مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 21

1445 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. وليد حماده	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

م. هلا معروف

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 عبشي	**عضو هيئة التحرير**

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

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 (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة 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 (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
ظهور شخصيتي ايدنا وتشيرل كزوجات ثائرات في عملي "اليقظة" ل كيت تشوبن و "المتوحشة" ل تشيرل ستراید	أحمد قدور د. محمد نهار مزعل	54-11
صورة الإنسان المعاصر في المجموعة الشعرية " آرا فوس بريك" للشاعر ت س إليوت	د. باسمة محفوض	98-55
البُعدُ الوجدانيُّ لصورِ نهجِ البلاغةِ	د. منتجب عمران	118-99
الصورة الفنية من منظور علم النفس	د. همسة عباس	154-119
غوربودك بوصفها ميتادراما سياسية تعليمية	محمد الشريف د. منذر عبسي د. الياس خلف	166-155

ظهور شخصيتي ايدنا وتشيرل كزوجات ثائرات في عملي "اليقظة" ل كيت تشوبن و "المتوحشة" ل تشيرل سترايد.

جامعة البعث – كلية الآداب – قسم اللغة الانكليزية

الباحث: أحمد عيسى قدور

بإشراف الدكتور: محمد نهار مزعل

الملخص

يدرس هذا البحث ظهور شخصيتي ايدنا وتشيرل كزوجات ثائرات في عملي كيت تشوبن "اليقظة" وتشرل ستراید "المتوحشة". يركز هذا البحث على الظروف والمواقف التي جعلت كل من هاتين الشخصيتين ثائرتين وعلى حياتهما الزوجية وأيضا كيف حاولت كل منهما مواجهة المجتمع والتخلص من الحياة الزوجية من اجل البحث عن هويتها الشخصية وابرازها داخل المجتمع في رحلة اكتشاف الذات. يركز ليونس (زوج ايدنا) فقط على تجارته وسمعته داخل المجتمع دون الاهتمام ب ايدنا مع العلم انه يعامل ايدنا بمقام أي قطعة من قطع المنزل مما يجعل من ايدنا زوجة ثائرة. أما تشيريل وعلى الرغم من المعاملة الطيبة التي تلاقيها من زوجها إلاَ انها فقط تريد التخلص من علاقتها الزوجية مع زوجها باول من اجل تحقيق حلمها وهو السير عبر أحد المسارات البرية. التعاطف ملموس في البحث و يقدم لنا بطرقة مقبولة.

كلمات مفتاحية: رحلة اكتشاف الذات، العلاقة الزوجية، الانتقام، اللامبالاة.

Emergence of both Edna and Cheryl as Rebellious Wives in *The Awakening* by Kate Chopin and *Wild* by Cheryl Strayed.

Abstract

This paper studies the emergence of Edna and Cheryl as rebellious wives in Kate Chopin's *The Awakening* and Cheryl Strayed's *Wild*. This paper focuses on the circumstances and events that made Edna and Cheryl rebellious against their marriage and how both of them tried to face the society and to get rid of their marriage for searching for their lost identities and for proving their identities inside the society under the light of the self – discovery journey. Leonce, Edna's husband, just focuses on his trade and reputation inside the society without paying attention to his wife. Moreover, he treats her as an ornament not as a wife the thing that makes Edna rebellious. As for Cheryl, though the good treatment she gets from her husband, she puts great effort to separate from Paul so as to follow her dream; hiking through the Pacific Crest Trail. Empathy is felt in both works and is sometimes presented in a favorable way.

KEY WORDS: Marriage, revenge, indifference, and self-discovery journey.

Wild and *The Awakening* are nothing but other masterpieces written by Cheryl Strayed and Kate Chopin respectively. Chopin, for example, lived in the same complex society in which her character Edna lived where strict conventions and social laws were imposed on women. Similar to her heroine, Kate Chopin was married in a Creole society in Louisiana and was exposed to the Creole culture. Like her heroine, Kate was also prevented from demonstrating her feminist desire in seeking salvation and freedom. Likewise, Cheryl Strayed decided to write *Wild* as a way to embody her biography inside her work and to reflect the size of suffering which she had suffered owing to her mother's death and an unsuccessful marriage. Strayed herself, being twenty-six years old, hikes the Pacific Crest Trail to cure her grief and restore herself. She begins to face new challenges when she encounters new comers at the Pacific Crest Trail. Anyway, in their points of view, Enda and Cheryl (Cheryl appears as a Character in her work) live in complex societies where strict conventions and social laws are imposed on women. By means of their own journeys, the heroines realize their errors, and the restrictions which they are put under. Moreover, they sometimes cross the limits of respectability and honor in the society. They are also indifferent to people's opinions about them.

In the American society, at the end of the nineteen century, men were considered the dominant ones while women were viewed as the other and marginal gender. Men give orders

whereas woman have to obey those orders. At that time, women were facing an awful plight and their marriages were inevitable destinies. Many women discovered that they were cheated on by their men after marriage. They saw events, during their married lives, walk against their expectations. In this case, they realized that they have become victims. Consequently, they decided to rebel against their husbands by refusing orders or giving raising children up. Furthermore, some of them went through infidelities seeing that they were fed up with their married life.

Edna as a rebellious wife

As for Edna, she is a twenty-eight-year-old woman. She lives inside a conservative Creole society but its system and rules do not allow her to follow her desires and achieve freedom and independence. She discovers herself dissatisfied with her marriage. Therefore, she seeks to search for her lost identity beyond all the society's limits. Leonce, her husband, is a wealthy businessman. He takes care of Edna and their married lifestyle and wants her to live according to the society's norms and to obey his requests too. However, Edna hates these rules and sees them as a real threat to her will of searching for her identity as an independent woman. The novel opens with Leonce sitting in front of his cottage nearby the sea, and reading a newspaper. He looks

at the beach to see if his wife had finished swimming, yet he resents the making of such activity in the sunlight and in a high temperature. He is concerned very much to Edna, so it is folly for him to do that at this time. "'What a folly! To bathe at such an hour in such heat!'" exclaimed Mr. Pontellier. He himself had taken a plunge at daylight. That was why the morning seemed long to him" (2). In fact, it is clear that he takes care of her as an ornament or a valuable thing not a wife. He is indifferent to her emotions. Leonce is annoyed of Edna's activity at daylight not only because he is afraid of the effect of sun heat on Edna's body or face but because he is anxious of the society's look at her as his own property. "'You are burnt beyond recognition,'" he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage" (2). However, Edna surveys her hands as if there is a lost thing. After that, she realizes that she has handed her ring to her husband before going to the beach. By going to the beach without her ring Edna achieves a kind of rebellion. She discovers that she is a free, independent, strong and rebellious woman. In addition, this indicates her ability to lead herself without a man and to lead herself far away from the society's traditions and rules and to rebel against them at the same time. Furthermore, stretching her hand out to get the ring back reflects the idea of going back to constraints and the prison in which she lives:

She held up her hands, strong shapely hands, and shapely hands, and surveyed them critically, drawing up her lawns sleeves above the wrists. Looking at them reminded her of her rings, which she given to her husband before leaving for the beach. She silently reached out to him and he, understanding, took the rings from his vest pocket and dropped them into her open palm. (2)

Leaving the ring with her husband, Edna implies that marriage is unbearable and that she is like a product that can be bought and sold. Likewise, “The only difference those who sell themselves through prostitution and those who sell themselves through marriage is the price and duration of the deal” adds Alparizi (4). The word “silently” indicates to the case that she is afraid of speaking her ideas up or sharing them with her husband. She will probably be restricted more than that. Kapil Sharma proves this point saying that “if any woman goes against the ideas and beliefs of the society, the society never allows her to do what she likes to do” (886). Actually, at the beginning, Edna cannot show her rebellion clearly, so these behaviors are a gradual process of appearing this rebellious spirit. Then, Mr. Leonce Pontellier gets up saying good bye to Edna because the appointment of going to Klein’s hotel and playing billiards with his friends has come. Leonce does not specify a time for his wife for chatting. He just thinks of the society’s view to him as a man and of the rules and norms which he should implement according to

the society. He treats her as a pet that needs some interest and caring, so he says to her that if she is bored of sitting with the servant, she can send him away. In turn, Edna asks him about the time of his going back home. Edna gives him the opportunity to express his emotions and love to her. However, he hesitates to give an answer concerning the time of his coming back because this depends on the number of friends and so on, because her duty is to obey orders not to discuss them and because he is under no obligations to answer his wife. Edna has become accustomed to this protocol and monotonous life in which she lives. Anyway, she understands the answer to her question. In my opinion, this will increase the size of rebellion which she plans for since Leonce does not watch his indifferent reactions:

> "coming back to dinner?" his wife called after him. He halted a moment and shrugged his shoulders. He felt in his vest pocket; there was a ten-dollar bill there. He did not know; perhaps he would return for the early dinner and perhaps he would not. It all depended upon the company which he found over at Klein's and the size of the game. He did not say this, but she understood it, and laughed, nodding good-bye to him. (3)

Edna has the habit of turning her eyes then fixing them on an object for a period of time which reflects the size of depression and sadness which she suffers from. Sure, Edna remains

restricted to her husband and this restriction weakens her physical and mental abilities. In an article entitled “Women’s Liberation: The Effects of Patriarchal Oppression on Women’s Mind”, Friedan discovers the source of women’s depression in the late nineteen century commenting that “she describes women’s unhappiness as the problem that has no name. Women felt this sense of depression because they are forced to be subservient to men financially, mentally, physically, and intellectually (383). Moreover, contemplating this object may predict the emergence of the rebellious spirit soon. At the evening, Mr. Leonce returns from the hotel at 11 o’clock. He is in a good humor, and high spirits. His coming awakes Edna. Leonce begins to narrate the events that happened at the hotel without paying any attention to his wife. Anyway, He should at least ask about Edna’s daily activities or about what she had done during his absence. “He talked to her while he undressed telling her anecdotes and bit of news and gossip that he had gathered during the day” (5). However, Edna answers him with some utterances while she is asleep. She can, of course, reply to him with full and complete sentences. Edna’s patience will come to end. On the other hand, Leonce is annoyed of this behavior because Edna’s reply to him in such a way underestimates his conversation and gives little evaluation to his interests being the most priority for him. “she was overcome with sleep, and answered him with little half utterances. He thought it is very discouraging that his wife, who was the sole object of his

existence, evinced so little interest in things which concerned him, and valued so little his conversation" (5). Mr. Pontellier goes to investigate the health state of his children, so he finds out that one of his children, Raoul, is sick, so he returns to his wife accusing her that she is careless and is not taking care of her children. "Mr. Pontellier returned to his wife with the information that Raoul had a high fever and needed looking after. Then he lit a cigar and went and sat near the open door to smoke it" (5). As stated in the quotation above, this accusation may be the result of her disobedience and rebellion to him. If he was a real father, he should at least remain at home for a period of time or should sit by his child. However, he goes outside to lit a cigar. Edna has a motherly sense and knows very well if her child has a fever or not. In the then American society, the responsibility of managing the household and raising children up was a woman's one. A man's labor was just to give orders to his wife. This means that Edna is not mistaken and she does this on the purpose of retaliating and taking revenge against her husband, marriage, and the society itself. Mr. Pontellier justifies his negligence and indifference by claiming that he is occupied with his business and that his role is to be a bread giver just like many fathers:

