازَلَتها الشّمسُ غِبَّ سَماءِ

والفَجرُ يَنظُرُ من وَراءِ غَمامَةٍ ... عن مُقلَةٍ كُحِلَتْ بها زَرقاءِ[23]

يرسم ابن خفاجة في هذه الأبيات صورة اللّيل الّذي أدركه وهو غارق في ذكرياته، وقد هيّج شوقه طيف محبوبته الّذي جال في فكره ليلاً، هذا اللّيل الّذي شبّهه الشّاعر برجل خرف كبير السّنّ، واهن العظم، مشتعل الرّأس شيباً مستخدماً في ذلك الاستعارة المكنيّة؛ ذكر المشبّه (اللّيل) وحذف المشبّه به (الرّجل العجوز)، وترك بعض لوازمه (مشمطّ الذّوائب، كَبرَة، خَرِفٌ)، وأعقب هذه الصّورة الاستعاريّة بصورة أخرى شبّه فيها كوكب الجوزاء بهذا الرّجل العجوز الّذي اتّكأ على عصاه ليمشي خُطاه المتثاقلة، وبتراكب الصّورتين معاً نصل لفكرة اللّيل الطّويل الّذي يسير الهوينا خائفاً ثقيلاً محمّلاً بالهموم الّتي تعتري قلب الشّاعر وتجعل سير ليله صعباً، ثمّ يسحب هذا اللّيل سواده إيذاناً

[22] يُنظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ص 224-225.
[23] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص11-12.
مشمطّ: مختلط بين بياض النّهار وسواد اللّيل. الأقحوان: زهرة الذّهب.

باقتراب الصّبح، وهو طرب وهائم، بدا لنا ذلك من خلال الاستعارة المكنيّة أيضاً؛ فالمشبّه (اللّيل) صار كالإنسان الّذي ينثني ويجرّ رداءه الأسود الدّامس ليحلّ مكانه الصّبح وما يصحبه من النّدى الّذي يلقي به على الأرض فيفوح منها شذاً يعطّر الأجواء كما ريح الطّبيعة بعد المطر، فهذه المظاهر البهيجة تدلّ على مجيء الفجر الّذي كان مخبوءاً وراء السّحاب، كأنّه مقلة دامعة والهة، وشبّه الشّاعر هذا الصّبح بإنسان ينظر ويختبئ وله مقلة وُضِعَ فيها الكحل، وهذا على سبيل الاستعارة المكنيّة الّتي يُذكر فيها المشبّه ويُحذف المشبّه به.

والاستعارة من أهمّ الأساليب الّتي يستخدمها الشّاعر في رسم الصّورة الشّعريّة؛ لأنّها قادرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها بشكل يجعلنا ننفعل بما تنضوي عليه عن طريق التّلميح والإيحاء، ومثالها قول ابن خفاجة من قصيدة وصف فيها الجبل:

وأرعَنَ طَمَّاحِ الذّؤابَةِ باذخٍ يُطاوِلُ أعنانَ السّماءِ بغارِبِ

يَسُدُّ مَهَبّ الرّيحِ عن كلّ وجهَةٍ ويَزحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بالمَناكبِ

وقورٍ على ظهرِ الفلاةِ كأنّهُ طِوالَ اللّيالي مُفكّرٌ في العَواقبِ

يَلُوثُ عليهِ الغَيمُ سودَ عَمائمٍ لها من وَميضِ البرقِ حُمرُ ذوائبِ

أصَختُ إليهِ وهوَ أخرَسُ صامتٌ فحَدّثَني لَيلُ السُرَى بالعَجائبِ[24]

تعكس هذه الأبيات توتّر الشّاعر وقلقه في هذه الحياة، فيقف في حضرة الجبل الأشمّ الّذي جعله معادلاً موضوعيّاً لشخصه، إذ قام بتشخيص الأشياء المعنويّة المجرّدة عن طريق الاستعارة، وحوّلها إلى صور نابضة بالحياة؛ فأصبح الجبل شيخاً وقوراً يفكّر ويتحدّث ويلفّ عمامة على رأسه مستخدماً في ذلك كلّه الاستعارة المكنيّة، حيث شبّه الشّاعر الجبل بالإنسان، ثمّ حذف المشبّه به وترك بعض لوازمه مثل: (التّعمّم بعمامة

[24] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص48.
الأرعن: الجبل المرتفع. طمّاح الذّؤابة: كناية عن علوّه وارتفاعه. الغارب: الكاهل. يلوث: يعصب. أصخت: استمعت.

سوداء، الوقار، التّفكير في العواقب)، وهذا الحذف أضفى على الاستعارة جمالاً، واستطاع من خلالها أن يعبّر عن لواعج الذّات ومشاعرها المظلمة، فابن خفاجة تَعِبَ من هذه الحياة فلجأ إلى الطّبيعة وبثّ إليها همومه، فشاركه هذا الجبل التّفكير في عواقب الأمور والبحث عن سبل الخلاص.

تظهر من خلال الاستعارة القدرة الإبداعيّة للشّاعر؛ إذ يجمع عن طريق علاقة المشابهة بين الأشياء ليخرج بدلالة تنحرف عن المألوف، وبه تكتسب الصّورة قيمتها الفنّيّة وشعريّتها.

وقال في قصيدة مدح فيها القائد أبا الطّاهر:

وأطرَبَ سَجعُ الحَلْيِ من خَيزُرانَةٍ تَميلُ بها رِيحُ الشّبيبَةِ والسّكرِ

غَزاليّةُ الألحاظِ رِيميّةُ الطُّلَى مُداميّةُ الألمى حَبابيّةُ الثّغْرِ[25]

تزيّنت هذه الفتاة بأبهى الحلي وصدر عن حركتها عندما مالت لحناً جميلاً من امرأةٍ كعود الخيزران تناسقاً وجمالاً وطولاً، وعيونها كعيون الغزالة، وبياضها كبياض الظّبي الخالص تحتسي بشفتيها الرّقيقتين الحسنتين المُدام، وهي جميلة الفم والأسنان.

تتجسّد الاستعارة التّصريحيّة في هذه الأبيات بقول الشّاعر: (خيزرانة، غزاليّة الألحاظ، ريميّة الطُّلى)، فذكر فيها المشبّه به وحذف المشبّه (الفتاة الحسنة)، وترك ما يدلّ عليها وما يلائم المشبّه وهي المرأة الّتي تثير الحواس بما تملكه من حسن، وصوت يحرّك العواطف ويثير الإحساس.

وهكذا تتوالى الصّور الاستعاريّة لتشكّل هذه التّعابير البديعة، وقد تضافرت مع باقي العناصر في القصيدة للتّعبير عن الأفكار والأحاسيس بشكلٍ جميل، ولفظ عذب، وقوّة في التّصوير.

[25] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص 144.
ريميّة: الرّيم: الظّبي خالص البياض. المدام: الخمر. الألمى: لميت الثّنّة: اسْمِرَّتْ وكانت حسنة رقيقة.

ث_ التّكثيف: ترجع أهميّة الصّورة الاستعاريّة في قدرتها على الإيحاء، واعتمادها التّلميح بدل التّصريح، ولابدّ من التّطرّق إلى ظاهرة التّكثيف الزّمانيّ والمكانيّ في انتخاب مفردات الصّورة الاستعاريّة وتشكيلها؛ ففي الصّورة الاستعاريّة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية التّباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد، وقد يتناول الشّاعر موضوعاً بلي بين أيدي الأدباء، ولكنّه يكتسب بفعل الاستعارة حيويّة وخصوبة[26]، ومثال ذلك قول الشّاعر:

يا رُبَّ قَطرٍ جامِدٍ حلّى بهِ نَحرَ الثّرَى بَرَدٌ تَحَدّرَ صائبُ

فالأرضُ تَضحَكُ عن قلائدِ أنجمٍ نُثِرَتْ بها والجَوُّ جَهْمٌ قاطِبُ

فكأنّما زَنَتِ البَسيطَةُ تَحتَهُ فأكَبَّ يَرجُمُها الغَمامُ الحاصِبُ[27]

شبّه التّراب بالنّحر، والقطر كالقلادة فيه، والبرد حبّاتها على سبيل الاستعارة المكنيّة، وكانت الأرض لذلك ضاحكة وكأنّ البرد أسنانها، والسّماء مكفهرّة عابسة، يتساقط منها المطر والبرد، والجوّ غاضب.

تتوالى الاستعارات المكنيّة هنا مع اعتماد الشّاعر على التّكثيف والتّشخيص، وإلقاء الصّفات البشريّة على عناصر الطّبيعة لتكتمل هذه الصّورة، كما أضاف إليها لمسة من التّناصّ في البيت الثّالث مع قوله تعالى:

"الزَّانِيَة والزَّانِي فاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِئَة جَلْدَةٍ وَلَا تَأْخُذْكُمْ بِهِمَا رَأْفَةً في دِين اللهِ إنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ باللهِ وَاليَوْمِ الآخِرِ" النّور:2.

وهنا صورة بيانيّة رائعة؛ فالأرض كالزّانية، والمطر والبَرَد كالحصباء يرجم الزّانيات، فاجتمع التّناصّ مع التّشبيه والاستعارة: (يرجمها الغمام الحاصب) مكوّناً هذه اللّوحة البديعة ذات المواصفات الشّعريّة، ويمكن أن يقال:

[26] يُنظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ص225_230_231.
[27] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص 29.

"إنّ الشّعريّة هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السّطحيّة؛ لوظيفة في علاقات التّطابق المطلق أو النّسبيّ بين هاتين البنيتين، فحين يكون التّطابق مطلقاً تنعدم الشّعريّة (أو تخفّ إلى درجة الانعدام تقريباً)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشّعريّة"[28].

ومثال هذه الاستعارة الّتي تنبثق منها الشّعريّة قول ابن خفاجة:

بحَديقةٍ ظلّ اللّمى ظِلّاً بها وتَطَلّعَتْ شَنَباً بها الأنوارُ

رَقصَ القضيبُ بها وقد شرِبَ الثَّرى وشَدا الحَمام وصفّق التّيارُ[29]

إنّ ظلّ المحبوبة جميل، فسمرتها كالظّلّ، والأنوار مشرقة، والأزهار كالشّنب، وقدّها راقص في وسط هذه الأرض الزّاهية السّكرى الّتي يشدو فيها الحمام ويغرّد، والهواء يغدو ويروح عليلاً يردّ الرّوح.

استخدم الشّاعر هنا الاستعارة التّصريحيّة؛ فذكر المشبّه به (القضيب، الشّنب، التّيار)، وحذف المشبّه (المحبوبة)، وترك بعض لوازمه (الرّقص، الشّرب، التّصفيق)؛ فالقضيب لا يرقص ولا يشرب الخمرة، والتّيار (الرّيح) لا يُصفّق، بل هو دليل على الأشخاص

الحاضرين في المجلس، وكذلك غدت الأزهار تشبه الأسنان ببياضها وصفائها وجمالها، فهذه الخلخلة لبنية التّوقّعات تكسب القول شعريّة ومفارقة دلاليّة تضيف إلى أسلوب الكلام جماليّة تعمل على جذب المتلقّي، وتنسيه تكرار بعض الصّور واستلهامها من التّراث؛ لأنّ الشّاعر أعاد استخدامها ضمن سياق إبداعيّ يمتصّ عناصره من الواقع، ثمّ يعالجها خياله ببراعة، ومعنى كلمة الخيال في الاستخدام اللّغويّ: "القدرة على تكوين صور ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ"[30].

ويقول من قصيدة أخرى:

---

[28] أبو ديب، كمال، 1987م- في الشّعريّة. ط1، مؤسّسة الأبحاث العربيّة- بيروت، ص57.

[29] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص130.

[30] عصفور، جابر، 1992م- الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب. ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ- بيروت، ص13.

اللّمى: سُمرة في الشّفة تُستحسن. الشّنب: جمال الثّغر وصفاء الأسنان. القضيب: الغصن.

لا رُبَّ يَومٍ حَثَّتِ الكاسُ خطوَهُ فطارَ وأيّامُ السُّرورِ قِصارُ

عثَرتُ بذَيلِ السّكرِ فيه عَشيّةً وللرّيحِ في مَوجِ الخَليجِ عِثَارُ

وقد فضّضَ النّوّار كلَّ رباوَةٍ وسالَ عليها للأصيلِ نُضارُ[31]

استعار الشّاعر لكأسه صفة التّشجيع والتّحريض؛ فهي تعجّل في ساعات سروره فلا يشعر بالسّعادة إلّا وقد انجلت، والاستعارة هنا مكنيّة، ثمّ يذكر ابن خفاجة أنّه جاء لشرابه متأخّراً، فلم يتمّ له مراده، كما أنّ الرّيح تأخذ الماء لكنّ الخلجان تحول دون ذلك _وهنا استعارة تصريحيّة_ وهو لذلك صحي من سكره ووصف الزّهور الّتي تعلو كلّ مكان كالفضّة، وشعاع الشّمس ذهبيّ اللّون.

وللشّاعر صور استعاريّة معبّرة وموحية وردت في قوله وهو يذكر حُسن ممدوحه:

أَطلَّ وقَد خُطّ في خَدّهِ من الشَّعرِ سطرٌ دَقيقُ الحروفِ

فقُلتُ أرى الشّمسَ مكسُوفَةً فقُوموا نُصَلّي صَلاةَ الكُسُوفِ[32]

في البيت الأوّل مجاز لغويّ تجلّى في الاستعارة المكنيّة، ففعل الرّسم والكتابة يكون على الورق (المشبّه به) وليس على الخدّ (المشبّه)، ولكنّ الشّاعر شبّه الشّعر الخفيف الّذي يدلّ على ابتداء الشّباب بكتابة خطّ وسطر واحد بحروف صغيرة، وأكمل الشّاعر صورته فذكر أنّ بعض الشُّعيرات –العذار– قد حجبت جمال الخدود المشرقة كالشّمس، وهنا أطلق الشّمس وأراد جمال ممدوحه فهو كناية، وكأنّ هذه الشّمس في حالة كسوف.