> He reproached his wife with her inattention, her habitual neglect of the children. If It was not a mother's place to look after children, who's on the earth was it? He himself hands full with his brokerage business. He could not be in

two places at once; making a living for his family on the street, and staying at home to see that no harm befell them. (5)

Another time, Mr. Pontellier questions Edna and she refuses to answer him and she ignores his existence. She ignores the idea of marriage itself and now she begins to rebel against this marriage by refusing replying to her husband as a first step. "She said nothing, and refused to answer her husband when he questioned her. When his cigar was smoked out he went to bed, and in half a minute he was fast asleep" (6). Afterwards, Edna remains awake and begins to cry. Edna does not want to be controlled by her husband and restricted by the society's norms and traditions. Her crying indicates weakness and surrender which she hides. Edna is not obliged to be ruled by this monotonous life. Similarly, in *The Theory of Criticism: from Plato to the Present*, Raman Selden comments "The psychoanalysis theories of Lacan and Kristeva have suggested to some that female sexuality is revolutionary, subversive and heterogeneous. The female principle is simply to remain outside male definitions of the female" (521). However, these conflicts are not new ones in her life:

"The tears came so fast to Mrs. Pontellier's eyes that the damp sleeve of her peignoir no longer served to dry them. She was holding the back of her chair with one hand; her loose sleeve had slipped almost to the shoulder of her uplifted arm, and she went on crying there, not caring any

longer to dry her face, her, her arms. She could not have told why she was crying. Such experiences as the foregoing were not uncommon in her married life" (6).

There is no a mutual feeling between Edna and Leonce. She considers this as an oppression and Leonce is the reason behind that. Currently, Edna does not know the type and source of this oppression. It is like a shadow, a strange and unfamiliar that wonders at a part of her consciousness. In her opinion, the sole weapon to retrieve her identity is the rebellion. All events mentioned and following events prove her right in using rebellion, so they are not a mere recounting.

In the following morning, Leonce prepares himself to go about his business in the city. His travel makes him happy. Leonce feels that business is the best way to run away from these debates. Furthermore, he thinks that he has no obligations imposed on him, leaving the responsibility of managing the household to Edna. "Mr. Pontillier gave his wife half of the money which he had brought away from Klein's hotel the evening before. She liked money as well as most women, and accepted it with no little satisfaction" (7). Ironically, Leonce realizes Edna's need for money but not her wish to be with him. According to Edna, this amount of money will be enough to buy a wedding present for her sister Janet. Anyway, this amoust of money will not extinguish the fire of rebellion. In addition, he promises her with more than that a

farewell kiss. “Oh! We’ll treat sister Janet better than that, my dear,” he laughed, as he prepared to kiss her good-buy” (5). In fact, though many Louisiana people know that Leonce is a good-hearted, and generous husband, yet some of them envy Edna for that, but she denies that internally since her existence is not related to other creature that manage her life as she is a toy. However, in the presence of others, Edna accepts and admits that under the pressure of society. This statement will not devastate the rebellious spirit. “And the ladies, selecting with dainty and discriminating fingers and a little greedily, all declared that Leonce was the best husband in the world. Mrs. Pontellier was forced to admit that she knew of none better” (7). Furthermore, Edna does not take into consideration her boys and husband. Her priority is to take care of her husband and children but she refuses that because this mission is part of the society‘s rules and traditions and, from the beginning, she expresses her dissatisfaction of this marriage and of this responsibility. A day in- a day out, Leonce realizes this deficit in Edna and her failure in raising her children up. Leonce sees this failure in doing her duty and each time he voices this in front of her in the public he feels regretful. Even the boys depend on themselves because they become accustomed to and familiar with their mother’s unfamiliar behavior. In my point of view, this all what she can do temporarily to keep herself away from her husband’s dominating orders. “If one of the little Pontillier boys took a tumble whilst at play, he was not apt to rush crying to

his mother's arms for comfort; he would more likely pick himself up, wipe the water out of his eyes, and the sand out of his mouth, and go on playing (7). Rebellion against marriage means retaliation against its rules, conditions and the people who have to do with it such as the husband and children. Edna wants to launch a war against this institution and to pursue her journey alone as a free and independent woman. In summary, she is not ready to be a mother seeing that she works on building an independent identity:

> In short, Mrs. Pontillier was not a mother-woman. The mother-woman seemed to prevail that summer at grand Isle. It was easy to know them, fluttering about with extended, protecting wings when any harm real or imaginary, threatened their precious brood. They were women who idolized their children, worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels. (8)

Edna realizes that her marriage is only an accident just like any marriage. She discovers that this relationship is conventional and is the result of fate which she yields and surrenders to it. "Her marriage to Leonce Pontillier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade the decrees of fate" (18). Like Edna's, in *The Girl in*

the Tangerine Scarf, Khadra's fate lies in a conventional marriage which puts her under constraints and her pregnancy prevents her from seeking her lost identity. In their article "The Quest for Self-Discovery: A study of the Journey Motif in Kahf's *The Girl in the Tangerine Scarf and Abulela's The Translator"*, Huda Ahmad and Yousef Awad support this notion of the rejection of the conventional marriage for searching for the self-identity by saying that:

> Khadra gets married in a conventional manner, and eventually, her marriage proves dysfunctional. Her pregnancy makes the situation more uncomfortable for her and it brings her even closer to her journey abroad. She wants to find her true self because she believes that people have to have a self to even start a journey to God. She begins to realize that embarking on a journey becomes a necessity and there is no way to escape it. (31)

Edna remembers when she met had Leonce and he pleased her so much. His manner flattered her and made her happy to the degree that she refuses her father's and sister's point of view about Leonce being a Catholic. These memories reflect the shock which she feels. Edna wonders how she is cheated by this marriage. These memories increase the degree of revenge in Edna.

Another point is that Edna has become convinced that matrimony will end her unrealistic fantasies and dreams and she will be forced to accept the conventional standards of the society which she always seeks to rebel against and to take revenge from because this marriage closes doors in front of women's dreams. Suddenly, she wakes up to find herself inside the reality and society which forces her to follow its rules and those of marriage. However, she is satisfied because this marriage lacks passion and love the thing that will make its end come soon. "… and found herself face to face with realities. She grew fond of her husband, realizing with some unaccountable satisfaction that no trace of passion or excessive and fictitious warmth colored her affection, thereby threatening its dissolution" (18).

After days of his departure, Mr. Pontillier arrives to Louisiana and finds Edna sitting nearby a tree in the moonlight. He asks about the reason behind her sitting at such a late hour at midnight, but she does not answer him. Consequently, Leonce becomes irritated. Though he takes care of her, her rejection of his requests hints to her unwillingness to obey orders. His repetitive questions and orders make her more nervous. Edna remains insistent in her attitude at least to achieve a fierce victory.

> "What are you doing out her, Edna? I thought I should find you in bed," said husband…. "Are you asleep?" he asked, bending down to look at her.

"No." her eyes gleamed bright and intense, with no sleepy shadows, as they looked into his.

"Do you know it is past one' o'clock? Come on," and he mounted the steps and went into their room. "Edna!" called Mr. Pontellier from within.

"Do not wait for me." She answered. He thrust his head through the door. "You will take cold out there," he said, irritably. "what folly is this? Why do not you come in?" "It is not cold; I have my shawl." "The mosquitoes will devour you." "There are no mosquitoes" (31).

Edna realizes that she has led him into a state of irritation and annoyance. In the above passage, Leonce asks her to enter the house directly, so there is no other choice but obeying his orders. Leonce does not give the opportunity for his wife to enjoy outdoor activities, and share her psyche with the nature. Similarly, "Mr. Pontellier treats his wife as an unpaid servant and wants her to be at his disposal. He is irritated when his wife did not attend him at odd hours" hints Kapil Sharma (887). Moreover, she used to yield to his orders through habit not as an obedient wife. Edna discovers that she is so strong that no one can compel her to accept the society's conventional rules. Edna confesses to herself that she is a stubborn wife but she is very wise and self-confident. During her daily activities as a married woman, she obeys her husband's requests out of desire.

Leonce claims that this is more than folly for her to remain stubborn and deny his commands. Therefore, he uses his authority and strength by ordering her to come in quickly. Afterwards, he reproaches her because she has talked to him in an unacceptable way and because she also does not accept her role as a wife. The wife's obligation is to obey her husband and to respect his point of view; however, she intends to stay out there in order to run away from the restrictions which the society imposes on her and to feel the existence of a woman. To be admitted, Leonce will not be able to enter a conflict with for each thing after now. "Leonce, go to bed," She said. "I mean to stay out here. I do not wish to go in, and I do not intend to. Do not speak to me like that again, I shall not answer you" (31). Therefore, some of the consequent actions exhibit that Leonce is not happy concerning her retaliation and rebellion against his orders. He drinks wine and smokes some more cigars. Her rebellious soul achieves a kind of victory. She goes back to reality again.

In terms of social rules and relationships, Edna is socially effective where she used to meet her guests every Tuesday afternoon. Edna usually appears in a captivating gown and serves the best foods and liquids. Edna has pursued this habit for the six years. She is a woman who likes and respects social life and relationships. Edna and Leonce used to do this routine in their own home in the Esplanade street in New Orleans where they sent cards to visitors. "This had been the program which Mrs.

Pontellier had religiously followed since her marriage, six years before" (50). However, Edna discovers that if she sustains these conventions she will be besieged by the society's restrictions. This time, Edna refuses to reply to women. Leonce goes to his business in the morning and returns at the evening. On Tuesday evening, Leonce and Edna sits at the table. He notices that Mrs. Pontilier is not wearing her usual Tuesday reception gown and that she is in an ordinary house dress. Mr. Pontillier is very known for his accurate observation of such things. Therefore, he asks some questions to get some ideas about her party that happened in the afternoon. Edna replies to him that she was out of home at this time. Leonce is shocked and wonders about the reason which led her to go out the house at such a time. Edna realizes that her going out is more beneficial and better than staying at home and waiting for the visitors, while Mr. Pontellier focuses on the society's view to his wife, so he is very anxious if his wife made an apology to visitors or not. Mr. Pontillier should appreciate Edna's need to follow her emotions and feelings. Anyway, Edna feels self-confident, so she expresses her desire to go outside. leaving no excuse for her guests is the best solution to devastate her husband:

> "Tired out, Edna? Whom did you have? Many callers?" he asked. He tasted his soup and began to season it with pepper, salt, vinegar, mustard-everything within reach.

"There were a good many," replied Edna, who was eating her soup with evident satisfaction. "I found their cards when I got home; I was out."

"Out!" exclaimed her husband, with something like consternation in his voice as he laid down the vinegar cruet and looked at her through his glasses. "Why, what could have taken you out on Tuesday? What did you have to do?"

"Nothing. I simply felt like going out, and I went out."

"Well, I hope you left some suitable excuse," said her husband, somewhat appeased, as he added a dash of cayenne pepper to the soup.

"No, I left no excuse. I told Joe to say I was out that was all." (50-51)

Kapil Sharma clarifies how Edna is forced to do her duty and how she cannot seek her freedom. "Mr. Pontellier considered his wife not more than a mother and a wife, her role is to nourish their children and pleasing her husband. She used to be a housewife and she has no right to see the world apart from her family" (2). Anyway, Leonce realizes Edna's desire to go out home and he advises her in a suitable way using pleasing words such as dear but by taking the society's conventions in

consideration. Leonce makes balance between the society's view and Edna's desire because, this time, he has noticed Edna's change. He may have sensed that he is taken to the rules of the society more than required. The society will accept and excuse her mistakes if she respects it and behaves according to their conventions as Mr. Pontellier hints. He becomes very angry and begins to protest as the soup being not cooked properly, whereas she tries to distract him from this topic.

Leonce calls the waiter to look at visiting cards. Then he reads one of cards sent by one of the visitors called Mr. Belthrope and comments that Mr. Belthrope is very wealthy and will add more wealth to his wealth. In addition, Leonce wants Edna to concentrate on her duty because cooking his favorite foods very well gives a man respect. "It seems to me," he said, "We spend money enough in this house to procure at least one meal a day which a man could eat and retain his self-respect" (51). As a result of this conflict, Leonce leaves home and goes to the club. Edna becomes depressed. Edna has had the responsibility to take care of dinners which she and her husband had. At previous dinners, she was serving very well every type of food, but she was deprived of finishing her dinner. Now, she decides to make this conflict and remains alone. The fire of rebellion glows her eyes. Edna throws her ring on the ground and tries to crush it. The ring is like a circle, so her intention may be crushing the circle of

marriage in which she is stuck. Moreover, crushing the vase may stand for destroying the society's norms:

> Once, she stopped, and taking off her wedding ring, flung it upon the carpet. When she saw it laying there, she stamped her heel upon it, striving to crush it. But her small boot heel did not make an indenture, not a mark upon the little glittering circlet. In a sweeping passion she seized a glass vase from the table and flung it upon the tiles of hearth. She wanted to destroy everything. The crush and clatter were what she wanted to hear. (52)

After the maid is alarmed at the sound of the breaking glass, she comes in the room. Despite of the rage and rebellion which Edna shows; she cannot inform anyone about it or its reasons. This is why she lies to the waitress. "A vase fell upon the hearth", said Edna. "Never mind; leave it till morning." "Oh! You might get up bits of the broken vase that were scattered upon the carpet." And taking the ring, slipped it upon her finger" (53).

The next morning, Leonce prepares himself for going to his business. He is hallucinating at buying new fixtures. Leonce regrets that Edna ignores such activities, but this time, he notices that her health state is deteriorated. Furthermore, Edna discovers that everything around her has no value and they are part of an ambiguous world. The world is not only strange and alien but it is also wild and antagonistic. However, the world is an enemy to

Edna. She sees the world upside down because of the effect of rebellion and refusal of the rules and traditions around her. Edna discovers that she was mistaken when she throws her ring and smashes it. According to her, she can take revenge from this antagonistic world by following her wish and by abandoning the unacceptable activities. She begins to give her guests and Tuesdays up. Moreover, she thinks that managing the household does not suit her fancy. Therefore, she tries to be detached from the world around her and to be a free human being seeking her liberty. In the article of "A Study of the Literary Feminist Themes in *The Awakening* by Kate Chopin", the researcher scholar Kapil Sharma also supports the idea of the independent woman who searches for a full liberty outside of her society adding that "But what she actually wants or desires is a kind of recognition as a free individual who can enjoy his liberty to full extent and expects that his liberty and rights should be recognized and confirmed by his family and society" (886). As long as Mr. Pontellier meets submissiveness and respect by his wife, he will be kind to her. However, her gradual change is so distinctive, as Leonce notices, that he is shocked and angry at her actions and that shows the size of oppression and suppression Edna is exposed to. Edna realizes her insolent behaviors and will not go backward "Mr. Pontellier had been a rather courteous husband so long as he met a certain tacit submissiveness in his wife. But her new and unexpected line of conduct completely bewildered him. It shocked

him. Then her absolute disregard for her duties as a wife angered him. When Mr. Pontellier became rude, Edna grew insolent. She had resolved never to take another step backward" (57). Leonce cannot endure her indifference, and rejection of her duties as a wife. Edna is not contriving to serve her husband. She is totally ignorant of her husband, and household. Leonce reminds her of Ratignole who knows her duties, realizes her mistakes and pursues her hobbies at the same time.

Leonce wonders if Edna is balanced mentally or not. Anyway, Leonce lets Edna alone. Edna takes off her garment of reality and wears an imagination one. Edna employs her abilities and energy in painting and follows her work as if nothing had happened. In the system of the society where Edna and Leonce are living, it is not acceptable for women to employ their abilities in learning new skills. They must put their efforts in serving their husbands and household. This is what Kapil Sharma indicates in his article, when he says: "Women considered themselves that their job is only to serve the family nothing more than it. Due to this, they are not able to express themselves in other fields and their life is wasted, their identity is only a mother and a wife nothing more" (884-85). Painting may be a new weapon she uses against her marriage. Despite the fact that she does not accomplish any creative work, yet she is satisfied. Imagination does not achieve any great thing except that it helps her run away from her responsibilities. Furthermore, it affects her mentality

positively, and that is why she feels happy. Actually, unfamiliarity and ambiguity have become a part of her life:

> There were days when she was very happy without knowing why. She was happy to be alive and breathing, when her whole being seemed to be one with the sunlight, the color, the odors, the luxuriant warmth of some perfect Southern day. She liked then to wander alone into strange and unfamiliar places. She discovered many a sunny, sleepy corner, fashioned to dream in. And she found it good to dream and to be alone and unmolested (58).

According to the previous passage, Edna tends to be detached and isolated from the society. She seeks the meaning of her existence by getting away from marriage's laws. Different from her is the character of Sindi Oberoi in the novel entitled *The Foreigner.* Although he is estranged and alien wherever he goes, Sindi searches for his identity in the reality and seeks independence in a real way which is accepted by his society. In his article "The Journey of Self-discovery in Arun Joshi's novel *The Foreigner*", Javeed Ahmad Raina indicates the fact that Sindi wants to discover the meaning of his existence and his position in the reality, saying that "The central protagonist, Sindi, is a stranger to himself because he is isolated from his worldly endeavors and customs. He does not question the existence of God like existentialist philosophers, but simply seeks the meaning of the

existence within the established laws and rules of the universe" (4).

In fact, Mr. Pontellier proves to be a real, honest and good husband where he does not let Edna enter the world of hallucination and dreams. He notices the marks of disease on Edna, but he cannot decipher the type of this disease. One morning, on his way into Louisiana Mr. Pontellier stops in front of the house of one of his friends whose job is a doctor. He explains the problem of Edna to the doctor, but the doctor opposes Leonce's assessment of Edna saying that he has recently seen her walking along Canals Street and her health seems very bad. Mr. Pontellier adds that she seems quite well in the real life, but she behaves in odd ways towards them, and the world around her. Furthermore, Leonce comments that Edna lets everything including the housekeeping and taking care of children goes to the maids. For Mr. Pontellier, the matter is hard to explain. Moreover, he confesses to the doctor that he is a tempered man, but he tries to be far from quarrels and conflicts. This reflects the balanced thinking and wisdom on the part of Leonce especially when it comes to the system of the society and its rules and that is why he wants to sustain the marital life although Edna bears the idea of women's rights. In fact, Leonce attacks Edna in an artful way accusing her of owning odd characteristics:

"yes, yes; she seems quite well," said Mr. Pontellier, leaning forward and whirling his stick between his two hands; "but she does not act well. She's odd, she's not like herself. I cannot make her out, and I thought perhaps "Well, it is not easy to explain," said Mr. Pontellier, throwing himself back in his chair.

"Well, well; women are not all like, my dear Pontellier. We have got to consider".
"I know that; I told you I could not explain. Her whole attitude toward me and everybody and everything- has changed. You know I have a quick temper, but I do not want to quarrel or be rude to a woman, especially my wife; yet I am driven to it, and feel like ten thousand devils after I've made a fool of myself. She's making it devilishly uncomfortable for me," he went on nervously. "She's got some sort of notion in her head concerning the eternal rights of women; and -you understand- we meet in the morning at the breakfast table." (65)

The doctor marvels at Leonce's comment about women's rights. He wants to know if Edna goes to meetings of the movement of pseudo-intellectual women because this movement destroys Edna's mentality and so on. Even the doctor criticizes this movement by naming its participants as super-spiritual superior beings. According to the doctor, women cannot lead themselves and get a spiritual and physical independence by retaliating

against both society and marriage. However, the most important trouble is that Edna does not belong to this circle; on the contrary, she contrives to acquire her independence and freedom by herself. Unlike Edna, Sindi is the man who seeks independence and his self-identity according to the society's rules. "The protagonist of the novel examines self with respect to the society" Javeed comments (4).

After hearing Leonce's discourse, the doctor discovers that this symptom is a new one and wonders if this disease is hereditary or not. Mr. Pontellier emphasizes that her father and family have different habits and mentalities and also have different activities and Edna's behaviors do not date back to any hereditary problems. Doctor Mandelet advices Leonce to send his wife to her sister's wedding as a way to relieve her pain, to restore herself spiritually, and socially and to cure her disease. Mr. Pontellier complains that Edna hates going to wedding parties because marriage is the most lamentable episode for her. Edna explicitly confesses about this fact and Mr. Pontellier considers stating such a confession in front of the doctor socially unacceptable. Furthermore, Doctor Mandelet points out that women, in general, are peculiar, sensitive and delicate creatures. He also proposes that Leonce must let her alone. This accusation to Edna being a peculiar and delicate organism is an insult to Edna. Edna is insulted because she does not have any psychological disease. She is very conscious of her struggle and rebellion against

marriage. The doctor and Leonce take revenge from women in general and from Edna in particular. It is a secret war:

> "Send your wife up to the wedding," exclaimed the Doctor, foreseeing a happy solution. "Let her stay among her own people for a while, it will do her good." "That's what I wanted her to do. She won't go to the marriage. She says a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth. Nice thing for a woman to say to her husband!" exclaimed Mr. Pontellier, fuming anew at the recollection.
>
> "…. Woman, my dear friend, is a very peculiar and delicate organism– a sensitive and highly organized woman, such as I know Mrs. Pontellier to be, is especially peculiar." (66)

Similarly, Sindi looks at marriage as a product that one can buy and sell whenever he/she needs. In his article, Javeed points to this idea adding that, "The institutions of marriage did not lure him instead it merely looked as a commodity like the engineering gadgets meant for replacing poor working class people. Marriage is more often a lust for possession than anything else. People get married just as they bought cars" (5). After that, Doctor promises Leonce to go to dinner to see Edna. At the same time, Leonce urges him to come to their home. This indicates that Leonce tries to follow and complete his role not because he respects the marriage and his wife very much but because he is

very concerned about his reputation as a man, so Mr. Pontellier will not destroy his family for a trivial mistake that Edna did. "Do! By all means." Urged Mr. Pontellier. "What evening will you come? Say Thursday will you come Thursday? He asked, rising to take his leave" (67).