[31] سنده، عبد الله، ديوان ابن خفاجة. ص129-130.
[32] المصدر السّابق نفسه، ص 204.

النّتائج:

وهكذا نستخلص من كلّ ما تقدّم وبعد عرض النّماذج التّطبيقيّة:

1-أكثر ابن خفاجة من استعمال الاستعارة واستعان بها لتصوير أفكاره ومشاعره ببراعة من حيث اختيار المستطرف النّادر منها.

2-أعانت الصّور الاستعاريّة الّتي اعتمدت (التّجسيم، التّشخيص، التّكثيف، تفعيل الحواس وإثارة المشاعر) الشّاعرَ في رسم صور حيّة تموج بالحركة واللّون والحيويّة والمشاعر المختلفة، وساهمت في تحقيق بلاغة وشعريّة النّصّ.

3-يبدو جليّاً اعتماد ابن خفاجة في شعره على الاستعارات المكنيّة أكثر من التّصريحيّة، وأظهرها قريبة من الحسّ والإدراك، فامتاز أسلوبه بالجودة والتّمكّن من اللّغة.

4-يصوّر ابن خفاجة غالباً المعنويّ في صورة المحسوس، وذلك ليلفت انتباه المتلقّي وليقرّبه من الذّهن، كما استمدّ أكثر صوره من مظاهر الطّبيعة والواقع المحسوس، وكان خياله يطوف في أرجاء الطّبيعة يناجيها معبّراً من خلال ذلك عن هيامه وتعلّقه بها.

المصادر والمراجع:

1- ابن منظور الإفريقيّ، جمال الدّين، 1968م- لسان العرب. مج4، دار صادر- بيروت.

2- أبو ديب، كمال، 1987م- في الشّعريّة. ط1، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت.

3- أبو العدوس، يوسف، 1997م- الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث. ط1، منشورات الأهليّة- عمان.

4- البسانيّ، كرم، 1951م_ شعر ابن خفاجة. مكتبة صادر- بيروت.

5- بسج، أحمد، 1995م- ديوان ذي الرّمّة. ط1، دار الكتب العلميّة- بيروت.

6- التّبريزيّ، الخطيب، 1994م- شرح ديوان أبي تمّام. ط2، دار الكتاب العربي، بيروت.

7- الجيار، مدحت، 1995م- الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابّيّ. ط2، دار المعارف- القاهرة.

8- حمدان، ابتسام، 1997م- الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ. ط1، دار القلم العربيّ- حلب.

9- زكي، محمد، 2012م- البلاغة والأسلوبيّة عند السّكاكي. جامعة الأزهر- غزّة.

10- سلّوم، تامر، 1983م- نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ. ط1، دار الحوار- اللّاذقيّة.

11- سنده، عبد الله، 2006م- ديوان ابن خفاجة. ط1، دار المعرفة، بيروت.

12- عتيق، عبد العزيز، 1985م_ في البلاغة العربيّة علم البيان. دار النّهضة العربيّة، بيروت.

13- عصفور، جابر، 1992م- الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب. ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ- بيروت.

14- كالر، جوناثان، 2004م- النّظريّة الأدبيّة. تر: عبد القادر، رشاد، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق.

15- مورو، فرنسوا، 2003م- البلاغة المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، تر: الولي، محمد- جرجير، عائشة، أفريقيا الشّرق- المغرب.

Sourees and references:

1- Ibn Manzur African, Jamal Al_Din, 1988 AD- Lesan al_Arab. Mj 4, sader house- Berut.
2- Abu Deeb, Kamal, 1987 AD- In tha poetics. Edition 1, Arab Research Institute, Beirut.
3- Abu Al-Adous, Youssef, 1997 AD- Metaphor in Modern literary criticism. Edition 1, eligibility publications- Amman.
4_Al_bustaniu, Karam, 1951 AD- Ibn Khafajah poetry. Issued library- Beirut.
5- Bassaj, Ahmed, 1995 AD- Diwan Dhul_ Rama. Edition 1, scientific books house- Beirut.
6-Tabrizi, Khatib, 1994 AD- explanation of Abi Tammamm Diwan. Edition 2, Arab book house- Beirut.
7-Al_ Jayyar, Medhat, 1995 AD- the poetic image of Abu al_Qasim al_ shabby. Edition 2, house of knowledge- Cairo.
8-Hamdan, Ibtisam, 1997 AD- Aesthetic foudations of rhetorical rhythm in the Abbasi era. Edition 1, Arab pen house- Aleppo.
9- Zaki, Mohammad, 2012 AD- The rhetoric and stylistics of Al_ Sakaki. Al Azhar university- Gazza.
10- Salloum, Tamer, 1983 AD- The theory of language and beauty in Arab criticism. Edition 1, dialogue house- Latakia.
11-Sandah, Abdullah, 2006 AD- Diwan of Ibn Khafajah. Edition 1, house of knowledge- Beirut.
12-Atiq, Abdel Aziz, 1985 AD- in Arabic rhetoric the science of the statement. Arab renaissance house- Beirut.
13-Asfour, Jaber, 1992AD- The artistic image in the critical and rhetorical heritage of Arabs. Edition3, Arab cultural center- Beirut.
14-Kaller, Jonathan, 2004 AD- literary theory. Tr: Abdel Qader, Rashad, publications of the Ministry of culture- Damascus.
15-Moreau, Franccois, 2003 AD- Rhetoricis the entrance ti the study of graphic images.

البنية الدرامية لشعر السجون في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري

إعداد الطالب : طه عباس (طالب ماجستير دراسات عليا –شعبة الدراسات الأدبية – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة البعث)

إشراف الدكتورة : رئيفة السلومي (دكتورة النثر العباسي –كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البعث)

العام 2022م . 1444 هـ

ملخص البحث :

البنيةُ الدراميةُ في شعر السجونِ في العصر العباسي هي محاولةٌ هادفةٌ إلى الكشف عن الصراعِ الذي يعيشه الشاعرُ السجينُ بين الجدرانِ , ودراسةٌ لنتاجِ الشعراءِ خلالَ محنتهم للكشف عن أسباب هذا الصراع وتجلياته ومظاهره , من مثل العذابِ الداخليّ والقهرِووخزاتِ الندم والانهيارات الروحيَّة الكبرى التي يعيشها الشاعر بعد انقلابِ زمانهِ عليه .

وشعرُ السجونِ هو شعرٌ دراميٌ بامتيازٍ وذلك بميلهِ– كسائر الشعرِ القديم – إلى الغنائيةِ وأفكاره التي طرحها وأحكامه والمواضيعِ التي درسها , كما يدرسُ البحثُ البنيةَ الدراميةَ تبعاً لنمط الشخصيات وسلوكها وأفكارها , فالشاعر الذي يعيش المأساة والانهزام لابد له من نتاجِ إبداعي يميزه , وهذا ما نلحظه في حواراته الدرامية (المونالوج و الديالوج) وأسلوبهِ القصصي وطريقةِ صياغةِ حبكتهِ ورسمِ شخصياتهِ وبنائهِ للحدثِ الدراميّ .

فالبحثُ تجلَّى في ثلاثةِ محاور هي :

1 – الحوارُ الداخليُّ (المونالوج)

2 – الحوار الخارجيُّ (الديالوج)

3 – دراسةٌ تطبيقيةٌ للدراما على مستوى :

أولاً : الحدثِ الدرامي .

ثانيا : الشخصية .

ثالثا : الحبكة .

الكلمات المفتاحية : الدراما , الصراع , الحوار , المأساة , الحبكة , الشعر, الحدث , السلوك .

The dramatic structure of prison poetry in the Abbasid era until the end of the current century Ah.

Research Summary:

The dramatic structure in prison poetry in the Abbasid era is an attempt aimed at revealing the expression that the imprisoned poet lives through , and a study of the production of poets during their ordeal to reveal .

The causes ,manifestations ,and manifestations of this conflict,such as internal torment,oppression and pricks of regret ,and the major spiritual collapses that the poet

Experiences after the revolution of hs time against him .

The poetry of prisons is a dramatic poetry par excellence,and that is tendency-like all ancient poetry-to his ideas that he presented ,his rulings and themes which he studied, and the research studies the structure of the drama (monologue and the dialect) and its style the storytelling and the way of formulating its plot and drawing its ccharacters and building the dramatic event .

The research is manifested in three axes :

1 Inner Hawaz(monalog)

*2*External dialogue.

3-Applied study of drama at the level of :

First :the dramatic event

Second : the charcter

Third : the plot

KEY WORDS :DRAMA,CONFLICT,DIALOGUE,TRAGEDY,PLOT,EVENT,BEHAVIOR

المقدمة :

من الأمور المسلمة بها أن الانسان أسمى المخلوقات , ولذلك فلا غَروَ أن يكونَ محورَ البحوثِ والدراسات الأدبية والنقدية , فالإنسان كائن بالغ التعقيد , يمر بأزمات ومحن كثيرة ويواجه المآسي والمصائب , لذلك كانت أزمة السجن من أعظم هذه المصائب وأجلها , فكيف إذا كان هذا الانسان شاعرا مرهف الحس يعبر عما يجول في ذاته بنتاج شعري مميز ؟

وعبر هذا الشعر ندرس سلوكياته والدوافع النفسية التي ألجأته إلى قول هذا الشعر أو ذاك وكان مما يميز شعر السجون البعد الدرامي الذي يحمله بين طياته , فنرى الشاعر يلجأ إلى الحوار تارة , وإلى السرد الدرامي تارة أخرى , يحبك أحداثه ويمزج بين شخصياته داخل أروقة النص بانسجام وطمأنينة رغم الألم والقلق الذي يعيشه , لذلك كان شعر السجون يدخل المتلقي إلى أعماق النفس البشرية وما يجول بذاتها ويصورها لنا تصويرا مجهريا دقيقا , بعيدا عن المبالغة والتعقيد .

مشكلة البحث وفرضياته :

إن إشكالية هذا البحث هي الصراع الذي يعيشه الشاعر خلف القضبان , الصراع الانساني الدائر داخله (الصراع الروحي والنفسي والمصيري والوجودي) , بالإضافة إلى صراع الشاعر مع العالم الخارجي والمجتمع المحيط به .

وكيف تجلت الدراما بأحداثها وحبكتها داخل نصوص السجن والأسر , وسردت المآسي وصورت العذاب والقهر .

فيفترض هذا البحث درامية شعر السجون في العصر العباسي , وكيف عرض الشعراء مظالمهم , كما أنه يفترض تبيان أسباب اللجوء للدراما كفن أدائي , وأسباب الصراع ونتائجه على الشاعر والمجتمع .

أهداف البحث وأسئلته :

يهدف هذا البحث إلى تحليل النماذج الشعرية الدرامية لشعراء السجون في العصر العباسي , وتقديم صورة عامة لأشكال الصراع الذي يعيشه الشعراء , وكيف تجلت حواراتهم الدرامية مع الذات ومع الآخر , بالإضافة إلى الكشف عن طريقة صياغة الحدث الدرامي وبنائه وتجلي الشخصيات الدرامية وتفاعلها داخل النص .

ويطرح هذا البحث أسئلة عدة منها :

هل استطاع شاعر السجن أن يحقق التمازج بين الشعر والدراما بوصفها فناً أدائياً تعبيرياً ؟ وهل أفاد الشعراء من الدراما في انتقاء موضوعاتهم ؟ وكيف نستطبع الحكم على درامية النصوص ؟ .

أهمية البحث والجديد فيه :

إنَّ لأهمية هذا البحث تنبع – كما نرى – من منابع عدة , أولها وأهمها :

الموضوع الذي يعالجه وهو الصراع الدرامي في سجنيات بني العباس وكيفية تكيُفِ الشعراء مع القهر والعذاب والقسوة وإغلاق الحريات .

وثانيها : طريقة المعالجة – كما نزعم – بمنهجية البحث العلمي الموضوعي للبنية الدرامية داخل النصوص الشعرية .

أمَّا ثالثها : فهو دراسة الدراما الشعرية للسجنيات دون لي لعنق النصوص , بل استشفاف الظاهرة ووصفها وتحليلها والضوابط التي خضعت لهذا التحليل المنهجي .

أمَّا عن الجديد الذي قدمه البحث – إن قُيض له ذلك –فهو كامنٌ في تَتَبعِ التمازجِ الشعريّ و الدراميّ وكيف أضفت الدراما جماليةً على النصوصِ الشعرية .

مصطلحات البحث وتعريفاته الاجرائية :

*الدراما : تقليدٌ فنيٌ وأدبيٌ قديمٌ نشأت في أحضانِ المسرحِ ولها من الأدوار الكثيرةِ في معالجة المشاكلِ الحياتية .

*الشخصية : هي مجموعةُ الصفاتِ الداخليَّة والخارجيةِ التي يتفردُ بها الانسانُ وتميزه عن غيره .

*الحوار الداخلي (المونالوج) : هو نشاط درامي يختلف عن المناجاة فهو أحادي لمرسل بحضور مستمع حقيقي أو وهمي .

*الحوار الخارجي (الديالوج): هو الحوار الخارجي بين الشخصيات في النص .

*الحبكة : هي الطريقة المثلى لصياغة الصراع الدرامي .

منهج البحث وإجراءاته :

إنَّ فرض منهج بعينه على النص الأدبي فرضا خارجيا مسبقا أمر يخالف منهجية البحث العلمي الموضوعي الهادف , إنما النص هو الذي يعبر عن حاجته إلى منهج ما , لذا

فمن الحكمة أن نترك طبيعة البحث هي التي تحدد مناهجه , وبناء على هذا يمكننا أن نقول :

إن المنهج الذي اقتضته طبيعة بحثنا هذا هو المنهج الوصفي التحليلي بمعطياته وضوابطه , كذلك لم يستغن البحث عن أدوات المنهج النفسي , إضافة إلى الاستعانة بمناهج أخرى وذلك حسب متطلبات البحث .