Edna makes preparations for leaving her current home and moving into a new house she has chosen. However, she does not take or wait for permission for doing that. By moving into another house, Edna thinks that she can escape Leonce's world or the reality. These preparations cause Edna anxiety. She may know that she is mistaken because Leonce has not sent any approving mark. "without even waiting for an answer from her husband regarding his opinion or wishes in the matter, Edna hastened her preparations for quitting her home on Esplanade Street and moving into the little house around the block. A feverish anxiety attended her every action in that direction" (85). However, Leonce disapproves this action. On the other hand, Edna does not convince him adequately. Somehow, she is mistaken by disobeying him and leaving without taking permission even if she searches for her identity, but in her belief, she is doing something logical. His threats will stop Edna. "when Mr. Pontellier learned of his wife's intention to abandon her home and take up her residence elsewhere, he immediately wrote her a letter of unqualified disapproval and remonstrance. She had given reasons which he was unwilling to acknowledge as adequate" (93). As

seen above, Leonce has not have the will to approve her reasons. He does not pay attention to Edna's desire and feelings. Actually, what attracts Leonce's attention is the society's view to him as a businessman. Moreover, Leonce is afraid of his warning's effects and results. Consequently, he may lose his trade. All he needs is to save his good reputation and people's respectful view of him. As seen above, Mr. Pontellier has not have the will to approve her reasons. He also distracts his attention from Edna's emotions, and desires.

Anyway, Mr. Pontellier sends a letter of disapproval by a servant. Edna, on the other hand, gives this servant a letter which contains instructions which an architect has to follow. The architect's job is to remodel Mr. Pontellier's home at Esplanade street in the way he was dreaming and contemplating of. Edna obeys her desires not his orders and replies to him in the manner he understands. In turn, Mr. Pontellier wants to avoid any scandal and he is defeated now. That is why he has announced in one of newspapers that their own home is undergoing some alterations. "Mr. Pontellier had saved appearances!" (94). Edna takes Leonce's every action for granted. In addition, her rejection of his orders makes her on cloud nine. After satisfying her desire, Edna feels an intimate sense. Moreover, she discovers herself independent and strong spiritually and physically.

In conclusion, Edna Pontellier maintains her rebellion against the society and disobeys its traditions. The institution of

marriage is a part of the society which is a fierce enemy in her eyes. As result of that, she has launched a war against it, because of its crimes against wives probably. Leonce is also convicted and is a member of this society; in other words, he is a criminal, in Edna's eyes, although he has struggled to satisfy his society and secure his reputation inside this society.

Cheryl appears as a rebellious wife

Just like Edna, Cheryl strayed struggles against marriage. However, her struggle happens in a different way. She is careless and indifferent to her married life and pays no attention to be a wife. What interests her is a hike throughout the Pacific Crest Trail. Her husband, Paul, is a very kind and caring man. He remains by her Cheryl in her pain and hardships especially when her mother was dying. Furthermore, Paul remains faithful to Cheryl even after their divorce. Cheryl tells how she was married to Paul and how he was a respectful and open-minded man. "I was married by then, to a good man named Paul- I'd married him in the woods on our land, wearing a white satin and lace dress my mother had sewn. After she got sick, I folded my life down. I told Paul not to count on me. I would have to come and go according to my mother needs" (121). Paul is a very kind man who exerts great efforts to help Cheryl resist the loneliness and depression she suffers. On the other hand, Cheryl acknowledges Paul's attempts to be supportive and loving while Cheryl's mother is

dying. However, what makes Cheryl run away from this marriage is something ambiguous which she never knows especially when her mother started to die and he fulfills his role effectively. This ambiguous thing is her revengeful spirit that is asleep now but it will soon appear. “My husband, Paul, did everything he could to make me feel less alone. He was still the kind and tender man I’d fallen for a few years before, the one I’d loved so fiercely I’d shocked everyone by marrying just shy of twenty, but once my mother started dying, something inside of me was dead to Paul, no matter what he did or said” (153-4). Similarly, in his article “Wild Book Summary, by Cheryl Strayed”, Allen Cheng supports this idea saying that, “Cheryl’s husband tried to provide emotional support, but Cheryl began to realize that she was feeling dead toward him” (4).

Cheryl looks at Paul’s happy life with his parents and how they are still alive. Her looks are envious and rebellious ones which increased her pain rather than decreasing it. She honestly knows that he had not sinned. “What did he know about losing anything? His parents were still alive and happily married to each other. My connection with him and his gloriously un-fractured life only seemed to increase my pain. It was not his fault. Being with him felt unbearable, but being with anyone else did too” (154-55). The mother drops dead after days of healing. After that, Cheryl enters a world full of pain and sadness. In other words, she begins to see nightmares in which she meets her dead mother.

Paul's endeavors and positive attitudes cannot be forgotten. However, her ambition is to hike the PCT not to be engaged in the marital life.

In addition, informal meetings with lovers lead her and Paul into a severe problem which is divorce. In one way or other, she tries to drive Paul away from her life in order to be alone and independent although she knows that this adultery and infidelity will hurt her and her reputation. "She did not have sex with them but instead used this as a way to push Paul away because her mother had just died" says Allen Cheng (4).

Cheryl's impatience and motive to hike PCT makes her forget her husband totally and makes her book a ticket for travelling by plane to Los Angles on the spot. When arriving, she rides a car with a friend into the town of Mojave. After that, she takes a room in a hotel near the Mojave Desert. Cheryl wants to be herself. Her quick and urgent determination for hiking shows the confidence and revenge she has. Cheryl remembers when she and Paul discussed if they should stay together or get divorced. Paul advices Cheryl to try a trip less dangerous than this trip. He does not force Cheryl to give her decision up. On the contrary, he is still an open-minded man. "Perhaps you should try a shorter trip first," Paul had suggested when I told him about my plan during one of our should-we-stay-together-or-get- "Why?" I'd asked with irritation. "Do not you think I can hack it?"

"It is not that," he said. "It is only that you've never gone backpacking, as far as I know" (226).

Before the day set for hiking, Cheryl prepares her bag and accessory tools including a whistle, but the fear of hunger and loneliness controls her. By leaving him alone, she achieves a kind of rebellion and retaliation against him and she refuses marriage's rules and traditions. "You finally got what you wanted," Paul has said when we bade each other bye in Minneapolis ten days before. "what's that?" I'd asked. "To be alone," he replied, and smiled, though I could only nod in certainly" (233). As seen before, although he warns her of the consequences of divorce and hiking, she insists on going her own way. This decision comes out of her rebellious spirit not by accident. "It had been what I wanted, though alone was not quite it…. The end of marriage was a great unraveling" (234). The word "alone" does not denote solitude because Cheryl is not ambitious to be alienated from others, but because she seeks a journey free of the society's chaos, misery, and marriage rules. Consequently, Cheryl will acquire a great freedom and strength. In "Walking Your Way out of Woods: An Analysis of Cheryl Strayed's Memoir Wild", Celine Lefort shows that the self-discovery journey should be taken alone. That is why Cheryl preferred to be alone instead of marrying Paul, so Celine states that "Even in the large context of travel writing, many writers defend the view that a journey should be taken alone. Paul

Theroux supports this idea as he believes that it is linked to greater freedom (Youngs 80)" (65).

Cheryl remembers what happened three months before her decision to hike the PCT when there came a letter clarifying accepting Paul in a PhD programme. Then she took the opportunity of this and asked him to leave into his programme alone. She drives him away from her life but. "You should go without me," I said to Paul as he held the letter" (241). By getting divorced, she will be free. When Paul gets a job offer, he travels to his job place in Minnesota. on the other hand, Cheryl remains in Oregon and exploits his absence to take revenge against marriage by getting involved in illegal affairs. She protests that her affairs were a healing to the pain caused by her dead mother. Cheryl cannot bear this secret, so she confesses to Paul about her dates and pursues her life alone. "I had finally spoken the words to Paul that would tear my life apart. Not that I did not love them. But that I had to be alone, though I did not know why" (255). It is sure that the consequence of this confession will be negative. Both of them are frustrated. Moreover, Paul does not punish or inflict harm on Cheryl, but he just goes away. Cheryl and Paul's friends are informed of this separation and this separation is also criticized by them:

> When I said all things I had to say, we both fell onto the floor and sobbed. The next day, Paul moved out. slowly we

told our friends that we were splitting up. We hoped we could work it out, we said. We were not necessarily going to get divorced. First, they were in disbelief–we'd seemed so happy, they all said. Next, they were mad–not at us, but at me. One of my dearest friends took the photograph of me she kept in a frame, ripped it in half, and mailed it to me. Another made out with Paul. When I was hurt and jealous about this, I was told by another friend that this was exactly what I'd deserved: a taste of my own medicine. (258)

Cheryl recalls all these memories while she is in the hotel getting ready for hiking. The only remaining bond between both of them is a tattoo that Paul and Cheryl have. Actually, this tattoo bears an ironic meaning because it means nothing after their separation and the collapse of their marriage. This tattoo will be a torture to her. On the other hand, on Paul's part, this tattoo indicates the fact that he will be faithful to her. "Paul had one to match. We'd had them done together in honor of our divorce which had become final only the month before. We were not married anymore, but the tattoos seemed proof to us of our everlasting bond" (268).

During her journey in the PCT, Cheryl is acquainted with a man called Joe. Joe teaches her how to take heroin. Therefore, she becomes addicted to it and gets hurt by its effects. Afterwards, Paul is notified by Lisa about Cheryl's case. Then he

meets her in Lisa's apartment and says happy birthday to her. No one but he who remembers her birthday. However, the talk remains formal until Paul starts talking about the heroin. He blames her wrong behavior and friendships. His looks at her and remarks make Cheryl realize her mistakes. Paul suggests going back into his home not for re-building the relationship, but getting away from heroin. However, she refuses his offer and goes back to Joe's apartment. Tears of sadness falling down her eyes could not change her opinion or affect her psyche. Clearly, Cheryl cheats herself and her husband at the same time because her intention in hiking the PCT increases the degree of rebellion against marriage.

> I knew what he meant. The way he looked at me everything I'd refused to hear from Liza. I was different. I was not there. Heroin had made me that way. And yet the idea of giving it up seemed impossible. Looking Paul squarely in the face made me realize that could not think straight. "Just tell me why you are doing this to yourself." He demanded, his eyes gentle, his face so familiar to me. He reached across the table and took my hands, and we held on to each other, locked eye to eye, tears streaming first down my face, then down his. He wanted me to go home with him that afternoon, he said evenly. Not for a reunion with him but to get away. Not from Joe, but from heroin (372-73).

Cheryl does not show her weakness to Paul; on the contrary, she accuses him of having reasons and aims for this charitable action and she protests that she does not ask his help hiding her sorrow and pain. Here, we notice the reversal of roles between genders. Women normally use their emotions in judging things while men use their minds. Like the goddess Ishtar, Cheryl reverses the gender division. Ishtar negotiates with Gilgamesh about marriage using her mind just like Cheryl. Cheryl may be honest and can be independent and courageous enough to meet all life's requirements or her motivation to destroy the circle of marriage and to get rid of Paul makes her seems that:

> "I did not ask you to come and get me," I yelled in the course of one of our arguments. "you came for own reasons. Just so you could be the big hero." "why'd you come all this way to get me?" I asked, panting with sorrow. "Because," he said, gripping the steering wheel, staring out the winds shield into the starry night. "Just because" (378-79).

Cheryl strives to prove her character and searches for her identity without the help of Paul but until now she is stuck. Cheryl cannot accomplish everything independently. In his article "How I Can Live by Meg Rosoff: Women Struggle in Patriarchy", Alparizi agrees with the idea of women's lack of expertise and need for men saying that, "Beauvoir feels that due to the various social limits of the experience even a woman, who strives to

determine her purpose in life without the help of a man, ends up stuck and incomplete. Some women try to justify their existence by extolling the splendor of presence rather than their commitment to males" (5).

When women usually get married, they take their husbands' surnames. Anyway, a woman becomes proud of having that title being newly married and being in a new life. Cheryl; on the contrary, tends to escape from marriage limitations and restrictions. She is still insistent in her attitude and her struggle to be a free-independent woman. "The line beneath the question was perfectly blank. On it, to my amazement, we could write anything" (687). After thinking and mentally scanning surnames, Cheryl decides to choose a surname that expresses and reflects her character, psyche, ideas, and destination. Her ideas are dispersed, psyche is destroyed, character is rebellious, and destination is lost. What is fit for Cheryl is the word "Strayed":

> Nothing fit until one day when the word Strayed came to mind. I immediately, I looked it up in the dictionary and knew it was mine. Its layered definitions spoke directly to my life and also struck a poetic chord; to wander from the proper path, to deviate from the direct course, to be lost, to become wild, to be without a home, to move about aimlessly in search of something, to diverge or digress. (690-91)

In his point of view, Allen Chang sees that, “The word Strayed came to Cheryl one day and reminded her of how she learned new things from the wild places that she wandered in life” (9). Anyway, Cheryl fills in her new surname in the divorce file with a courageous soul.

Cheryl’s behavior indicates the fact that either she is mentally unbalanced or she laughs at the institution of marriage, after separation. For instance, after signing the divorce paper, Paul and Cheryl clutch their hands together beneath the table. “Paul and I had clutched each other’s hands beneath the table, watching Val as she methodically mined our do-it-yourself no-fault divorce documents” (706).

The employee Val looks at Cheryl and wonders how she leaves a husband who is ready to serve her the whole time. Paul has sacrificed his life, money and love for Cheryl, so he is the one who is the victim of her rebellion. However, Cheryl discovers her great mistake and how she made Paul get away from her. Therefore, admittedly, she speaks up her mistake and declares her love for him. “’I know,’” Val said, and pushed the pink hank of her hair aside so I could see her eyes fluttering nervously from the papers up to me and then down to the papers again. “’And it’s all my fault.’” I said, my voice swelling and shaking. “‘He did not do anything. I am the one. I broke my own heart’” (709-10).

Her stubbornness and retaliation lead her into failure. Cheryl destroys this sacred tie after years of working on consolidating it. The sin she committed has affected her feelings to the degree that she starts to cry. While she hikes Sierra Nevada which is covered by snow, she stops then thinks how she can save herself inside these wide ranges of snow. As a result of this, pieces of songs alongside Paul's voice come to her mind. Paul's voice reminds Cheryl of the risk of hiking the PCT. Now, she discovers that her previous husband's recommendations were effective and valuable and that she cannot lead her way of life without Paul because the last one realizes the size of the plight in which Cheryl got stuck. Moreover, she does not realize the fact that men take on responsibilities better than women. Whatever wisdom, cleverness, and self-confidence women have, they will not take the roles which members of the masculine gender play:

> As I hiked, the fragment of songs pushed their way into the mix tape radio station in my head, interrupted occasionally by Paul's voice, telling me how foolish I'd been to trek into the snow like this alone. He would be the one whatever had to be done if indeed I did not return. In spite of our divorce, he was still my closest kin, or at least the one organized enough to take on such a responsibility. (1012)

Cheryl realizes mistakes she did before and their consequences that left her alone. Somehow, she misses Paul and regrets for cheating him on for several months. The only action for which Cheryl does not regret is hiking the PCT:

> That awful moment when Paul and I fell on to the floor after I told him the truth about my infidelities kept coming to me in waves, and I realized that what I'd started when I'd those words had not led only to my divorce but to this; to me sitting alone in Old Station, California, on a picnic table beneath the magnificent sky. I did not feel sad or happy. I did not feel proud or ashamed. I only felt that in spite of all the things I'd done wrong, in getting myself here, I'd one right (1361).

In summary, before going on her journey towards discovering herself, Cheryl makes a fatal mistake by rebelling against her husband who dedicated himself to her. As a result of that, she loses her husband and loves a lonely life filled by depression, fear, and longing. On the other hand, Paul tries all his best to rescue Cheryl from dangers she experiences during her journey. In addition, Paul convinces her, on many occasions, to get herself away from her friends, However, Cheryl's rebellion, and stubbornness lead her into a deadly failure; namely, getting divorced from her husband.

All in all, Cheryl and Edna launch war filled of revenge, retaliation and rebellion against marriage. On the part of Edna, this war is on the account of Paul's intention to oblige Edna to stick to his orders and the society's norms. Edna prepares many weapons for this war including handing her ring to Leonce before swimming, refusing to invite his visitors, moving into a new house and so on. These weapons are very effective in leading Edna to getting a free and independent life and identity. Cheryl sees that Paul will not be that a striking aim and her bod with him will not achieve a great step in her journey through the PCT, so she takes revenge from him by going through infidelities and taking heroin and so on. At the end, she gets the consequences of this rebellion and gets divorced from him.

Works cited

- Ahmad, Huda and Yousef Awad. “The Quest for Self-Discovery" (January 2016): 1-17. Online.
- Cheng, Allen. “Wild Book Summary, By Cheryl Strayed.” 1-24. https://www.allencheng.com/wild-book-summry-Cheryl-Strayed/ Online.
- Lefort, Celine. *Walking Your Way Out of the Woods: An Analysis of Cheryl Strayed’s memoir Wild*. 2017. Online.
- Raina, Javeed. “The Journey of Self Discovery in Arun Joshi’s novel *The Foreigner*.” *Innovative Research Thoughts* 3.5 (September 2017): 1-6. Online.
- Qasim, Naheed, Shehnaz Mehboob, Zainab Akram and Hajira Masrour. “Women Liberation: The Effects of the Patriarchal Oppression on Women’s Mind.” *International Journal of Asian Social Science* 5.7 (2015): 382-393. Print.
- Sharma, Kapil. “A Study of Literary Feminist Themes in *The Awakening* by Kate Chopin.” *International Journal of Research* 1.11 (December 2014): 882-889. Online.
- Selden, Raman, ed. *The Theory of Criticism: from Plato to the Present.* New York: Longman Singapore Publishers, 1988. Print.

صورة الإنسان المعاصر في المجموعة الشعرية "آرا فوس بريك" للشاعر ت س إليوت

الدكتورة: باسمة محفوض

كليّة: الآداب **جامعة: البعث**

ملخص

يدرس هذا البحث صورة الإنسان المعاصر في المجموعة الشعرية آرا *فوس بريك* للشاعر ت س إليوت، حيث يتناول البحث قصائد الرباعيات وقصيدة "جيرونشن". نشرت هذه القصائد بشكلها النهائي في عام 1920، إلا أنها كانت قد كتبت في الفترة ما بين 1917 و1920. يقوم الشاعر إليوت بالتجريب في شعره بما يتعلق بالشكل والمضمون. ونرى دليل ذلك في هذه المجموعة الشعرية حيث أن معظم القصائد كتبت بطريقة الرباعيات وهو الأمر الذي يميز هذه المجموعة بالذات. لطالما كان إليوت عبر مسيرته الشعرية مهتماً بحالة العصر الحديث والإنسان المعاصر حيث توجه قصائده انتقاداً لحالة الضياع الروحي التي انتشرت في العصر الحديث. إن صورة الإنسان المعاصر في *آرا فوس بريك* هي صورة سوداوية، إلا أن إمكانية التغيير موجودة دوماً. وهذا ما تسعى القصائد لتقديمه بالرغم من التصوير الذي يبدو بظاهره يائساً للإنسان المعاصر. تؤكد القصائد على فكرة "الإدراك"، فالإدراك مهم للناس في العصر الحديث إذا ما كانت لديهم حقاً الرغبة في التخلص من وضعهم العالق في الموت الروحي وتحقيق الخلاص.

الكلمات المفتاحية: ت س إليوت، *آرا فوس بريك*، الإنسان المعاصر، العصر الحديث، الموت الروحي، الخلاص، الإدراك

Image of the Modern Human Being in T. S. Eliot's Collection *Ara Vos Prec*

Abstract

This research examines the image of modern human being in Eliot's colletion of poems, entitled *Ara Vos Prec*, dealing with the quatrain poems and "Gerontion". These poems were published in their final versions in 1920 but were written between 1917 and 1920. In his poetry, Eliot experiments with content and form, and that is evident in this collection as most of the poems are written in quatrains which is peculiar to this particular collection. Throughout his poetic career, Eliot had always been concerned with the situation of modern age and modern people. His poems provide a criticism of loss of spirituality which prevailed in the modern age. The image of the human being in Eliot's *Ara Vos Prec* is dark, yet the possibility of change is always possible, and this is what the poems try to present despite the seemingly pessimistic image of modern people. The poems stress the idea of awareness which is essential should modern people are willing to escape the entrapment withing spiritual deadliness and achieve redemption.