حدود البحث والدراسات السابقة :

إن بحثنا هذا يتأطر بحدود الأعمال الشعرية لشعراء السجون منذ بداية العصر العباسي الأول 132 هـ وحتى نهاية القرن الرابع للهجرة , فالبحث مقتصر على شعر الأسر والسجن فقط .

ونشير إلى أنه تم التركيز على بعض النصوص دون غيرها أو بعض الشعراء دون غيرهم بما يخدم محاور البحث .

أمَّا عن الدراسات السابقة بموضوع البنية الدرامية لم يتطرق إليه أحد تطرقا مستقلا – حسب حدود معرفتنا – بل درست الصورة الفنية والهندسة الإيقاعية لشعر السجون كمقالات وشذرات هنا وهناك .[1]

التمهيد :

الدراما والشعر هما مزيجان من نسيج واحد , فالبحث هنا يبين أهمية الدراما في شعر السجن العباسي كونها ناشئة من صراع بين الذات الأسيرة وبين العالم الخارجي فتغلغلت الرؤية النقدية إلى عمق المشاهد الدرامية , وحللت الحوارات ودرست الشخصيات والأحداث وتصاعدها وطريقة بنائها وترابطها لأن الدراما هي فن أدبي " الدراما تقليد أدبي يختلف عن المأساة والملهاة , وتعالج الدراما مشكلة من مشاكل الحياة , والدرامية نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما , كتعارض مع الغنائي والملحمي" [2].

[1] كمقال للدكتور إحسان عباس نشر في جامعة الخليل بعنوان الهندسة الإيقاعية في شعر السجون في العصر العباسي درس فيه القافية والروي والإيقاع .

[2] علوش , سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , دار الكتاب اللبناني , بيروت لبنان , ط1, 1985, ص88

فالدراما تقليد فني أدبي قديم نشأ في بداياته مع المسرح ولها الفضل الكبير في معالجة كثير من المشاكل الحياتية " الدراما المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية "[1] .

فهل نشأت الدراما وتولدت من التجارب الأدبية ؟ وهل يمكن القول أنَّ هذا المصطلح له من كثافة التعبير والرؤية ما يدفعنا للقول بأنه لون أدبي خاص بذاته إنَّ التجارب الأدبية هي عبارة عن تجانس وتفاعل بين الفكر الإنساني والشعور من أجل تصوير الأحداث أو تجسيد الصراعات التي تختلف من تجربة لأخرى مما مهد السبيل لنشوء مصطلحات أدبية جديدة كالدراما والمقالة والخطابة والمسرحية[2].

والدراما بالإضافة إلى كونها جوهر الصراع فإنها في النص الحركة والثبات , وهي بإيحاءاتها وحبكتها البسيطة والمعقدة تتناول الحدث من البداية إلى الذروة لتعود به إلى درجة الصفر وفق ما يقتضيه النص الشعري وبما ينسجم مع أحاسيس الشاعر وأفكاره وعواطفه .

" فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة , الحركة من موقف إلى موقف مقابل , من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين , من فكرة إلى وجه آخر للفكرة "[3] .

وشعر السجون في العصر العباسي كان يمتاز بطبيعة درامية نظراً لهول الأحداث وعظمها وطريقة اختيار الشاعر لموضوعاته الشعرية , فأسلوب الشعراء في صياغة النصوص كان يتماشى مع وتيرة الأحاسيس والدوافع النفسية التي تختلج داخلهم , مما يقرب أشعار السجن من الطابع الغنائي الذي لايخلو أيضاً من المناجاة .

فالبحث يدرس الأحداث الدرامية داخل النص الشعري بموضوعية ممنهجة , ذلك أن تفكير شاعر السجن كان تفكيرا دراماً مما يحقق عنصري الإثارة والتشويق لجذب المتلقي للنص ومضمونه .

---

[1] وهبي , وجدي : معجم المصطحات الأدبية , تح كامل المهندس , مكتبة لبنان , بيروت , ط2, 1984, ص167

[2] ينظر وادسن , س , و : الدراما والدرامية , تر جعفر صادق الخليلي , منشورات عويدات , بيروت , ط2 , 1989,ص5

[3] إسماعيل , عز الدين , الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية , دار الفكر العربي , ط3, ص279

" وهكذا فإنَّ الدراما كانت عند ميلادها شيئا فكريا " [1].

وبما أن الدراما كانت شيئا فكرياً , فالتفكير الشعري عند شعراء السجون كان مختلفاً إلى نوع ما, فيما يتعلق البنية الدرامية نظراً للعذاب الداخلي والقهر .

أولاً : الحوار الداخلي (المونالوج الدرامي) :

المونالوج هو نشاطٌ دراميٌ يختلف عن المناجاة في الشعر فهو " نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي , والمونولوك وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر " [2]

وهذا المونالوج في الشعر الدرامي عند شعراء السجون له أثر كبير في بناء الدراما الشعرية للقصيدة السجنية , وعلى الشكل الفني لهذه القصيدة , فكيفية تقديم الحوار يؤثر مباشرة على أسلوب تلقيه .

" يُقدم الحوار عبر خطاب درامي يمثل شبكة متكاملة ومتعارضة للأقوال والأفعال "[3] .

والحوار الداخلي والخارجي هما جزءان أساسيان وركنان لاتقوم الدراما الشعرية إلا بهما , لأن هذه الدراما عند الشاعر السجين هي حوارية وليست سردية .

"والمونالوج الدرامي هو الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد إحداهما هو صوته الخارجي العام , أي صوته الذي يتوجه به للآخرين والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لايسمعه أحد غيره "[4] .

كما أن الأسلوب الحواري الذي يعتمده شاعر السجن هو شكل من أشكال الكشف عن الأحاسيس والمشاعر وميزات الشخصية الحوارية " فالحوار فعل ملحوظ مباشر أكثر من كونه إرجاعا للفعل وتمثيلا له ويمكن القول أن جميع أشكال التعارض الشخصية والأخلاقية والسياسية والعلمية التي تبني الدراما تقدم في قالب حواري وليست مقتصرة على بعدة سردي "[5] .

---

[1] بينتلي , إريك : الحياة في الدراما , تر جبرا إبراهيم جبرا , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ص116

[2] علوش , سعيد : معجم المصطلحات الأدبية ص205-206

[3] الديوب , سمر : مجاز العلم دراسات في أدب الخيال العلمي ,منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ,وزارة الثقافة , دمشق,2016 م ص149

[4] فرحات : أسامة : المونالوج بين الدراما والشعر , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ص 20

[5] الديوب , سمر : مجاز العلم ص149

كما أن المونالوج الدرامي هو كشف حقيقي عن انطباعات الشاعر والعوامل النفسية المؤثرة في ذاته بين الجدران مما أكسب دراميةً للشعرِ وخلقَ تداعٍ للأفكار والصور الشعرية وأسهبَ في التعبير عن المراد والمقصود بأقل حد ممكن من الألفاظ .

وهنا لابدَّ من التفريق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي :

" في الدراما الشعرية يفرض البناء الدرامي للشخصية على الشاعر أن يحدد لكل منها نصيبا من الحوار الشعري ويصعب هنا تمييز صوت الشاعر إذ تتحدث كل شخصية بصوتها الخاص "[1] .

أما الشعر الدرامي فيختلفُ لأن صوت الشاعرِ مسموعٌ وواضح وجلي " فيمكننا تمييز صوت الشاعر وإن تخفَّى وراءَ شخصيةٍ خياليةٍ أو تاريخيةٍ وفي هذه الحالة يفرض الكاتب شعره على الشخصية فيما يسمى بالمونالوج الدرامي "[2] .

وقد أورد الدكتور إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية تعريفاًللمونالوج

" المونالوج هو تكوين كلامي فردي الروح , يلقى أو يكتب فهو يمثل كلام متحدث واحد وقد يشير المونالوج إلى التجنبية– المحادثة الداخلية للشخصية – دراما الممثل الواحد – المناجاة الفردية "[3] .

فهذا المونالوج أو الحوار الداخلي بالنتيجة هنا يقترب من كونه محاولة فنية للمناجاة الشعرية [4]

[1]إليوت , ت , س : في الشعر والشعراء , تر محمد جديد , دار كنعان , دمشق , ط1, 1991 , ص167

[2]نفسه ص167

[3]حمادة , إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية , دار المعارف , القاهرة , مصر , ص224

[4]ينظر الديوب , سمر : مجاز العلم ص150

ومن أمثلة هذا الحوار قول الشاعر محمد بن صالح العلوي ت 248 هـ :

طـــــربَ الفـــــؤادُ وعـــــاودت أحزانـــــه وتشـــــعبت شُـــــعباً بـــــه أشـــــجانُهُ

وبـــدا لـــه مـــن بعـــد ماانـــدملَ الهـــوى بـــــرقٌ تـــــألَّق موهنـــــاً لمعانُـــــه
فـــدنا لينظـــرَ كيـــفَ لاحَ فلـــم يُطـــق

فالنارُ ما اشتملت عليه ضلوعهُ نظـــــــراً إليـــــــهِ وردَّه ســـــــجَّانه
وبدا لهُ أنَّ الذي قد ناله
حتى اطمأن ضميرهُ وكأنَّما يا والمـــــاءُ ماســـــحَّت بـــــهِ أجفانـــــهُ
قلبُ لا يذهب بحلمك باخلٌ
يعـــد القضـــاءَ ولـــيس ينجـــزُ موعـــداً مـــــا كـــــان قـــــدَّرهُ لـــــه ديَّانـــــه

خدل الشوى حسن القيام محضر هتـــــكَ العلائـــــقَ عاملاًوسِـــــنُانه

واقنـــــع بمـــــا قســـــم الإلـــــه فـــــأمره بالنيـــــل بـــــاذل تافـــــه منانـــــه

ويكـــــون قبـــــل قضـــــاءه ليانـــــه

عـــــذب لثـــــاه طيـــــب أردانـــــه

مـــــا لايـــــزال عـــــن الفتـــــى إتيانـــــه[1]

إنَّ المونالوج الدرامي ظاهر جلي في هذه الأبيات , فالشاعر السجين يصف تجربة الشوق ولكنها تجربة يملؤها الأمل مما حقق سمواً فنياً بين الأبيات , بالإضافة إلى

[1]الأصفهاني , أبو الفرج : الأغاني ,تح علي السباعي , الهيئة المصرية العامة للكتاب ,1994م ,ج16,ص361-362

التقسيم المتناسق , فبوح الشاعر بآلامه وأشواقه وضيقه بسجنه لم تمنعه من الاعتصام بالله ويقينه بالفرج .

إنَّ دراميةَ النص الشعري تتجلى في الخطاب الداخلي بين الشاعر (الشخصية الحقيقية)وبين الشخصيات التي ابتدعها " وهو ما يميز القصيدة الدرامية حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين وحيث تكشف فيه شخصيتة ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها "[1].

فالقارئ للنص الشعري يتتبع ملامح شخصية السجين من خطابه هذا وقيمة الشاعر الفنية هي في مدى التفاعل بين ذاته والنص .

" .... فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبي يرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصية أخرى أو لجماعة من الناس "[2].

يقول أيضاً إبراهيم بن المدبر ت 279 هـ :

إن طالَ ليلي في الإسارِفطالما	أفنيتُ دهراً ليله متقاصر
والحبسُ يحجبني وفي أكنافه	مني على الضراءِليثٌ خادرُ
عجباً له كيف التقت أبوابه	والجودُ فيه والغمام الباكر
هلَّا تقطع أو تصدَّع أو وَهَى	فعذرتهُ لكنَّه بي فاخرُ[3]

إن الصوت الداخلي أو الحوار المستشف من الأبيات نابع من شخصية خيالية تتحدث إلى شخصيات خيالية أيضاً , ولكنها غير معروفة فيسردُ الشاعر مأساته بهدوء تام وخطٍ دراميٍ متصاعد ومتناسق مما يجعل المتلقي يشعر بالمتعة أثناء قراءة النص الشعري ويثير فيه العاطفة والاحاسيس تعاطفاً مع الشاعر .

" وهذه هي قمة الانجاز الذي يمكن أن تحققه الأعمال الدرامية العظيمة واستخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدراً أكبر من الشعور بالمتعة والاندماج ةبفضل طبيعة الشعر ذاتها "[1] .

---

[1]فرحات , أسامة : المونالوج بين الدراما والشعر ص24

[2] المصدر نفسه ص24

[3]الأصفهاني , أبو الفرج : الأغاني ج22ص160

خادر: ملازم لأحبته

إذا فالحوارية موجودة في النص السابق من خلال قوله (عجب له – هلا تقطع) وأسلوب الشاعر استدعى هذا المونالوج الدرامي .

يقول عبدالله بن المعتز ت 296 :

تعلمت في السجن نسج التكك وكنت آمراً قبل حبسي ملك

وقُيدتُ بعد ركوبِ الجيادِ وما ذاك إلا بدورِالفلك

ألم تبصر الطيرَفي جوها تكاد تلاصقُ ذاتَ الحُبك

إذا أبصرته خطوبُ الزمان أوقعته في حبال الشرَك

فها ذاك من حالكٍ قد يُصاد ومن قعرِ بحرٍ يُصاد السَّمك[2]

الشاعر السجين هنا يصوغ حواراً دراميا داخلياً ومقارناً فهو يحاور ذاته ويشخصها ثم يجري مقارنة ما بين أيام الرخاء والإمارة وأيام السجن والنكبة .

وابن المعتز ت لوحظ في شعره كثرة لجوؤه إلى الحوار في سجنياته دلالة على عمق المأساة وعظم المصيبة والألم , إذ يقول :

يا نفس صبراً لعلَّ الخيرَ عُقباك خانتكِ بعدَ طولِ الأمنِ دنياك

مرت بنا سحراً طيرٌ فقلتُلها طوباك ياليتني إياك طوباكِ[3]

وهذا الشعر وجد بعد مقتله مكتوبا بخطه على الأرض مما يدلل على كثرة المناجاة التي كان يستخدمها الشاعر في النص , والمونالوج الدرامي الموجود هنا يجسد حالة الصراع التي يعيشها الشاعر السجين ويكشف عن طبيعة العلاقة المؤلمة , فالمونالوج يمثل صوتا وحيدا يمكن للقارئ الوصول إليه رغم الحديث بصيغة المتكلم , فالمتحدث ألقى خطابه بأسلوب مباشر ومتلقي , هذا الخطاب الشعري عليه يقع فهم ووعي المضمون الشعري ومقاصد الشاعر وخصائص الشخصية الحوارية بقراءة موضوعية .