Key words: T. S. Eliot, *Ara Vos Prec*, modern human being, modern age, spiritual deadliness, redemption, awareness.

Image of the Modern Human Being in T. S. Eliot's Collection *Ara Vos Prec*

This research examines the image of modern human being in Eliot's *Ara Vos Prec*, specifically dealing with the quatrain poems and "Gerontion". The portrayal of modern people is not unusual in Eliot's poetry since this latter had always been preoccupied with focusing on the plights of the modern age. Scholars and readers of Eliot's poetry are considerably aware of the fact that the poet dedicates almost all of his poems to contemplate the modern collapse, especially the spiritual one. Besides, the fact that Eliot experiments with not only the content but also the form is evident in this collection as most of the poems are written in quatrains which is peculiar to this particular collection. These poems were published in their final versions in 1920 but were written between 1917 and 1920. These poems include “Gerontion”, the quatrain poems, which were first published in periodicals, and the French poems[1]. The title of this collection is inspired by words uttered by the Provencal poet, Arnaut Daniel, the lustful sinner, whom Dante met in the highest circle of Purgatory (*The Divine Comedy*). They mean: “Now I pray you”. Accepting his punishment in

fire, Arnaut Daniel implores Dante "be mindful in due time of my pain"[2]. Eliot was interested in Dante so that choosing a title which is inspired by *The Divine Comedy* is, for him, "a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel"[3]. Eliot chooses this reference to draw attention to the idea of awareness. The sinner in Dante's *Divine Comedy* is aware of his mistakes and takes the punishment as an action of cleansing in the purgatory. Unlike Arnaut Daniel, people in the modern age are not aware of their spiritual collapse so that they are entrapped within a cycle of repetition.

The Quatrain Poems

The quatrain poems are written in a form similar to Theophile Gautier's (1811-1872). In an interview, Eliot clarifies that this form was mainly suggested by Pound[4]. The poems describe different situations, involving people who are morally and spiritually dead in order to portray the deterioration of the modern age. They reveal what Cooper describes as an "abject" situation:

Yet there was something deeper perhaps, something approaching a

terribly unnerving abjection, a recoil of horror from contact with
abject materiality, death-in-life, a breakdown of meaning, or a
collapse of the distinction we make between self and other. The
energy of disgust that flows through these poems is disturbing and
has elicited some of the most spirited debate about Eliot's poetry[5].

Indeed, the poems portray a gloomy image of modern human beings, immersed in materiality and sensuality. This, as Cooper mentions, reflects the recurrent debate in Eliot's poetry.

What is new in this collection is that the quatrain form is adopted in most of the poems, and the shift from one quatrain to another helps juxtapose the past and present. A word must be said that this juxtaposition between the past and present is not meant to praise the past nor does it present a nostalgic atmosphere. Eliot himself refuted this suggestion when he once wrote to Paul Elmer More:

I was not aware, and am not aware, of having drawn a contrast between
a contemporary world of slums, hysterics and riverside promiscuity

etc. with any visibly more romantically lovely earlier world. I mean

there is no nostalgia for the trappings of the past, so far as I can see,

and no illusion about the world ever having been a pleasanter place to

live in than it is now[6]

On the one hand, some poems in the collection highlight the idea that the present is missing many ideals examples of which could be found in the past. On the other hand, some other poems show that the past is not different from the present regarding the spiritual collapse. The poet employs both ideas to give a picture of the modern plight. Needless to say, talking about a rich past, the poet does not refer to the immediate past which led to WWI and which is distrusted and refuted by Modernist writers. It is the past of ethical, moral and religious ideals, such as the reference to metaphysical poets for example.

"Sweeney Erect"

"Sweeney Erect" presents a direct criticism of modern people as it is a satire on the notion that humanity reaches the highest degree of civilization. The poem, as Jain points out, might be read as an ironic response to Ralf Waldo Emerson's essay "Self-Reliance" in which he praises the human

superiority[7]. The poem shows that this claimed superiority is shattered by the silhouette of Sweeney who represents modern people:

(The lengthened shadow of a man
Is history, said Emerson
Who had not seen the silhouette
Of Sweeney straddled in the sun)[8]

Sweeney moves impulsively, sitting in a way which does not present any erect position that is characteristic of the human race according to the notion of evolution.

This image refers back to the title of the poem which implies what the notion of evolution itself does and which puts the human being on the highest level above the previous organisms. Eric Sigg argues that

Both words in "Sweeney Erect" contain phallic import, but "erect"
also suggests the anthropological "homo erectus," an upright primate.
As we watch Sweeney yawn and stretch as he awakens, however,
clawing at the pillow slip and aspiring only to challenge the confines
of the bed frame, the description warns that his superiority remains
purely physical and that he is no simian only by virtue of a

taxonomical technicality[9].

Sigg's argument is aligned with what the poem seems to establish. Sweeney is physically "erect", yet, his personality lags behind. This suggestion is strengthened by the reference to ""orang-outang"[10] that is a "large long-armed anthropoid ape"[11]. In his poems, Eliot stresses the idea that what makes people civilised is their humanity which involves the spiritual and moral status. He provides a criticism of modern people as being void of what makes them humans, hence civilised.

In "Sweeney Erect", the poet provides an unpromising image of modern people. The poem is full of broken promises, violence, animality, rotten sexuality and lack of communication. All of these are a token of a low degree of morals. Modern human beings are spiritually and morally dead. The poem recalls many myths in order to highlight these ideas. For example, the epigraph and the first two quatrains are inspired by the tragedy of Aspatia, the female hero of *The Maid's Tragedy* by Franncis Beaumont, who was betrayed by her lover. She finds her story to be like the Greek legend of Ariadne who was also betrayed by her lover. Moreover, the lives of both women ended with violent death. Another victim of love, mentioned in the poem is Nausicaa who was betrayed

by Odysseus[12]. Sweeney too is a modern lover who seems to abandon his beloved. She is sad, but She is not as devastated as the above-mentioned women. It seems that in a way or another love for her is physical and mechanical too. She is abandoned by an animal-like figure, but she herself does not react in a human way.

In fact, the poem criticises the modern human being for being dehumanised. The description of Sweeney as mere parts stresses this idea:

> This withered root of knots of hair
> Slitted below and gashed with eyes,
> This oval O cropped out with teeth:
> The sickle motion from the thigs[13]

Thus, Sweeney is not a whole human being. The fragmentation of the body symbolises the fragmentation of the spirit. "Sweeney's self", as Bellour mentions, "is shattered because he is destitute of the spiritual side, and this renders him a one-dimensional man. Seemingly, the boundary between the human and the animal becomes frail in 'Sweeney Erect'**.** Sweeney cannot be civilized unless he strips the animal side, which is physicality, from himself"[14]. Bellour's argument describes Sweeney's image in the poem which is, in turn,

matches the image of the modern human being that Eliot tries to portray in this collection.

However, it is useful to suggest that what the poet tries to pay attention to is the idea of awareness. In the modern age. people are unaware of their spiritual deadliness, unlike the heroes of ancient myths who could sense the gravity of their distress, Sweeney, along with his fellow modern people, live like machines. They are not aware of the desolation they live in, and unless they do, they cannot redeem their present situation. Sweeney, the representative of modern human beings reappears in "Sweeney among the Nightingales".

"Sweeney among the Nightingales"

Titles and epigraphs in Eliot's poems go hand in hand with the topic being tackled. This poem is no exception. To begin with the title, the word "nightingale" is a slang for "prostitute"[15], and the poem itself takes place in a bar where Sweeney is surrounded by sinister ladies who seem to behave like prostitutes who conspire against him. The title also recalls a poem by Elizabeth Barret Browning, titled "Bianca among the Nightingales". The poem, as Jain clarifies, "concludes by associating the singing of the nightingales with hatred, spite,

callousness and doom"[16]. These negative concepts could be sensed in Eliot's poem. Moreover, they are strengthened through the epigraphs of the poem which means "Alas, I am struck deep with a moral blow". These are the words of Agamemnon when he was murdered by his wife, Clytemnestra, an event which had been already foretold by Cassandra, the daughter of Priam, King of Troy whom Agamemnon brought with from the Trojan War. The poem has a second epigraph: Why should I speak of the nightingale? The nightingale sings of adulterous wrong". This alludes to the myth of Philomela who was raped by her brother-in-law, King Tereus of Thrace, and then was transformed into a nightingale[17]. Thus, both the title and the epigraphs suggest violence, murder and lack of morals. The poem links these dark images from the past to those in the modern age in order to show the continuity of darkness. The poem shows that the past is not better than the present, and past mistakes are repeated under modern names because of the lack of awareness which warns people against the entrapment within the cycle of repetition.

Like "Sweeney Erect", "Sweeney among the Nightingales" presents a gloomy image of modern human beings. The poem

take place in a bar where the figures are no more shadows with no clear identities or purpose. Writing this poem, Eliot wanted to create "a sense of foreboding"[18]. Indeed, the sinister atmosphere in the poem predicts the dark events which are about to take place:

> The circles of the stormy moon
> Slide westward toward the River Plate,
> Death and the Raven drift above
> And Sweeney guards the horned gate[19].

The conspiracy between the lady in the cape and Rachel *née* Rabinovitch makes this sinister atmosphere even darker:

> Rachel *née* Rabinovitch
> Tears at the grapes with murderous paws;
>
> She and the lady in the cape
> Are suspect, thought to be in league[20]

The question here is about the nature of the gloomy events that the poem tries to predict, and the answer is a dark image of the modern age. The modern age is characterised by violence, conspiracies and blood.

Like in "Sweeney Erect", in this poem, Sweeney is described as an animal. The poem directly and openly links Sweeney to some animals and their primitive movements:

> Apeneck Sweeney spreads his knees
> Letting his arms hang down to laugh,
> The zebra stripes along his jaws
> Swelling to maculate giraffe[21].

Being void of any sense of humanity which involves maintaining a spiritual ethical and civilised attitude, Sweeney is reduced to an animal. Nurlana Akhundova points at the representation of modern people in Eliot's early poetry, stating that

> The main characteristic of the early period of T. S. Eliot's work is that
> the inhabitants of the poet's modern society are described as
> irregular, meaningless, insensitive, and empty beings. Love has been
> replaced by material wealth for the members of that community.
> Sweeney, as an immoral and uneducated being, has no understanding
> of culture, civilization, and rational thinking[22].

In this collection, along with other collections of poetry (not only the early ones), Eliot tries to emphasise the dichotomy between having spirituality and lacking it. The line that separates the two is awareness. Sweeney along with other figures who appear like mere shadows, are not aware of their artificial existence i.e., their dehumanised status. This is why they are bound to repeat the past with all its violence and blood and add up to their loss.