يقول أبو فراس الحمداني ت 357هـ :

لمن جاهدَ الحُساد أجرُ المجاهد وأعجزُماحاولتُ إرضاءَ حاسدِ

ولم أرَمثلي اليوم أكثر حاسداً كأن قلوب الناس لي قلب واحد

[1]أبو زيد , أحمد : الشعر والدراما , مجلة عالم الفكر , الكويت , المجلد الخامس عشر , العددالأول,1984,ص6

[2]الجاحظ , أبو عثمان عمرو بن بحر : المحاسن والأضداد , مؤسسة هنداوي ,2017,ص49-50

[3]نفسه ص50

ألم ير هذا الدهرُ غيري فاضلا ولم يظفر الحُسادُقبلي بماجدِ
أرى الغل من تحت النفاق وأجتني من العسل الماذيّ سمَّ الأساود
وهل غضّ مني الأسر إذ خفَّ ناصري وقلَّ على تلك الأمور مساعدي
ألا لا يُسرَّ الشامتون فإنها مواردُ آبائيَ الأولى ومواردي
وما كُلُّ أنصاري من الناسِ ناصري ولا كلُّ أعضادي من الناس عاضدي
إذا شئت جاهرت العدو ولم أبت أُقلبُ فكريَ في وجوه المكائد[1]

إن الحالة النفسية المتأزمة والتي أوجدها الشاعر في النص– بالرغم من نكبته ومصيبته– امتازت بدرامية عالية فاعتمد هنا الشاعر تقنية التقطيع المشهدي الدرامي, لتتوزع المشاهد واللوحات الدرامية على نص مكون من ستة وأربعين بيتا شعريا .

حيث تتركز المشاهد الدرامية فيه على ثلاث لوحات مونالوجية هي : وصف أسره وذكر مفاخره ومناقبه , وتذكر جيرانه , والتعريض ببعض أهله .

فنرى أنَّ الشاعر اعتمد هنا التتابع المنطقي في بث لوعته وحزنه , وفصَّل المشاهد كلاً على حدة تفصيلا دقيقا بالوصف (لم أر مثلي حاسدا– ألم ير هذا الدهر غيري فاضلا). وهذا التفصيل هو ماكشف عن أبعاد هذه الشخصية وأفكارها , فلابد من الإشارة إلى أن الشخصية في الحوار الدرامي هي عنصر غنائي أيضاً , فالقصيدة الدرامية هي غنائية إلا أن القصائد الغنائية ليست درامية بالضرورة .

" القصيدة الغنائية هي التي تعبر بشكل مباشر عن عواطف الشاعر دون أن تحمل غرضا اجتماعيا فهي ليست تعليمية أو روائية ولايهم الشاعر فيها سوى التعبير عن نبض داخلي غامض ...أمَّا في القصيدة الدرامية فيتحدد الشكل مبدئيا على هيئة خط عام يشمل القصيدة كلها , وهذا لا يمنع أن يحدث توجيه خفي للمادة الشعرية لخلق مواقف درامية معينة "[2]

فالمونالوج الدرامي يتميز عن الديالوج (الحوار الخارجي) بشخصية حوارية واحدة ومتفردة فلا تعدد للأصوات الحوارية مما يقربه أكثر من المناجاة الفردية , إلا أنه يختلف عنها , فالمناجاة تكون أطول نوعا ما وتهدف إلى إخطار المتلقي بمعلومات معينة

[1]الحمداني , أبو فراس : الديوان , تح سامي الدهان , بيروت 1944م, المعهد الإفرنسي بدمشق, ص81-83
[2]فرحات , أسامة : المونالوجبين الدراما والشعر , ص21

ومركزة . " تعتبر المناجاة الفردية من المواصفات أو الاصطلاحات الدرامية وهي خطبة طويلة تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها في صوت مسموع دون مقاطعة ... تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها "[1]

يقول علي بن الجهم ت 249 هـ :

غيرُ الليالي بادئاتٍ عودُ والمالُ عاريةٌ يغادُ وينفدُ

ولكل حال معقبٌولربما أجلى لكَ المكروهُ عما يُحمدُ

لا يؤنسنك من تفرج كربة خطب رماك به الزمان الأنكدُ

كم من عليلٍ قد تخطاهُ الردى فنجا وماتَ طبيبهُ والعودُ[2]

فالشخصية الحوارية والمتحدثة هنا اختفت خلف ستار أو قناع لتتحدث بلسان آخر فيُتلقَى النص من قبلنا بمعزل عن الشاعر , وكأن الشاعر لا وجود له , وإنما قائل الأبيات شخصية مختلفة تماما .

وهنا تكمن مواطن الإبداع وجماليات الحوار الداخلي لأننا نرى حواراً دراميا يبث لوعة وحزنا وألما وحكمة , حيث استخدم الشاعر كما أسلفنا القناع للتأثير بالمتلقي وللتأكيد على حجم المصيبة وهول المأساة وهذا ماقرَّب الأبيات من المناجاة الفردية .

إنَّ المونالوج الدرامي هو احد عناصر الدراما وفنونها ولكنه يحتاج إلى موهبة ودراية لأن هذا المونالوج يجب أن يتبعَ تسلسلاً منطقياً ومشاهدَ درامية مُقطَّعة لتسهيلِ الوصولِ إلى القارئ .

" الحوار إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط , هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها "[3]

وهكذا فإن الحوار الداخلي يبرز كعنصر فعال في التعبير عن أفكار الشاعروأحاسيسه وكذلك في تلقي هذا النص وسامعه .

---

[1] المصدر نفسه ص24

[2] ابن الجهم , علي : الديوان , تح خليل مردم بك ,المملكة العربية السعودية ,وزارة المعارف , ص44

[3] حمودة , عبدالعزيز : البناء الدرامي الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1998م , ص139-140

ثانيا الحوار الخارجي (الديالوج) :

الديالوج الدرامي هو حوار خارجي بين الشخصيات في النص , إلا أن هذا الحوار ليس حواراً عاديا بل له ميزاته وعناصره .

" في الدراما الشعرية يوجد –بشكل أساسي – نوعان من الحوار ...الحوار العادي بين الشخصيات أي الديالوج , الذي يشكل الجسد الرئيس للدراما "[1].

إنَّ الحوار الخارجي الدرامي يعلي من قيمة الحدث الدرامي حيث تتعدد الأصوات الشعرية أثناء الصراع الدرامي , فهو وسيلة للتطوير الدرامي وليس عنصرا زخرفيا في الشعر فهو يمتاز بأنه

يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجلياته , ويعبر عمَّا يميز الشخصية الدرامية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية , كما أنه يولد من المشاهد إحساسا مشابها للواقع , مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية لهذا الواقع ويوحي أنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو بين الشخصيات المتحاورة .[2]

إنَّ الحوار الخارجي في البناء الدرامي له أهمية كبرى داخل النظم الشعري لأنه حوار بناء يحاول الاقناع بالدليل والبرهان وله أهمية كبرى في بناء الحدث الدرامي فيغوص في تفاصيل هذا الحدث لأنه واقعي وهادف .

"يتأسس الحوار على البحث عن الحقيقة , وتوليدها من الحوار فيغدو المتلقي متلفظاً مشاركاً ماثلاً في خطاب المبدع " [3] .

وبما أن الديالوج الدرامي حوار بين شخصيات متنوعة فلا بد أن يولد صراعا ينتج مشاهد درامية فنية مشوقة ومثيرة للعاطفة والاحاسيس بين الأبيات " وجوهر الموقف الدرامي الكشف عن صراع , وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين المجتمع والكون والحياة الانسانية "[4] .

---

[1]فرحات , أسامة : المونولوج بين الدراما والشعر ص113

[2]ينظرالمصدر نفسه : بتصرف ص115

[3]الديوب , سمر : مجاز العلم , ص151

[4]ترحيني , فايز : الدراما ومذاهب الأدب , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت لبنان , ط1 , 1988م , ص97

ولابدَّ من الاشارة أن شعراء السجون في العصر العباسي استخدموا هذه التقنية الدرامية بكثرة في أشعارهم , فهي ملاذهم أثناء صياغة النص الشعري كمتنفس للضيق الذي يعانونه في محنهم , فجاءت حواراتهم بغرض التفاخر أو الاستعطاف أو الاستغاثة وغيرها .

ولكن الحوار الدرامي الجيد هو الذي يشع حياة وجاذبية " الحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا طيبا لا مبالغة أو افتعال فيه لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين " [1] .

فالشخصيات المتصارعة في الديالوج الدرامي لها ما يميزها في الدفاع عن المواقف وإلا لما أضحى الديالوج دراميا ولما وصل إلى المتلقي بتعبير واضح وعاطفة صادقة .

" أما في العمل الدرامي فالوضع يختلف تماماً فالحوار ينتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف وأن يترك الكاتب كل العبارات التي لا قيمة لها , فالحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورة طبق الأصل عن الأحاديث اليومية في الحياة " [2] .

والملاحظ في الديالوج الدرامي عند شعراء السجون هو الاعتماد على الجمل القصيرة الخبرية والانشائية , واستخدام أساليب الاستفهام والأمر والنهي , كما يتميز الحوار بإيقاع متسارع حيث يتطور الحدث الدرامي بسرعة ويتشعب إلى أحداث أخرى , وهذا بخلاف المونالوج الذي يقترب أكثر من المناجاة ويتخذ حدثا دراميا واحدا أو موضوعا أساسا لا يحيد عنه إلى غيره .

فالديالوج الدرامي يزخر أيضا بالصور الفنية التي لجأ إليها شاعر السجن كوسيلة للدفاع عن ذاته ولإقناع غيره وتأكيدا لحالة الظلم والمهانة التي تعرض لها .

يقول أبو فراس الحمداني ت 357 هـ :

أراكَ عصيَّ الدمع شيمتكَ الصبرُ	أما للهوى عليكَ نهيٌ ولا أمرُ
بلى أنا مشتاقٌ وعنديَّ لوعةٌ	ولكنَّ مثلي لا يُذاع لهُ سرُّ
مُعللتي بالوصلِ والموتُ دونهُ	إذا متُ ظمآناً فلا نزلَ القطرُ
تساءلني من أنت وهي عليمة	وهل بفتى مثلي على حاله نكرُ

[1] الناي , عادل : الفنون الدرامية , دار المعارف كورنيش النيل , القاهرة 1984 م, ص 36

[2] الناي , عادل : الفنون الدرامية ص38

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى: قتيلك قالت : أيهم ؟ فهم كثرُ
فقلت لها : لو شئت لم تتعنتي ولم تساءِلي عني وعندك بي خبرُ
فقالت لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا فقلتُ : معاذ اللهِ بل أنت لا الدهرُ[1]

النص السابق للشاعر الأسير هو من أبرز الشواهد الشعرية على الديالوج الدرامي فالحمداني في هذا النص يعبر عن انفعالاته تعبيرا يجعله مضطربا اضرابا شديدا , فأزمته النفسية بالتحول من أمير وقائد إلى أسير سجين أدخلته مجال اللاوعي أو اللا إدراك لذلك لجأ في النص إلى التسويغ عندما بدأ حواره مع طيف المحبوبة .

كما أنه يقول :

فلا تنكريني يا بنة العم إنهُ ليعرفُ من أنكرتهِ البدوُ والحضرُ
ولاتنكريني إنني غير منكر إذا زلت الأقدامُ واستنزل النصرُ
وإني لجرارٌ لكل كتيبةٍ معودةٍ أن لا يخلَ بها النصرُ
وإني لنزالٌ بكل مخوفةٍ كثير إلى نزالها النظر الشزرُ[2]

فهنا تتابع للمشاهد الدرامية باستخدام صيغ النهي والأمر مما يدل على التوتر والاضطراب في شخصية الشاعر بعد معاناة مع الأسر في سجون الروم .

ثم يتابع الحمداني ت357 هـ قائلاً :

أُسرتُ وما صحبي بعزلٍ لدى الوغَى ولا فرسي مهرٌ ولا ربُّه غمرُ
ولكن إذا حم القضاء على امرئ فليس له بر يقيهولا بحرُ
وقال أصيحابي : الفرار أوالردى ؟ فقلت أما والله ما نالني خُسرُ
وهل يتجافى عني الموتُ ساعةً إذا ما تجافى عني الأسرُ والضرُ؟
سيذكرني قومي إذا جدَّ جدهم وفي الليلة الظلماءِ يفتقد البدرُ
فإن عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونهُ وتلك القنا والبيض والضُمرُ الشقرُ
وإن مت فالإنسان لابد ميت وإن طالت الأيام وانفسح العمر[3]

[1]الحمداني , أبو فراس : الديوان ص209-2010-211
[2] المصدر نفسه ص211-212
النظر الشزر : نظرات الخوف والانكسار

[3]الحمداني , أبو فراس :الديوان ص 212-214

إن القارئ للمشاهد الدرامية التي تتوالى وتنتقل هنا الديالوجات إلى ومضات يعبر فيها الشاعر عن أسباب أسره ومأساته , فبعد حوار طويل بين الشخصية المحورية والشخصيات الثانوية (محبوبته وأصحابه وأهله) نلحظ التنويع الدرامي في انتقاء اللوحات رغم أن الحدث واحد , فبعد حوار مع المحبوبة انتقل الشاعر بسرعة خاطفة للحوار مع أصحابه وهو يصور لنا مشهد المعركة والحيرة التي وقع فيها أثناء خوض المعركة وبداية ظهور مؤشر الانهزام , فالتنويع الذي اعتمده الشاعر أثناء اللوحات الدرامية هو دليل توتر وانكسار , وحتى لجوؤوه أحيانا إلى المناجاة الفردية (وهل يتجافى عني الموت ساعة).

كما أننا نلاحظ انتقال الشاعر للخطاب المباشر مع الذات (سيذكرني قومي إذا جد جدهم) حيث نقرأ مسحة من المواساة للذات بعد كل العطاء الذي قدمه الفارس الأسير لقومه .

فالحمداني هنا يتميز بدرجة عالية من الذكاء لأنه يستخدم الحوار الدرامي وأسلوب الاشارة والتلميح والتنوع بأساليب الشرط والمبالغة والتفضيل رغم استغراقه في عالم الخيال بتشبيهاته وصوره .

فالديالوج الدرامي مما لا شك فيه سبب رئيسي في تنمية المشاهد الدرامية وقراءة سلوك الشخصيات , فبعد الحوار الذي قدمه الشاعر نرى أسيراً فارسا يعتد بنفسه ويأبى الخنوع والذل شجاعاً وقدم كل شيء لقومه , حيث تحددت معالم الشخصية من خلال هذا الحوار ,فالانتقال بالحدث الدرامي من درجة الصفر إلى الذروة ثم العودة بهدوء إلى نقطة البداية تدلل على براعة أسلوبية في صياغة الحبكة الدرامية .

يقول علي بن الجهم ت 249هـ :

يا أحمد بن دؤادٍ إنما تدعى لكل عظيمة يا أحمد[1]

بلغ أمير المؤمنين ودونه خوض العدل ومخاوفٌ لاتنفد

أنتم بني عم النبي محمد أولى بما شرع النبي محمد

ما كان من حسن فأنتم أهله طابت مغارسكم وطاب المحتد

أمن السوية يابن عم محمد خصم تقربه وآخر تبعد؟

إنَّ الذين سعوا إليك بباطل أعداءُ نعمتك التي لا تجحد

[1] أحمد بن دؤواد هو أحد القضاة المشهورين في عصر بني العباس والذي أصبح فيما بعد وزيرا في عهد الواثق

تشهدوا وغبنا عنهم فتحكموا فينا وليس كغائب من يشهد[1]

الحوار الخارجي في الأبيات اعتمد الأسلوب المباشر في الخطاب بأسلوب الومضة الدرامية , حيث ابتداء الشاعر نصه بالمدح ثم التذكير بالنسب والقرابة ما بين الممدوح (الخليفة المتوكل) والنبي محمد (ص) ثم ذكر فضائله لينتقل في حواره إلى الذروة حيث قال : أمن السوية .... فهذا التعبير يشعر المتلقي بقوة موقف الشاعر أثناء عرض مظلمته على الأمير .

الصراع الذي يعيشه الشاعر هنا هو مابعد مرحلة الإحباط واليأس لأن التوسل والاستعطاف هي مرحلة يكون فيها السجين في أعلى درجات الانكسار والانهزام وبصيص الأمل الوحيد أمامه المدح والتوسل.

يقول أيضاً:

لو يجمعُ الخصمينِ عندكَمشهدٌ يوماً لبان لك الطريقُالأقصدُ

فلئن بقيت على الزمان وكان لي يوماً من المليك الخليفة مقعد

واحتج خصمي واحتججت بحجتي لفلجت في حجتي وخاب الأبعد

والله بالغٌ أمره في خلقه وإليه مصدرنا غداً والموردُ

ولئن مضيت لقَّلما يبقى الذي قد كادني وليجمعنَّا الموعدُ

فبأي ذنبٍ أصبحت أعراضنا نهبًا يشيدُ بها اللئيم الأوغدُ[2]

فالانتقال هنا كان في عرض درامي لحجج الشاعر حيث الصراع قائم مابين إرادتين الخير والشر والظلم والحق لينتقل بإيقاع درامي حاد وأسلوب استفهامي إلى الذروة (لما أصبحت أعراضنا وأموالنا لاقيمة لها)

فالديالوج الدرامي إذاً هو ركن من أركان البنية الدرامية بموازاة المونالوج , إلا أنه يتميز عنه بميله للجدل والحجة والبرهان , حيث يكون الاقناع فيه غير ثابت بل يضعف ويشتد بحسب الموقف الشعري والحاجة لذلك .

فالشاعر من خلال حواره يجسد وجهة نظره وقراءاته المختلفة للموقف الذي يعتريه .

[1]ابن الجهم , علي : الديوان ص46-47

[2]نفسه ص47

" يجسد لنا الديالوج وجهات النظر المختلفة , والصراع بينها ويعيننا في التوصل إلى رأي حول الحدث , وبهذا يجاوز الحدث بالمعنى الجدلي أي ينتقل به إلى مستوى أعلى رأسياً ويتم ذلك في لغة تقتصر على وجهة نظر كل شخصية دون أن تحفل كثيراً بنسج الصورة الشعرية , وإن مالك إلى الإفاضة في التعبير عن المعنى المراد توصيله"[1].

أخيراً لابد من الإشارة أن الديالوج الدرامي لا يستخرج بسهولة وهناك من يخلط ما بينه وبين المونالوج من حيث أنه شاهد حوار مطولاً بين شخصيات متنوعة في النص الشعري , فلربما كان هذا الحوار هو من الحديث الباطني للشاعر , لذلك لابد من التركيز والدقة فلكل خصائصه وميزاته ومرتبط بالنسق الشعري قبله وبعده .

ثالثا : دراسة تطبيقية للدراما على مستوى :

أ :الحدث الدرامي .

ب : الشخصية .

ج: الحبكة الدرامية .

أ * الحدث الدرامي :

الحدث الدرامي هو صلب الدراما الشعرية وهو الأساس في كل عنصر درامي ونقطة الارتكاز والبدء ,

وفي شعر السجون في العصر العباسي يكون الحدث الدرامي المحرك والباعث للصراع أولا هو السجن وما يحمله من آثار سلبية على الشعراء , ولكن الحدث والمولّد والرئيسي يتفرع إلى أحداث أخرى ويجاورها , فنرى شعراء السجون يتحدثون عن ألم الفراق أو الشوق تارة , وتارة أخرى عن المفاخر والظلم وغيرها .

يقول أبو نواس ت 198 هـ في سجنه :

وقيـــتَ بـــي الـــردى زدنـــي قيـــوداً وثـــنِّ علـــي ســـوطاً أو عمـــودا

ووكِّـــل بـــي وبـــالأبواب دونـــي مـــن الرقبـــاءِ شـــيطانا مريـــدا

وأعـفُ مسـامعي مـن صـوت رجـسٍ

ثقيـــلٍ شخصـــه يـــدعى ســـعيدا

[1]فرحات , أسامة : المونالوج بين الدراما والشعر , ص116

فقد ترك الحديدُ علي ريشاً

وأوقـــرَ بغضـــهُ قلبـــي حديـــداً[1]

الحدث الأساسي في هذه الأبيات هو السجن لكن الشاعر أضاف له حدثا دراميا آخر وهو تصوير الموقف النفسي الصعب عند رؤيته لسجانه والحوار الدائر بينهما , فكأن الشاعر السجين يقدم لنا صورة متداخلة من المشاعر حيث ألم السجن وعذابه وفوق هذا كله السجان الموكل بتعذيبه بصوته الشيطاني الرهيب , فالشخصية الدرامية هنا (السجان) كانت محور الحدث الدرامي والباعث على تحريك وتيرة الايقاع المنكسر والانهزامي للشاعر السجين .

يقول أبو فراس الحمداني ت357 هـ :

إن فـــي الأســـر لصـــبًّا دمعـــهُ فـــي الخـــد صـــبُّ

هـــو فـــي الـــروم مقـــيمٌ

ولـــه فـــي الشـــام قلـــب

مســـتجدٍ لـــم يُصـــادف

عوضـــا عمَّـــن يحـــب[2]

الشاعر يصور السجن هنا بطريقة مغايرة فأسره في بلاد الروم اعتبرها إقامة وليس بسجن إلا أن مفارقة أحبابه مصاب لم يجد بداً منه .

فالحدث الدرامي هنا كان الايقاع فيه انكساري وانهزامي حيث ظهر الشاعر بمظهر المهزوم الذي لاحيلة بيده سواء الدموع والأنين , وكان الحدث مركبا ومتتابعا , حيث ذكر

[1]أبو نواس , الحسن بن هانئ , الديوان , تح أحمد عبد المجيد الغزالي ,دار الكتاب العربي , بيروت لبنان , ص454

شيطانا مريدا : عاتيا

أوقر بغضه : أثقل

[2]الحمداني , أبو فراس , الديوان ص25

الشاعر الأسر ثم الدموع ثم اشتداد الألم نتيجة الفراق , فالشاعر ألمح أيضا إلى محبوبته في الشام (وله في الشام قلب) مما زاد
من حدة العاطفة أيضا , كما أنه انطلق من الذاتية إلى الموضوعية في بناء حدثه الدرامي ليعبر عمَّا يجول في خاطره .
إن الحدث الدرامي ولما كان العمود الفقري لأي بناء درامي كان واجبا على أي شاعر أن تنطلق رؤيته الشعرية الدرامية بموضوعية ودقة في بنائه لهذا الحدث وألا يثقل هذا الحدث بالتعقيدات والتداخلات وأن يدخل الشاعر المتلقي صلب المشهد الدرامي بعواطفه لاتساع مساحاة المأساة التي يعيشها هذا الشاعر السجين .
يقول أبو إسحاق الصابئ ت 448 هـ في سجنه :

قد كُنتُ أعجبُ من مالي وكثرته وكيف تغفل عنه حرفة الأدب

حتى انثنت وهي كالغضبى تلاحظني شزرا فلم تبق لي شيئا من النشب

فاستيقنت أنها كانت على غلط على فاستدركته وأفضت بي إلى الحرب

ولـيس يرجى التقاء اللب والذهب[1]

الضبُ والنون قد يرجى التقاؤهما

الشاعر يصور حالة السجين فيقوم بمقارنة بين أيام عزه وكثرة ماله وأيام السجن والعذاب والألم , فالمتلقي أمام حدثين دراميين أو مشهدين بنائيين الأول هو الوفرة والخير والثاني هو الضيق والهم والحزن .

[1]السعدي , قيس مغشغش : أبو إسحاق الصابئ درر النثر وغرر الشعر , مطبعة الثقافة , أربيل العراق, ط1, 2009م, ص421
النشب : كل مايملكه الفرد
النون :الحوت
اللب : العقل

فالحدث الدرامي يتميز بالحركة والحيوية ويختلف اختلافا تاما عن السرد القصصي "... وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث , أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط , ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض "[1].

فالحدث الدرامي له أسسه وأركانه, وهو مولد حقيقي للعديد من العواطف والأحاسيس كما أنه يتفرع إلى أحداث أخرى ويمتزج مابين بسيط ومركب سهل ومعقد وينتج حركة وحيوية داخل النص الشعري بعيدا عن التكلف والتصنع عند شاعر السجن حيث لايسمح الموقف الشعري لاستخدام المبالغة إلا في مواضع محددة كالفخر مثلا .

ب * الشخصية الدرامية :

الشخصية الدرامية من العناصر الدرامية الأساسية في البناء الدرامي , وذلك أنها المحرك الأهم للحدث وصانعه , كما أن الشخصية الدرامية هي محور الصراع الدرامي للمحنة التي يعيشها الشاعر السجين خلق القضبان , وشاعر السجن استخدم الدراما الشعرية فكان شاعرا دراميا بامتياز, تميل قصائده للغنائية وتستخدم الدراما بأنواعها وعناصرها من حوارات وأسلوب قصصي ومفارقة تصويرية وصراع وتوتر وتعدد للأصوات الدرامية, واستخدام لأكثر من إيقاع موسيقي داخل القصيدة الواحدة, فشاعر السجن يرقى بعباراته إلى أعلى مستويات التعبير دلالة وإيحاء .

وعند دراسة أغلب نصوص السجن في العصر العباسي تتراءى أمامنا شخصية الشاعر السجين بدور البطل أو المعذب أو المظلوم والمقهور[2] فتظهر أحيانا كشخصية متوترة ومضطربة ومتأزمة نفسيا واجتماعيا كما في شعر أبي فراس الحمداني ت 357 هـ إذ يقول :

[1] حمودة , عبد العزيز : البناء الدرامي ص43

[2] البطل والمعذب : هي مصطلحات جمالية فالبطل هو الشخصية الأساسية في النص محور الصراع الدرامي وهي من يصل بالحدث إلى الذروة وتتمحور الأحداث كافة حوله أما المعذب : فهو الشخصية المظلومة والمقهورة دائما في الحدث الدرامي وغالبا ما تكون شخصية البطل هي ذاتها .

أبــى غـرب هـذا الـدمع إلا تسـرعا ومكنــون هــذا الحــب إلا تضــوعا

وكنــت ارى انــي مــع الحــزم واجـد إذا شئت لـي ممضـى وإن شئت مرجعا

فحزنـــي حـــزن الهـــائمين مبرحـــا وســـري ســـر العاشـــقين مضـــيعا

فلـو أن أسـري بـين عـيش نعمتـه حملـت لـذاك الشـهد ذا السـم منقعـا

ولكـن أصـاب الجـرح جسـما مجرحـا وصـادف هـذا الصـدع قلبـا مصـدعا

وصـرت إذا مارمـت فـي الخيـر لـذة تتبعتهـــا بـــين الهمـــوم تتبعـــا[1]

شخصية البطل هنا تعاني من اضطراب نفسي واضح وجلي للمتلقي فو في قمة اليأس والانكسار بنظرة سوداوية للحياة الأسيرة بين الجدران .

والشاعر الدرامي وهو من يخلق شخصياته ويبدعها داخل النص ويضفي عليها الصفات والمظاهر التي يريدها لتحقيق وحدة النص وجذب المتلقي وإقناعه وهذا ماصنعه الشاعر بقوله (أصاب الجرح جسما مجرحا – حزني حزن الهائمين) .