"The Hippopotamus"

Although his name is not directly mentioned in this poem, the movements of the hippopotamus resemble those of Sweeney. Like the previous two poems, this poem provides a dark image of human beings in the modern age. It particularly criticises the corruption of religious people and the church as an institution, by drawing a contrast between the church and the hippopotamus:

The broad-backed hippopotamus
Rests on his belly in the mud;
Although he seems so firm to us
He is merely flesh and blood.

Flesh and blood is [sic] weak and frail,
Susceptible to nervous shock;
While the True Church can never fail

For it is based upon a rock[23].

The poem states that since the hippopotamus is just flesh and blood, it is weak and bound to commit mistakes, while the church is strong and steady. In fact, this is a satirical treatment of the real situation which is the weakness of the church.

The church is supposed to represent the spiritual side of life while the hippopotamus should represent the body. Whereas the hippopotamus really stands for the body, the church fails to represent any spirituality. This is expressed in the poem throughout a satirical juxtaposition between the church and the animal. "The wit" as pinion argues,

depends on a series of collocations, the weakness of the hippopotamus
being contrasted with the self-assurance of a Church founded on a
rock. The hippo may make business losses, but the Church does not
need to strive for spiritual gain. At mating time the hippo's voice is
hoarse, but every week the Church can be heard rejoicing in being at
one with God. The impudent truth of satire continues: the
hippopotamus sleeps by day but hunts at night, whereas (God working

mysteriously 'His wonders to perform') the complacent Church can
sleep and feed simultaneously[24].

Pinion's statement summarises the main argument in the poem, highlighting the satirical dimension of the poem. In the end, according to the poem, the animal could find its way to heaven while the church remains down. Needless to say, the poem does not attack religion in favour of blasphemy. Rather, it is a criticism of the materialised church which does not fulfil its spiritual purpose and does not have any active role in society. The animal in the poem represents the lost modern human being, but religious people are as lost as hippopotamus.

"Mr. Eliot's Sunday Morning Service"

This poem criticises two issues regarding religion in the modern age. First, like "The Hippopotamus", "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" criticises the corruption of the church and religious people who use religion for personal interests. The epigraph of the poem refers directly to this idea. The epigraph is taken from Marlowe's *The Jew of Malta*: "Look, look, master, here comes two religious caterpillars". These are the words of Ithamore, Barabas's servant, when he sees two friars approaching his master. Barabas and his servant had just poisoned a convent of nuns. The friars are coming to blackmail Barabas, who offers to become a Christian, as an act of reconciliation[25]. The poem provides an image of religious people who sell forgiveness:

> The sable presbyters approach
> The avenue of penitence;
> The young are red and pustular
> Clutching piaculative pence[26].

The image of priests in the modern age is not promising. Modern religious men, according to the poem, generate loss rather than nourishing and spreading spirituality.

The second issue regarding religion in the modern age is the profuse theories which lead to loss as they deviate more and more from the "Word". The poem opens with "Polyphiloprogenitive"[27], which is Eliot's invention and which means, to use Moody's words, "to be busy about begetting, increasing and multiplying"[28]. The poem does criticise the multiple religious theories and views, among which real beliefs are lost. The result is that there are lots of religious opinions, but there is no religion. The discussion of the nature of Christ began by Origen who is mentioned in the poem: "And at the mensual turn of time / Produced enervate Origen"[29]. Origen castrated himself as a sign of devotion for spiritual matters[30]. The poem provides a mockery at Origen because his profuse writings did not compensate for his physical impotency because they are void of the real sense of belief.

The multiple sterile theories along with the priests, who are too busy with their personal profits, add to the loss of modern people. The poem closes with the image of "Sweeney" bathing:

> Sweeney shifts from ham to ham
> Stirring the water in his bath

The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath[31].

The lines provide a juxtaposition between Christ's baptism and Sweeney's bath. Sweeney's bath water does not have any spiritual meaning. Contrary to the scene of Baptism, the poem shows that Sweeney is swamped with ignorance and spiritual apathy which are enforced by multiple empty theories and by religious men who do not use their power to save modern people from their spiritual downfall.

"Whispers of Immortality"

As mentioned earlier, the poems in *Ara Vos Prec* portray an image of people in the modern age; an age which lacks some elements from the past albeit without the nostalgic idealisation of the past. "Sweeney among the Nightingales" emphasises this attitude. "Whispers of Immortality" shows some of the elements which the past has. In his essay, "The Metaphysical Poets", Eliot praises Donne's ability to experience his thoughts. "A thought to Donne", he mentions, "was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary"[32]. This poem

examines the idea of using senses to grasp reality. The poem sheds light on the fact that modern people lack Webster and Donne's ability to use their senses to grasp deep thoughts.

In the poem, Donne's and Webster's ability to use their senses to understand abstract ideas is contrasted to Grishkin's numbness. Like Sweeney, Grishkin is the sordid image of modern human beings whose bodies are used for sensual pleasures. The description of Grishkin makes her appear like an animal which recalls the earlier description of Sweeney. Sigg notices this recurrent reference to animals in the collection, arguing that "*Poems, 1920* implies that the modern world transforms people into animals that exist unaware of the ideal"[33]. Grishkin's "friendly bust / Gives promise of pneumatic bliss"[34]. Of course, "bliss" her refers only to lust.

In the poem, the poet praises Webster's and Donne's ability to use senses to experience abstract ideas such as death:

> Webster was much possessed by death
> And saw the skull beneath the skin;
> And breastless creatures under ground
> Leaned backward with lipless grin.
> ---
> Donne I suppose was such another
> Who found no substitute for sense,

To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience[35],

Instead of talking about death in abstract terms, the poem states that Webster and Donne use the senses to portray a picture of death. Williamson is one of the critics who see a connection between Eliot and Donne. Not only that Eliot did praise the metaphysical poets, Donne in particular, but also, they are similar in their line of thought:

Eliot stands to his age as Donne to his, in opposition to the merely
pretty and conventional, to the facile and copious, and to the shallow
and affectedly simple. He abhors the common place and delights in
the subtle; and, like Donne, he has felt that curiosity of the soul
which yearns to know[36].

In addition to what Williamson suggests, it is important to mention that this fascination with Donne stems from the idea of using the senses to grasp reality. Throughout his poetry, Eliot emphasizes the struggle between the body and the soul as one of the predicaments in the modern age. Using the body to reach abstract ides implies a sense of reconciliation between the body and the soul.

"Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar"

Like the previous poems, this poem gives a dark image of modern human beings. It criticises the materialistic attitude of modern people, especially those who have recently become rich. The poem, to use Mayer's words, "uses several individuals to expose varied forms of modern decay set in a decadent cultural context"[37]. The poem highlights the idea that modern people lack most of the qualities, found in the past such as heroism and the appreciation of art. Burbank and Princess Volupine are nothing like Antony and Cleopatra. Bleisten has no taste for beauty or any aesthetic taste for art. Decline overshadows the whole poem. In fact, the word "decline" is repeated, and it stands alone as a full sentence in the poem[38].

Decline also accompanies the meeting between Burbank and Princess Volupine whose name alludes to Ben Jonson's Volpone, which suggests her cunning animalistic nature:

They were together, and he fell.

Defunctive music under sea

Passed seaward with the passing bell
Slowly: the God Hercules
Had left him, that had loved him well[39].

Burbank's fall is juxtaposed with that of Antony in Shakespeare's Antony and Cleopatra. The funeral music is mixed with "ominous music . . . which was heard by Antony's soldiers just before the battle at Actium in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*. They interpret it as an omen of defeat, signifying that Hercules, the god of heroic strength has abandoned Antony"[40].

Princess Volupine then leaves Burbank for Sir Ferdinand Klein, a modern Jewish merchant. It is beyond the scope of this research to examine the accusation, pointed at Eliot of being anti-Semitic, which is rather wrong. It is true that Eliot refers to the rotten Jewish Merchant here and the Jewish landlord in "Gerontion", to be discussed later on, yet, these references probably aim at criticising materialism in the modern age since Jews held the commerce with a firm hand in Europe during Eliot's time. Thus, these references do not aim at criticising Jewish people in particular. Rather, as Copper suggests

… reading *Poems 1920* as a whole, we are left with a sense that there
is a wider antipathy at work, much wider and more complex than the
straightforward anti-Semitism of which Eliot now stands accused. He
seems to be expressing disgust with humanity as a whole, primarily on
religious grounds and over a wider territory than places where one
might find Jewish people. The geography of these poems is global …[41]

Indeed, not only the geography is global, the poem as a whole, like other poems in the collection, encompasses the modern world and presents an image of modern human beings.

Bleistein is as lost as Burbank, Princess Volupine and Sir Ferdinand Klein. Holding his cigar, he roams the streets of Venice, staring at artistic works with no artistic eye:

A lustreless protrusive eye
Stares from the protozoic slime
At a perspective of Canaletto,
The smoky candle end of time[42]

"Eliot implies", Sigg mentions, "that the inability to appreciate art and beauty constitutes grounds for exclusion from the human species"[43]. The use of the word "protozoic" emphasises

the poet's portrayal of Bleistein as belonging to an undeveloped species. He has no sense of taste or aesthetic, or even human, appreciation. This is a rather unpromising portrayal of people in the modern age, who, according to the poet, fail to achieve the minimum degree of humanity.

"A Cooking Egg"

Interesting as it is, the title of this poem is very suggestive. A cooking egg, as Jain explains, is "one that is no longer fresh ─ it has not quite gone bad but is good enough only for cooking"[44]. The cooking egg cannot be eaten alone, but it is not all bad so that it can still be used. Linked with the epigraph of the poem which is taken from a poem by the French poet François Villon, the title has been taken as a lament on the lost youth. The epigraph is translated as " In the thirtieth year of my life, / When I drank up all my shame"[45]. Accordingly, in this poem, the poet, who is in his thirties, expresses his sadness about the loss of his youth. However, there might be another suggestion which comes closer to the topic of this research, that is the poet's concern regarding the situation of modern human beings. The cooking egg is a symbol of modern people who show corruption, yet, there is still a room for redemption.