فالشخصية الدرامية هنا تعاني من عقدة نفسية تسيطر عليها فتظهر كشخصية وحيدة داخل النص الشعري تجسد خلاصة تجربة أليمة هي الأسر وهي من صنعت هذا الحدث الدرامي " ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها ولا مرجع إليه لأنها عملية لايمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة " [2].

إن عملية خلق الشخصيات التي يريدها الشاعر السجين في نصه هي من المسائل المعقدة لأنها لابد من أن تتحلى بالمنهجية والموضوعية والانتقاء الذكي بعيدة عن

[1]الحمداني , أبو فراس : ديوانه ص 246-247
وردن تسرعا ذكرت في رواية ابن خالويه تضرعا , تضوعا : بوحا .
[2]الناي , عادل : الفنون الدرامية ص83

التصنع والتعقيد كي تجذب إحساس المتلقي وعاطفته , ولكي تكون علاقة الشخصية بالحدث علاقة متينة لابد من مزجها داخل الصراع الدرامي باضطرابه وتوتره "والشخصية الدرامية لابد أن يكون فيها مزيد من التوتر أي أنها لابد أن تكون أكثر في شيء ما عن الشخصية العادية في الحياة , أكثر حساسية , أكثر برودا , أكثر انفعالا وغضبا , أشد لفتا للنظر وجذبا للانتباه , أكثر ذكاء , أكثر غباء , أكثر خبثا أكثر حبا أكثر دموية "[1].

يقول علي بن الجهم ت 249هـ :

لـــم ينصبوبالشـــاذياخ صـــبيحة الإ ثنـــــين مغمـــــورا ولا مجهـــــولا

نصـــبوا بحمـــد الله مـــلء عيـــونهم شـــرفا ومـــلء صـــدورهم تبجـــيلا

مـــــازداد إلا رفعـــــة بنكولـــــه وازدادت الأعـــداء عنـــه نكـــولا[2]

هذه السجنية قالها الشاعر بعد أن حبسه المتوكل ت ثم نفاه إلى خراسان وكتب إلى واليها طاهر بن عبدالله أن يصلب الشاعر مجردا في الليل .

فالشخصية التي خلقها الشاعرر هنا لم تتخفى وراء قناع درامي بل هي شخصية البطل ذاته وهي الشخصية الأسطورية التي لاتهاب السجون والأخطار وهو مايثبتهبتهويله للحدث الدرامي إذ يقول :

هـل كـان إلا الليـث فـارق غيلـه فرأيتـــه فـــي محمـــل محمـــولا

لا يـــأمن الأعـــداء مـــن شـــداته شـــداً يفصـــل هـــامهم تفصـــيلا

مـــا عابـــه أن بـــزَّ عنـــه لباســـه فالســـيف أهـــون مـــا يـــرى مســـلولا

[1] الناي , عادل : الفنون الدرامية ص84

[2] ابن الجهم , علي : ديوانه ص 171-172

الشاذياخ : نيسابور وهي عاصمة خراسان وكان واليها طاهر بن عبدالله

نكوله الأولى : التنكيل به , والثانية الفرار عنه والإحجام

إن يبتــذل فالبــدر لا يــزرى بــه أن كـــان ليلـــة تمـــه مبـــذولا

أو يســلبوه المــال يحــزن فقــده ضـــيفا ألـــم وطارقـــا ونـــزيلا

أو يحبســوه فلــيس يحــبس ســائر مــن شــعره يــدع العزيــز ذلــيلا[1]

هنا انتقل الشاعر بسرده للمشهد الدرامي إلى ضمير الغائب (عابه– يسلبوه) وهذا الانتقال ربما كان لتحقيق الإثارة داخل العرض الدرامي باستخدام القناع , وكذلك ليجعل المتلقي أمام حضورين اثنين حضورشخصية البطل السجين , وحضور متخف للسجان , ثم إظهار وإدماج شخصية البطل في صلب الحدث الدرامي كشخصية دينية موقنة بقضاء الله وقدره فقال :

إنَّ المصـــايب ماتعـــدَّت دينـــه نعـــم وإن صـــعبت عليـــه قلـــيلا

والله لـــيس بغافـــل عـــن أمـــره وكفـــى بربـــك ناصـــرا ووكـــيلا

لـــن تســـلبوه وإن ســـلبتم كـــل مـــا خولتمـــــوه وســـــامة وقبـــــولا

هـــل تملكـــون لدينـــه ويقينـــه وجنانـــــه وبيانـــــه تبـــــديلا[2]

فشخصية البطل الدرامي هنا تتجه – كما في شعر السجون عموما– إلى الأسلوب الديني للاستعطاف وبيان الضعف وطلب الود من الخليفة والرضا .

وهكذا فإن الشخصية الدرامية هي محور الحدث الدرامي وهي من تصنعه وتبث فيه الحياة , وقد تكون الشخصية أساسية وربما ثانوية تدخل في المونالوج والديالوج تأثيرا

[1] ابن الجهم , علي : ديوانه ص 172-173

[2] المصدر نفسه ص173

وتفاعلا على قدر حجم هذه الشخصية يكون تأثيرها قوة وضعفاً داخل النص ولدى المتلقي .

ج الحبكة الدرامية :

وهي الطريقة المثلى لصياغة الصراع الدرامي داخل النص الشعري " تشير الحبكة إلى الطريقة التي ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود ... فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معينا وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة , وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين "[1] .

فالحبكة الدرامية هي النسيج والقالب الدرامي داخل النص الشعري, إذ تبدأ بمقدمة ثم تطوير للفعل ونتيجة بعد ذلك , وهي أنواع فمنها الوصفية والسببية والجدلية

كما أن الحكم على الدرامية وتقويمها من خلال تطورها وتشابكها, فالشاعر الدرامي هو الشاعر الصائغ لحبكة متطورة وموجهة لذهن المتلقي بعناصر درامية كاملة رغم المأساة التي يعيشها .

وعند شعراء السجون صُيغت الحبكة بطريقة متناسقة وموضوعية , إذ أظهر شاعر السجن إبداعه رغم المحنة والمأساة فكانت نصوصه الشعرية ملاحم خالدة كقول أبي العتاهية ت 210 هـ :

خانك الطرفُ الطموحُ ... أيها القلبُ الجموحُ

لدواعي الخيرِ والش ... ر دنو ونزوحُ

هل المطلوب بذنب ... توبة منه نصوحُ

كيف إصلاح قلوب ... إنما هن قروحُ

[1] كاوغيل , ليندا , ج : فن رسم الحبكة السينمائية , تر محمد منير الأصبحي , منشورات وزارة الثقافة , دمشق سوريا , 2013, ص25

أحســــــــن الله بنـــــــــا إن الخطايـــــــــا لاتفـــــــوحُ

فـــــإذا المســــــتور منـــــا بـــــين ثوبيـــــه فضـــــوحُ

كـــم رأينـــا مـــن عزيـــزٍ طويـــت عنـــه الكشـــوحُ

مـــوتُ بعـــض النـــاسِ فـــي الأرض علـــى الـــبعض فتـــوح[1]

النص السابق بني على حبكة درامية متناسقة ومتوازنة إذ بدأ عرضه الدرامي بسبب مُضمَن بنتيجة فسبب الحزن الألم الروحي والنتيجة هي فوات الأوان , مما أثار تتابعاً في التعبير ولكن الجديد هنا بدء الشاعر بخط درامي مغاير وهو وضع نفسه مكان الواعظ ولمن ؟ للخليفة الذي أمر بسجنه .

إن التماسك في البينة الدرامية السابقة ينطلق من العرض التقديمي إلى تطور للحدث الدرامي وصولا إلى الذروة حيث التأزم النفسي (كيف إصلاح قلوب) , فالعقدة هنا تصل أعلى درجات التكثيف والتوتر

بعد نموها البطيء داخل النص .

يتابع الشاعر قائلاً :

سيصـــــيرُ المـــــرءُ يومـــــاً جســـــداً مـــــا فيـــــه روحُ

بـــينَ عينـــي كـــلِ حـــيٍّ علـــم المـــوت يلـــوح

كلنـــا فـــي غفلـــة وال مـــوت يغـــدو ويـــروح

لبنـــي الـــدنيا مـــن الـــدن يـــا غبـــوق وصـــبوح

[1]أبو العتاهية , إسماعيل بن القاسم : الديوان, دار بيروت للطباعة والنشر , بيروت ,1986 , ص116

نـــح علـــى نفســـك يـــا مســـكين إن كنـــت تنـــوح

لســـت بالبـــاقي ولـــو عـــم رت مـــــا عمـــــر نـــــوح[1]

تنتهي الحبكة الدرامية بخاتمة هي الموت وكل ماسبقها كان تمهيدا لها , فالموت نهاية حتمية

نجد أن التوتر يخف رويدا رويدا فتنتهي الذروة لنصل إلى الحل , والحبكة هنا انتظمت ضمن قالب شامل وفكرة عامة للحدث الدرامي , فالخط الدرامي في الأبيات كان مستقيما حيث تتحرك الشخصية الدرامية بهدوء وتفرد في مونالوج واضح وقريب من المناجاة , حيث كانت حركة طبيعية خالية من الافتعال أو الغضب وكانت حبكة جدلية ووصفية بامتياز .

يقول أبو فراس الحمداني ت357 كاتبا من الأسر إلى ابن عمه سيف الدولة ت يعزيه بابنه :

يـا عمَّـر اللّهُ سـيفَ الـدينِ مغتبطـاً فكـل حادثـة يرمـى بهـا جلـل

مـن كـانَ عـن كـلِّ مفقودٍ لنـا بـدلاً فلـيس فيـه علـى حالاتـه بـدل

يبكي الرجالُ وسيفُ الدين مبتسماً حتى عن ابنك تعطى الصبر ياجبل

لم يجهل القومُ منه فضلَ ماعرفوا لكـن عرفـت مـن التسـليم مـاجهلوا

هـل تبلـغِ القمـرَ المـدفونَ رائعـةٌ مـن المقـال عليهـا للأسـى حلـل؟[2]

[1]أبو العتاهية , إسماعيل بن القاسم : ديوانه ص 162
[2]الحمداني , أبو فراس : الديوان ص275

فالموقف الدرامي الذي يعيشه الشاعر في الأسر يضعه هنا بحالة صراع مابين محنته وكيفية تقديم واجب العزاء لابن عمه بوفاة ابنه , لذلك تطلب هذا الصراع عاطفة جياشة من الشاعر وحبكة جيدة حتى يصل إلى قلب سيف الدولة دون تصنع وتكلف .

أراد الحمداني ت357 ايصال رسالة مفادها : كل شيء بعد الأمير يهون وذلك من البيت الأول ليصوغ حبكة سببية بامتياز فمهما تعاظمت المصائب هي بدون أي قيمة بعدك أيها الأمير .

تجدر الإشارة هنا إلى جماليات البعد الدرامي عند الشاعر إذ سار بخط مستقيم وأحاط أميره بهالة من الوقار والمجد هادفا من ذلك أمرين : الأول تخفيف مصاب ابن عمه والثاني التذكير بمصابه هو أي الأسر كي يفتديه ويفك وثاقه .

يقول أيضا في ذات النص :

ما بعد فقدكَ في أهلٍ ولا ولدٍ ولا حياة ولا دنيا لنا أمل

يا من أتته المنايا غير حافلةٍ أين العبيد ؟وأين الخيل ؟ والخول ؟

أين الليوثُ التي حوليكَ رابضةٌ؟ أين الصنائع ؟أين الأهل ؟ مافعلو ؟

أين السيوف التي يحميك أقطعها؟ أين السوابق أين البيض والأسل ؟

يا ويح خالك بل يا ويح كل فتى أكل هذا تخطى نحوك الأجل ؟[1]

[1] المصدر نفسه276
أين السيوف : الهموم التي أهمتك أزيلها

يتابع الشاعر هنا سلسلة من المشاهد الدرامية بحبكة عضوية متماسكة وأسلوب استفهامي حاد لإثارة المتلقي (أين العبيد , أين السيوف , أين الخيل ...)

وهذه الأساليب الاستفهامية تمثل ذروة العقدة في النص للوصول إلى النتيجة الحتمية التي كانت وعظ الأمير وتعزيته , إلا أن هذا الوعظ كان مبطنا (أكل هذا تخطى نحوك الأجل) .

فالظاهر تخفيف الشاعر من وقع المصاب على ابن عمه ولكن الأكيد أن الشاعر يدعو ابن عمه الأمير إلى فك وثاقه من الروم ولفت انتباهه إلى المكانة التي يحظى بها عنده وكيف تؤوول الأمور لو كان حرا طليقا بجانبه .

إن اختيار الحبكة الملائمة للبنية الدرامية هي صياغة لا يتقنها أيما شاعر لأن الحبكة وجبت أن تلائم مااختيرت له , والحبكة الجيدة والتي تدل على إبداع صانعها هي الموائمة لكل جنبات النص الشعري, والي توصلك باشتياق وحماس إلى ذروة الحدث الدرامي, وتستثير عاطفتك وإحساسك وتعود بك بهدوء إلى النتيجة والخاتمة .

الخاتمة :

كان شعر السجون أدباً عظيماً فيه الكثيرُ من القضايا والجوانب النقدية التي تستحق الدراسة والبحث, فهو يزخر بموضوعات شعرية كثيرة انتقاها الشعراء رغم محنهم ومصائبهم وأبدعوا بها , وكانت البنية الدرامية أساسا في شعر السجون ,وذلك مرده إلى الصراع الذي يعيشه الشاعر السجين , وانعكس هذا الصراع على الجانب النفسي الشعر ,لأن الصدمات والضغوطات التي يتعرض لها السجين كانت كبيرة ومؤلمة بحق , فالخراب الداخلي والانهيار النفسي بعد تقييد الحرية هو دليل الألم و الانكسار وأيما ألم وانكسار ؟

نتائج البحث :

1 – الدراما فن أدائي وتعبيري وجد منذ قديم الزمان وكان يرتبط بالشعر قبل أي فن آخر كالمسرحية وغيرها ..

2– الدراما الشعرية ترتبط بالخيال ارتباطا وثيقا كارتباطها بالصورة الفنية .

3– البنية الدرامية عند شعراء السجون أضفت على النصوص الشعرية جمالا بمشاهدها وومضاتها ولقطاتها الفنية من خلال الشخصيات المؤثرة وبناء الأحداث والصراع الخفي والظاهر والحبكة الجيدة .

4– إن دراسة الصراع الدرامي وخط الحركة الدرامية في النص تحيلنا إلى دلالات تعبيرية موحية أكثر وأنسقة خفية لا تظهر للقارئ من الومضة الأولى أو القراءة الأولية .

5– كانت الدراما عند شعراء السجون تحمل خصائص التراجيديا إذ تثير فينا من خلال المأساة عواطف الشفقة والحزن والألم والخوف أحيانا وهذا مايقربها من التطهير النفسي .

توصيات البحث :

أولا : إفساح المجال لدراسة الدراما والبنى الدرامية على مستوى التراث بما يزخر من عناصر درامية, وألا تقتصر مثل هذه الأبحاث على الشعر الحديث .

ثانيا : أن تدرس الدراما من خلال المنهج النفسي دراسة معمقة وتحليلية , وألَّا تقتصر على الوصف وذلك للولوج أكثر إلى عمق المشاهد الخيالية الدرامية, والكشف عن العوامل المؤثرة في سلوك الشاعر مما أسهم في تكوُّن النزعة الدرامية عنده .

ثالثا : يحمل شعر السجون في العصر العباسي الكثير من المواضيع النقدية التي تستحق البحث والدراسة مما يسهل التعرف أكثر على خصائص العصر وحضارته ومميزاته والواجب دراستها بمنهجية علمية موضوعية .

المصادر والمراجع :

1- الأصفهاني , أبو الفرج : الأغاني, الهيئة المصرية العامة للكتاب ,تح علي السباعي ,1994م.

2-إسماعيل , عز الدين : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية , دار الفكر العربي, ط3 .

3-ترحيني , فايز : الدراما ومذاهب الأدب , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت لبنان , ط1, 1988م .

4-الجاحظ , أبو عثمان عمرو بن بحر : المحاسن والأضداد , مؤسسة هنداوي ,2017م.

5-ابن الجهم , علي بن بدر بن مسعود : الديوان , تح خليل مردم بك , المملكة العربية السعودية , وزارة المعارف ,المكتبات المدرسية .

6-الحمداني , أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان : الديوان , تح سامي الدهان , بيروت , بيروت 1944م , المعهد الإفرنسي بدمشق , مكتبة الدكتور مروان العطية .

7-حمودة , عبدالعزيز : البناء الدرامي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1998م.

8-الديوب , سمر : مجاز العلم (دراسات في أدب الخيال العلمي) ,منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , وزارة الثقافة ,دمشق,2016م .

9-السعدي , قيس مغشغش: أبو إسحاق الصابئ (درر النثر وغرر الشعر) ,مطبعة الثقافة , أربيل ,ط1 2009م .

10-أبو العتاهية , إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان : الديوان,دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ,1986م.

11- فرحات , أسامة : المونالوج بين الدراما والشعر , الهيئة المصرية العامة للكتاب

12-الناي , عادل : الفنون الدرامية, دار المعارف كورنيش النيل , القاهرة , 1984 م

13-أبو نواس , الحسن بن هانئ : الديوان , تح أحمد عبد المجيد الغزالي , دار الكتاب العربي ,بيروت لبنان .

الدوريات :

1-أبو زيد, أحمد : 1984 , الشعر والدراما , مجلة عالم الفكر الكويت , المجلد الخامس عشر, العدد الأول .

المعاجم :

1- حمادة, إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية , دار المعارف , القاهرة مصر.

2 - علوش , سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , دار الكتاب اللبناني , بيروت , ط1, 1985 م .

3 - وهبة , وجدي : معجم المصطلحات الأدبية , تح كامل المهندس ,مكتبة لبنان ,بيروت , ط2 , 1984 م.

List of sources and references (in Arabic) :

* Eliot T,S , Fi Al Shoerwa al shoeraa ,Tr ,MohamadGded, Dar Kanaan .
* Kawgil ,Linda,G, Fan Rasem Al Habka Al senemai , Tr , Mohamed Al Asbahee ,manshoratwezart al thakafa ,Damascus syria ,2013m
*Tr , GabraGabra,almossaaPintle , Erek, Al Haeat fi al drama , Al arabiallderastwa al nashoer .
*-WADSON T , S - AldramawaAldramiaTr .GaferSadekAlkalile ,manshorat
Oedat , Beirut,T 2, 1989m

Al-Baath University

Faculty of Arts and Humanities

Department of English

الاسم: عبد الحميد الكرع

المشرف: د. ابراهيم السماعيل

Depiction of Revolution in Joseph Conrad's *Under Western Eyes* and George Orwell's *Animal Farm*

Abstract

This research paper aims to express the depiction of revolution in Joseph Conrad's *Under Western Eyes* and George Orwell's *Animal Farm*. In detail, the research explores the role of the revolutionary intelligentsia and their utopian discourse in creating a collective consciousness of the revolutionaries and directing it towards personal interests. Moreover, the research explores the concept of counter-revolution. It explains the danger of the counter-revolutionary forces on the achievements of the true revolutionaries, and how these forces

play a demonic role in diverting the revolution from its original course and moving it entirely to serve personal interests and agendas.

Key words: Joseph Conrad, George Orwell, *Animal Farm*, *Under Western Eyes*, intelligentsia, discourse, utopianism, counter-revolution, revolution.

تصوير الثورة في روايتي "تحت عيون غربية" لــ جوزيف كونراد و"مزرعة الحيوان" لــ جورج أورويل

طالب الماجستير : عبد الحميد الكرع كلية الآداب – جامعة البعث

المشرف: د. ابراهيم السماعيل

ملخص

يهدف البحث لدراسة تصوير الثورة في روايتي "تحت عيون غربية" ل جوزف كونراد و "مزرعة الحيوان" ل جورج أورويل. سيستكشف البحث بالتفصيل دور المثقفين الثوريين وخطاباتهم المثالية في خلق الوعي الجمعي للثوريين وتوجيهه باتجاه مصالح شخصية. ثم سيستكشف البحث مفهوم الثورة المضادة، حيث سيشرح البحث خطورة القوى الثورية المضادة على منجزات الثوريين الحقيقيين، وكيف تلعب هذه القوى دورا شيطانيا في حرف الثورة عن مسارها الأصلي وتوجيهها كلياً لخدمة أجندات ومصالح شخصية.

كلمات مفتاحية: جوزف كونراد، جورج أورويل، "مزرعة الحيوان،" "تحت عيون غربية،" المثقفون، الخطاب، المثالية، الثورة المضادة، الثورة.

This research paper seeks to depict the revolution as presented by Joseph Conrad and George Orwell. It digs deep into the significant role of intelligentsia in initiating any revolution: with their enthusiastic and revolutionary discourses, they succeed in forming public opinion and shaping the mentality of the masses. Moreover, this research paper tries to study the utopian nature of discourse and counter-revolution in light of George Orwell's *Animal farm*

and Joseph Conrad's *Under Western Eyes*.

The ideal discourse as referred to by Bateson connotes with something not currently present, and it is seemingly a returning to the notion of fantasy and imagination (208). The ideal discourse is essential in any revolutionary activity as it is considered the basis that galvanizes revolutionists in general and creates a reality which forces rebels to refuse compromise solutions. Bredo and Feinberg in their critique of ideal discourse note: "Such situations do not presently exist, or exist only locally and fleetingly, they remain an ideal" (284). Here, intellectuals and theorists play a significant role in formulating the ideal discourse which paves the way to create the ideal realm in the minds of revolutionists, who, in turn, try to put this ideal realm into action in a way or another. Before exploring the ideal revolutionary discourse and its impact on the rise of revolutions, this research paper explains the role of intelligentsia in shaping the revolutionary climate in any prospective revolutionary activity.

The word 'intelligentsia' first appeared in Russia in the nineteenth century, but since then it has acquired a world-wide significance (Kochetkova 11). The term was popularized by philosopher Karol Libelt, who defined

'intelligentsia' as "well-educated members of the population who undertake to lead the people as scholars, teachers, clergy, engineers, and who aspire for their enlightenment" (qtd.in Kochetkova 11). The previous definition demonstrates the leadership role of the intelligentsia in directing the masses.

When reading *Under Western Eyes* and *Animal Farm*, it cannot be difficult to find that Joseph Conrad and George Orwell refer to the role of the intelligentsia in formulating the ideal discourse of the revolution. In Conrad's *Under Western Eyes*, the revolutionary activity would not have started without the ideal catalyst provided by the revolutionary elite based in Geneva. Similarly, the animals in Orwell's *Animal Farm* would not have thought of igniting a rebellion against Man without the dreamy speech of Old Major.

Conrad tries to shed light on the role of the intelligentsia by presenting some revolutionary characters living in Geneva and controlling every aspect of the revolutionary project against autocracy in Russia. These characters work on fueling any revolutionary attempt in Russia and providing protection as well as refuge for the revolutionists fleeing the oppression of autocratic authorities. Conrad tries to criticize the "intelligentsia myth" which is

expressed by Inna Kochetkova, who argues that “The myth of the intelligentsia creates a God-like portrait of a hero and hardly any living individual can live up to it” (33). Thus, the revolutionary intelligentsia in Russia contribute directly to the creation of a God-like portrait of the Russian revolution, prompting Conrad to present the character of Haldin, who murders Mr. de P, a prominent statesman, in his pursuit to terminate the hegemonic autocracy. Haldin says:

> You suppose that I am a terrorist, now a destructor of what is, but consider that the true destroyers are they who destroy the spirit of progress and truth, not the avengers who merely kill the bodies of persecutors of human dignity. Men like me are necessary to make room for self- contained, thinking men like you. (Conrad 15)

Here, it can be noticed that the "myth of intelligentsia" has left a deep imprint on Haldin’s convictions. In other words, the revolutionist Haldin is victimized by ideals which have turned him into a murderer.

In fact, the ideal discourse which is propagated by the intelligentsia has a lot of dangers on the revolutionary course and on the mindset of revolutionists in particular. Conrad's portrayal of intelligentsia is apparent through presenting the

character of Peter Ivanovitch. Peter Ivanovitch is a "great feminist" (166). Conrad describes the character of Peter Ivanovitch saying: "The civilized man, the enthusiast of advanced humanitarian ideals thirsting for the triumph of spiritual love and political liberty" (91). Peter Ivanovitch appears here as an idealist with political ambitions. Peter Ivanovitch "Must direct, inspire, influence" (Conrad 176). Conrad aims at drawing attention to the political role of the intelligentsia, regardless of their enlightenment claims. Conrad in his letter to Edward Garnnet explains his portrayal of the Russian exiles saying: "These persons- most (not all) of them people who left Russia voluntarily- constitute the so-called party of propaganda as opposed to the terrorists who risk their lives" (Garnett 233).

In his criticism of revolutionaries, Conrad presents the whole revolutionary enterprise as being corrupt. Peter Ivanovitch is not presented as a hero; he is an "Awful despot" (171). Also, Conrad presents Madame de S, another member of the intelligentsia in Geneva. Madame de S is a "Lady of advanced views" (93). Madame de S is an "Intellectual woman worthy to be watched" (106); she leads the revolutionary enterprise in Geneva. Madame de S "Built great hopes on some complication in the peninsula for arousing a great

movement of national indignation in Russia against 'these thieves—thieves' " (Conrad 161). Through his presentation of the characters of Peter Ivanovitch and Madame de S, Conrad emphasizes the deviation of the enlightenment role of the intelligentsia towards political complications. In other words, the main goal becomes political, which drives the revolutionary movement completely off track.

The term “discourse” has become popular in recent times, but it has branched out and has nowadays diverse implications and contexts. Hence, introducing a consistent definition of discourse becomes quite complicated. The word “discourse” can be traced back to Latin origins as in Late Latin. This word meant “exchange of ideas” (Merriam-Webster Dictionary). Linguistically speaking, “discourse” can be defined as “a mode of organizing knowledge, ideas, or experience that is rooted in language and its concrete contexts” (Merriam-Webster Dictionary). Discourse can be simply expressed as language in use (Brown and Yule 1).

The discourse of the intelligentsia plays an important role in fueling the rebellious flame and idealizing the masses. Michel Foucault, a pioneer philosopher in discourse studies, points out that “[T]he intellectuals spoke the truth to those

who had yet to see it, in the name of those who were forbidden to speak the truth" (207). Intellectuals act in the name of the will of the masses; such intellectuals contribute in a way or another to creating the collective consciousness of the masses and directing them wherever they want. In a conversation with Gilles Deleuze, Michel Foucault asserts that “Intellectuals are themselves agents of this system of power – the idea of their responsibility for ‘consciousness’ and discourse forms part of the system” (207).

The argument lies here in the utopian nature of discourse. Conrad warns of this nature in the words of the protagonist Razumov. Razumov criticizes the Russian intellectuals in Geneva as he says: "Their Utopias inspire in the mass of mediocre minds a disgust of reality and a contempt for the secular logic of human development" (Conrad 71). In a conversation with General T, Razumov also adds: "I am a man of deep convictions. Crude opinions are in the air. They are not always worth combating. But even the silent contempt for a serious mind may be misinterpreted by headlong utopists" (Conrad 37). Razumov's words demonstrate the attachment of utopian nature to the discourse of revolutionists; revolutionists as utopists inspire and even lead the project. In other words, the need for change is

misinterpreted by revolutionists.

Another example of the revolutionists is Julius Laspara, who is an intellectual and an advocate of revolutionary justice. In one of his meetings with Razumov, Laspara denotes: “We must educate, educate everybody--develop the great thought of absolute liberty and of revolutionary justice” (Conrad 213). Here, intellectuals are trying to position themselves as a representative of the aspirations of the masses, and for that, Laspara passes an attractive message which carries within it a lot of exaggeration and utopianism. For Laspara, revolutions will educate “everybody” and bring about “absolute” liberty. The use of these words denotes the utopian nature of the revolutionary discourse. In fact, using such language is a kind of irrationality as it creates an imaginary situation that is difficult to be achieved taking the logical circumstances of reality into consideration. Karl Mannheim explicitly refers to the utopian mentality when he affirms: "A state of mind is utopian when it is incongruous with the state of reality within which it occurs" (173). Conrad in the words of the narrator of *Under Western Eyes* depicts the revolutionary enterprise as "Pretentious intellectual failure" (100). This failure lies in the destructive results of the revolution. Conrad clearly states in "Author's Note" that "The ferocity and imbecility of an

autocratic rule rejecting all legality and, in fact, basing itself upon complete moral anarchism provokes the no less imbecile and atrocious answer of a purely Utopian revolutionism encompassing destruction by the first means to hand" (45). According to Conrad, the revolutionary response to the autocratic rule has not produced the desired goal. On the contrary, it has created utopists who, in turn, has created a "[P]ainful gap between an ideal world and the real one" (Pomper 39).

The situation of the rebellious animals in Orwell's *Animal Farm* is no better. Orwell, in turn, refers to the central role of the intelligentsia in the Russian Revolution through his depiction of the pigs in *Animal Farm*: "The pigs represent Manor's Farm intelligentsia and they prime the animals for revolution" (Bloom 22). Orwell describes the pigs as the smartest animals of the farm as he reveals: "The work of teaching and organising the others fell naturally upon the pigs, who were generally recognised as being the cleverest of the animals" (Orwell 35). The representation of the intelligentsia is particularly evident through Orwell's presentation of Napoleon and Snowball. Napoleon says: "The education of the young was more important than anything that could be done for those who were already grown up" (Orwell 50). Here,

Napoleon focuses on educating animals and considers it the most important task of anything else. Just as Laspara in *Under Western Eyes* wants to educate everyone, Napoleon is keen to do the same. In a letter to Randall Swingler, Orwell denotes: "Nothing is gained by teaching a parrot a new word. What is needed is the right to print what one believes to be true" (53). For Orwell true intellectuals should speak clearly, independently, and courageously (Rodden 31), and this what Orwell highly suspects in *Animal Farm*.

Orwell mentions the incident of Sugarcandy Mountain; the raven Moses, who is a clever talker, claims to know of the existence of a mysterious country called Sugarcandy Mountain. Moses describes: “In Sugarcandy Mountain it was Sunday seven days a week, clover was in season all the year round, and lump sugar and linseed cake grew on the hedges” (Orwell 10). Indeed, Moses is a clever talker. Moses is deluding the animals on the farm into believing in a heavenly place where everything is perfect. Orwell denotes: "Eager intellectuals built emotional superstructures over events that had never happened" (qtd.in Stansky and Abrahams 73). Frankly speaking, Orwell criticizes the irrationality of utopian discourse. For him, utopian discourse seeks perfection, which could be unreachable just as Sugarcandy Mountain.

Machiavelli agrees with Orwell in his depiction of utopianism. Machiavelli says: "Many writers have dreamed up republics and kingdoms that bear no resemblance to experience and never existed in reality" (60).

Moreover, the revolutionary discourse itself is marked not only by utopianism but also by violence. In fact, the utopian characteristic of the revolutionary discourse collides with the violence of the revolutionary thought and, herein, lies the whole point. This kind of paradox is the cornerstone of the critical analysis of the revolutionary discourse advanced by revolutionary intelligentsia in *Animal Farm* and *Under Western Eyes*. The utopian climate surrounding the concept of revolution is basically to "imagine some ideal state in which there was no misery and no greed, no danger or poverty or fear or brutalisng labour or insecurity" (Berlin 21). Paradoxically, the revolutionaries themselves radically contradict this kind of discourse and show violent and malevolent behaviour. One of the most important incidents in *Under Western Eyes* is the conversation between Razumov and Haldin, the revolutionist. Haldin says:

> This is not murder- - it is war, war. My spirit shall go on warring in some Russian body till all falsehood is swept out of the world. . . The Russian soul that lives in all of

> us. It has a future. It has a mission, I tell you, or else why should I have been moved to do this- - reckless- - like a butcher- - in the middle of all these innocent people- - scattering death - - I! I! … I wouldn't hurt a fly! (16)

Haldin is not a murderer by nature since he wouldn’t kill a fly. The problem here is that violence is no longer just an incidental event, but rather it is rooted in the core of revolutionary discourse. Violence is essentially excused and justified for the sake of a better future as Haldin explains. However, legitimizing violence is fundamentally a Machiavellian principle whereby Machiavelli considers that "[An] antagonistic political culture based on extra-institutional manifestations of popular hatred and violence ensures the preservation of liberty and the accountability of leaders to people" (14). Razumov opposition to Haldin's mentality and beliefs demonstrates Conrad's vision of revolutions in the words of Razumov, "Fanatical lovers of liberty in general. Liberty with a capital L, Excellency. Liberty means nothing precise. Liberty in whose name crimes are committed" (50). Liberty is abused by revolutionists. Liberty becomes an excuse to practice violence and commit crimes.

The case goes beyond that to transform the

revolutionary discourse into hate speeches and exclusion of the other. Revolutionaries attempt to employ hatred for political ends. In other words, hatred helps to create the other as Carl Schmitt explains: “He is, nevertheless, the other, the stranger; and it is sufficient for his nature that he is, in a specially intense way, existentially something different and alien” (27). Here, Schmitt is defining the political enemy assuming that the enemy is something alien. Likewise, the revolutionary discourse enlists hatred to create the enemy and, hence, employ the other to divert attention from the flaws of the revolution to concentrate on the evils of the other.

In *Under Western Eyes*, Madame de S, one of the leaders of the revolutionary movement in Geneva, clearly says: “The discontent should be spiritualized” (Conrad 163). Madame de S’ words indicate the importance of stoking up hatred in the revolutionary action. On the other hand, in *Animal Farm*, Old Major delivers a speech stating: “Is it not crystal clear, then, comrades, that all the evils of this life of ours spring from the tyranny of human beings? Only get rid of Man, and the produce of our labour would be our own" (Orwell 5). Old Major is developing hatred into a process of exclusion and demonization of the other. For him, the other is

the ultimate enemy. However, defining the political enemy in such a vague and broad way makes anyone qualified as an enemy.

The significance of exploring counter-revolution lies in the fact that it has been associated with many revolutions throughout history. Nick Bisley asserts that "counter-revolution is so pervasive in histories of revolution that it should be thought of as fundamental to the idea of revolution itself" (50). In fact, counter-revolution in the literal sense of the word can be defined as "[A] reaction. That is to say, it is an action directed against another action" (Oliveira 51). Furthermore, Fred Halliday refers to counter-revolution as "[A] policy of trying to reverse a revolution, and, by extension, to policies designed to prevent revolutionary movements that have already gained some momentum from coming to power" (207).

Given this, Orwell and Conrad place a lot of emphasis on counter- revolution in both *Animal Farm* and *Under Western Eyes* as they are eager to highlight the dangers of counter-revolution on the revolutionary process as a whole. In both novels, true revolutionaries make the supreme sacrifices in order to obtain their usurped rights. On the contrary, many

of the beneficiaries of the revolution are riding on the wave of the revolution to achieve their narrow interests. In *Under Western Eyes*, The best description of counter-revolution is introduced in the words of the narrator: "In a real revolution—not a simple dynastic change or a mere reform of institutions—in a real revolution the best characters do not come to the front. A violent revolution falls into the hands of narrow-minded fanatics and of tyrannical hypocrites at first" (Conrad 100). If we consider the previous quotation, we can see that Conrad presents Haldin as a character who does not come to the front. Haldin sacrificed his life to serve the revolutionary enterprise; however Haldin literally gained nothing. On the other hand, Peter Ivanovitch, the great feminist, abuses women whenever he has the chance; he is a hypocrite who comes to the front.

The circumstances of the revolution of Orwell's *Animal Farm* are not better than those of Conrad's *Under Western Eyes*. In fact, the animals start the revolution against Mr Jones and throw him away. Through this victory a lot of animals have made serious sacrifices. Without those sacrifices the revolution would not have gained victory. After that, Napoleon and Snowball come to the lead. They have not made as sacrifices as the other animals, yet they capture the

leadership. They set themselves up as representatives of the revolution. Orwell says: "Somehow it seemed as though the farm had grown richer without making the animals themselves any richer- except, of course, for the pigs and the dogs" (121). Then Napoleon turns on Snowball and takes over the farm.

As a matter of fact, the force of counter-revolution is mainly represented by the opportunist character of Napoleon. During the revolution of the animals, Napoleon has not made any crucial sacrifice and has set himself as a spectator; rather, Napoleon has been plotting to gain control of the resources of the farm and to remove Snowball, the partner of the revolution, from the revolutionary forefront. After the animals have made great sacrifices, Napoleon takes control of the farm, addressing the animals: “There is work to be done. . .This very morning we begin rebuilding the windmill, and we will build all through the winter, rain or shine. . . Forward, comrades! Long live the windmill! Long live Animal Farm!” (Orwell 48). Orwell illustrates that sacrifice and hard work rest with those who believe in the core principles of the revolutionary recommendations, not with those who exploit them for personal interests. Through his critique of the deviation of the course of the French Revolution, Edmund

Burke chimes with Orwell in his *Reflections on the Revolution in France* that "Their whole march was more like a triumphal procession, than the progress of a war. . .Not one drop of their blood have they shed in the cause of the country they have ruined" (37).

Going back to *Under Western Eyes*, some revolutionary characters offer a lot of theory and little work. For them, revolution is a means to achieve political and social positions in the Russian society, "Bearers of the spark to start an explosion which is meant to change fundamentally the lives of so many millions in order that Peter Ivanovitch should be the head of a State" (Conrad 255). To be more specific, Peter Ivanovitch, the revolutionist, seeks to find a foothold in the political process and thus acquires as much power as possible throughout his adoption of revolutionary activity. On the other hand, for true revolutionaries such as Haldin and his family, revolution is a source of suffering, harm, and disappointment. Conrad writes:

> At the sight of the two lighted windows, very conspicuous from afar, I had the mental vision of Mrs. Haldin in her armchair keeping a dreadful, tormenting vigil under the evil spell of an arbitrary rule: a victim of tyranny and revolution, a sight at once cruel and absurd. (244)

Here, counter-revolutionary forces have the ability to alter true revolutionaries into mere victims of their legitimate demands of freedom and justice. Conrad also adds describing true revolutionists: "They are not the leaders of a revolution. They are its victims: the victims of disgust, of disenchantment- often of remorse. Hopes grotesquely betrayed, ideals caricatured- that is the definition of revolutionary success" (100). Conrad warns of the need to preserve the gains of a revolution and not to fall into the trap of the opportunists. Otherwise, those opportunists will reverse the original course of the revolution and turn true revolutionists into victims of their revolution.

In conclusion, this research paper reveals how the idea of revolution is first enforced and encouraged by a group of intelligentsia or intellectuals in order to overthrow a dictator. By their embellishing words and revolutionary discourses, those experts or intelligentsia do shape public opinion and create mighty revolutionists who are ready to do anything for the sake of fulfilling their dreams. Unfortunately, such dreams turn into nightmares, i.e. the revolutionists follow the path of violence and cruelty just like their dictators. In other words, what happens is that history repeats itself, and the rebels

themselves become dictators. In short, by portraying revolution in *Animal Farm* and *Under Western Eyes*, Orwell and Conrad take great care to expose the obstacles that may encounter the revolutionary enterprise. Both authors want to provoke political awareness among those of revolutionary aspirations. In fact, a revolution does not end with the overthrow of a dictator, but rather the preservation of the revolution against opportunist should be the main concern. I conclude quoting Orwell words: "It is the liberals who fear liberty and the intellectuals who want to do dirt on the intellect: it is to draw attention to that fact I have written this preface" (17).

Works Cited

Primary Sources:

Conrad, Joseph. *Under Western Eyes*. Ed. Peters, John G. Claremont:

Broadview Press, 2009.

Orwell, George. *Animal Farm*. New York: Harold Bloom, 2009.

Secondary Sources:

Abraham J., Stansky W. *The Unknown Orwell*. London: Constable, 1972.

Bateson Gregory. *Theory of Play and Fantasy.* Chicago: Temple

University Press, 1982.

Berlin, Isaiah. *The Crooked Timber of Humanity*. Henry Hardy Ed. New

York: Princeton University Press, 2004.

Bisley, Nick. "Counter-Revolution, Order and International Politics."

Review of International Studies, vol. 10, no. 30, 2004, pp. 49-69.

Bloom, Harold. *George Orwell's Animal Farm*. Chelsea: Chelsea House

Publishers, 2006.

Bredo and Feinberg. *Knowledge and Values in Social and Educational*

Research. Chicago: Temple University Press, 1982.

Brown, Gilian, and George Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1983.

Burke, Edmund. *Reflections on the French Revolution*. London: Dent and

Sons Ltd, 1951.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human*

Science. London: Routledge, 1983.

Garnett Edward. *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*. New York:

Charter,1962.

Halliday, Fred. *Revolution and World Politics*. London: Macmillan Press,

1999.

Kochetkova, Inna. *The Myth of the Russian Intelligentsia*. London:

Routledge, 2009.

Machiavelli, Nicola. *The Prince*. Tim Parks Trans. Indianapolis: Penguin

Classics, 1976.

Oliveira, Plinio Correa. *Revolution and Counter-Revolution*. New York:

the American TFP, 2002.

Pomper, Philip. *The Russian Revolutionary Intelligentsia*. Illinois:

Wesleyan University, 1970.

Rodden John. *Every Intellectual's Big Brother: George Orwell's Literary*

Siblings. Texas: University of Texas Press, 2006.

Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. George Schuab Trans.

Chicago: Chicago University Press, 2017.

Webster, William. *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*.

Michigan: The University of Michigan, 2006.