The poet declares that he "shall not want"[46] honour, capital, society or Pipit in Heaven because, these things will be provided by some figures from the past. The poet implicitly expresses his disapproval of these figures. Here, again, the past does not seem bright. In order to show this, the poet uses a funny rhyme between "Sidney" and "kidney": "I shall not want Honour in Heaven / For I shall meet Sir Philip Sidney / --- / And other heroes of that kidney"[47]. Moreover, these figures from the past are linked to Sir Alfred Mond[48], and this suggests that the past and the present are alike in terms of the spiritual and cultural collapse. It is rather strange that Eliot would choose Sir Philip Sidney in such a context. This poem, like other poems in this collection, is full of references that might not be fully apprehended. "The difficulties in those poems", as Howarth argues, "come from the lack of explanatory connections. We are not told why the scenes, the people are described, nor how the person and the scene belong with one another"[49]. However, the poems manage to communicate the very essence of their purpose, that is the plight of the modern age and the inability of modern human beings to have faith in anything. In "The Social Function of Poetry", Eliot suggests:

Much has been said everywhere about the decline of religious belief;
not so much notice has been taken of the decline of religious
sensibility. The trouble of the modern age is not merely the inability
to believe certain things about God and man which our forefathers
believed, but the inability to *feel* towards God and man as they did[50].
(Eliot's italics)

That sense of loss is what Eliot tries to highlight in this collection of poems and, ultimately, throughout his poetry in general.

Critics try to reveal the identity of Pipit who seems to be the most important, yet enigmatic figure in the poem. Jain and Pinion, for instance, associate Pipit to the poet's old nurse or a bird's name, while Mayer understands Pipit as "Childhood promise". Gordon, on the other hand, identifies Pipit with Eliot's cousin Abigail[51]. Pipit, in fact, might be a spiritual symbol. In other words, it might stand for the lost spirituality from the modern age which the poet tries to attain. The poet mentions:

I shall not want Pipit in Heaven:

Madame Blavatsky will instruct me
In the Seven Sacred Trance;
Piccarda de donate will conduct me[52].

The poet links Pipit to spiritual practices, and he would not attribute this to his nurse or cousin, for example. The poet wants Pipit on Earth rather than Heaven which means that he wants spirituality to spread on earth. According to the poem, there is no promise of a heavenly bliss. Rather, it is a call to alleviate the situation of the present instead of waiting for a future promise in heaven.

In the final quatrain, the poet concentrates on the decaying situation of the present where any sign of spirituality is

Buried beneath some snow-deep Alps.
Over buttered scones and crumpets
Weeping, weeping multitudes
Droop in a hundred A. B. C.'s[53]

"A Cooking Egg" features the use of a regular rhyme scheme, except for the final one. In fact, to use Epstein's words, "the decay of form is a metaphor for the decay of any other kind of form ─ religious, political, social, psychological"[54]. The poem ends with this collapse of rhyme scheme to symbolise the

collapse of modern age. However, the poem does not suggest that this gloomy image of modern human beings is final. The title of the poem does imply that it is not too late to redeem this dark situation should people are willing to alleviate spirituality here and now during life rather than in the afterlife.

"Gerontion"

At first, Eliot thought that "Gerontion" could stand "as a prelude to *The Waste* Land"[55]. However, this poem opens *Ara Vos Prec* despite being written after the quatrain poems, and it is not written in quatrains. Rather, it adopts the interior monologue which is used in most of Eliot's earlier poems. The poem features the use of multiple styles, and that is useful in the portrayal of Gerontion's inner conflict. "What so many characters in the quatrain poems lack" Sigg argues, "Gerontion possesses in disastrous quantity: He pursues consciousness of history and of self to the furthest extreme"[56]. In other words, Gerontion has the spiritual awareness which makes him feel the gravity of the situation in the modern age. His dilemma lies in inaction. Being different leads him to detach himself from other people and makes him an observant of modern people around him.

The poem refers to the *Treaty of Versailles* which concluded the First World War, yet, the poem itself is not limited to war or any political theme. Needless to say, the war had disastrous consequences on people, as Eliot himself mentions in a letter to his father, saying that "“everyone’s individual lives are so swallowed up in the one great tragedy that one almost ceases to have personal experiences or emotions”[57]. Nevertheless, the poem fits in well among Eliot's earlier and later poems which criticise the modern age and the corruption of modern human beings, making a poetic call for redemption. The reference to war in the poem helps highlight the idea of history that is tackled in the poem. The poem states:

> After such knowledge, what forgiveness? Think now
> History has many cunning passages, contrived corridors
> And issues, deceives with whispering ambitions,
> Guides us by vanities[58].

History repeats itself as people do not learn from their mistakes, not only mistakes about waging wars, but also the personal mistakes that make them entrapped within a cycle of spiritual deadliness.

"The poem", as Donoghue clarifies, "was originally called 'Gerousia', Greek for a consultative body or counsel of elders in Sparta. The definitive title means a little old man"[59]. Another suggestion is that the name is "a transformed French word 'géronte', meaning an old comedian"[60]. The opening lines of the poem portray an old man being read to by a boy: "Here I am, an old man in a dry month, / Being read to by a boy, waiting for rain"[61]. In the poem, Gerontion does not seem to possess a high rank as the Gerousia. It is important to mention that he is not necessarily an old man. Still the pun here is revealing. David Ward examines Eliot's pun, stating that "Eliot habitually uses punning references of this kind, and it is quite characteristic of him that he exploits the ambiguity between the two meanings of 'old', retreating a little from simple correspondences in meaning, enriching the texture by allowing the meaning to shift between one and the other"[62]. Thus, the "little old man" might refer to how Gerontion feels about himself among other people. He is different, tired and full of the knowledge that makes him an alienated figure.

The poem presents the atmosphere around Gerontion, which is indeed a reflection of the material spiritless modern age. The Jew, who is a symbol of "modern commercial

civilisation"[63], "squats on the window sill"[64]. Moreover, the poem introduces unknown figures such as "Mr. Silvero", "Madame de Tornquist", "Fraulein von Kulp", "De Bailhache" and "Mrs. Cammel"[65] to represent modern people who are without identity and who are involved in meaningless situations. This atmosphere is an indication that "Western culture dwells in a literally spiritless emptiness"[66]. In such an atmosphere, Gerontion is an alienated figure. He cannot give up his spiritual awareness, but at the same time, he cannot live according to it. He presents a warning to others so that they can see what he sees around him. According to Gerontion, modern human beings are entrapped within a spiritless age that is immersed in materialism and ignorance, while he, the one who knows better, cannot do anything about it.

It is true that the poem presents a gloomy picture of the modern age. However, it does not claim that it is the end and there is nothing to be done. Gerontion declares:

> We have not reached conclusion, when I
> Stiffen in a rented house. Think at last
> I have not made this show purposelessly
> And it is not by any concitation
> Of the backward devils[67].

Here, "the backward devils" is a reference to Dante's *Inferno*, where anybody who claims to be able to give a definitive picture of the future is damned[68]. This means that the poem asserts the idea that redemption is possible after all. In the poem, however, Gerontion does not attempt to take any practical step towards redemption. The language he uses conveys this self-criticism. Gerontion describes himself as "Gull against the wind"[69]. He confesses that he cannot alter the present situation as he has lost contact with his surroundings because he cannot cope with such a material world. Although the poem does not show signs of redemption, yet, it makes clear that the detachment from the world, as Gerontion does, is not a solution for redemption.

Examining the previous poems, the entire collection, *Ara Vos Prec*, presents a dark image of modern human beings. This collection manages to portray the modern world as seen by Eliot. This world is full of spiritual deadliness and materialism, and people are entrapped within chaos and loss. Tracing Eliot's poetry in general, one would see that this idea is a key motif in almost all of his poems, even before the publication of *Ara Vos Prec*. What is different in this collection, besides the use of the quatrain form, is the concentration on people whereas in the previous poems, for instance, the poet focuses more on the places and how they reflect the modern collapse. Indeed, in this collection, the poet

introduces a parade of personae, all represent the modern lost generation. It is important to mention though that Eliot's poems never present a dead-end where nothing could be done. The poems of *Ara Vos Prec* are no exception. While they do present a severe criticism of the modern age, one feels that this dark gloomy atmosphere represents a warning; pointing at the need for a change. "A Cooking Egg" presents a title that summarises this possibility. "Gerontion", as well, makes it clear that it is not the end yet. Other poems in the collection use opposition. In other words, they show what is right to be done through presenting what is wrong. The image of human beings in Eliot's *Ara Vos Prec* might be dark, yet the possibility of change is always at hand.

Notes:

[1] In America, this collection was known as *Poems 1920*, also Poems by T. S. Eliot with the addition of *Prufrock* poems. The French poems (which are beyond the scope of this research) were written between 1917 and 1918. "Sweeney Erect" was probably written in 1917, and it was published in *Arts and Letters* in 1919. "Sweeney among the Nightingales" was written in 1918 and published in *Little Review* in 1918. "A Cooking Egg" was written in 1917, and published in *Coterie*, London, in May 1919. "The Hippopotamus" was written in 1917 and published in the *Little Review* (Chicago) in July, 1917. "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" began in 1917 and completed in May-June 1918, and published in *Little Review*, 1918. "Whispers of Immortality" began in 1917 and completed in May-June 1918, and published in *Little Review*, September 1918. "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" was written in 1919 and published in the same year in *Art and Letters*. "Gerontion" was written in 1919 and enclosed in a letter of July 1919 to John Quinn, Eliot's friend, in New York. It was published in *Poems by T. S. Eliot* in 1920. This information is provided by Manju Jain, *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot* (Oxford: Oxford University Press, 1991), pp. 77, 79, 96, 103, 106, 109, 112, 115 and 120.

[2] Alighieri Dante, *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica II, Purgatory, translated by Dorothy L. Sayers (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1955), canto xxvi, lines 145-8. This information is also referred to by Manju Jain, p. 78.

[3] T. S. Eliot, "A Talk on Dante", *Selected Prose*, John Hayward, ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1953), pp. 99-101, p. 100.

[4] This information is provided by Eric Svarny, *The Men of 1914: T. S. Eliot and Early Modernism* (Milton Keynes: Open University Press, 1988), p. 81.

[5] John Xiros Cooper, *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 59-60.

[6] A letter to Paul Elmer More, 20 July 1934 (Princeton University Library), quoted by James Longenbach, "*Ara Vos Prec*: Eliot's Negotiation of Satire and Suffering", *T. S. Eliot: The Modernist in* History, Ronald Bush, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 42.

[7] Manju Jain, p. 103.

[8] "Sweeney Erect", T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1969), lines 25-28. Otherwise mentioned, all future references to the poems are taken from this edition, hence the reference will be only to the titles of poems and line numbers.

[9] Eric Sigg, *The American T. S. Eliot: A Study of Early Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 159.

[10] "Sweeney Erect", line 11.
[11] This information is provided by Manju Jain, p. 105.

[12] This information is provided by Manju Jain, pp. 104-105.

[13] "Sweeney Erect", lines 13-16.

[14] Leila Bellour, "Myth, Violence, and Misogyny in T.S. Eliot's 'Sweeney Erect'", *Al-Athar*, No. 21, 2014, pp. 11-20, p. 14.

[15] Manju Jain, p. 120.

[16] Manju Jain, p. 120.

[17] Information about the epigraphs is provided by Manju Jain, pp. 120-121.

[18] F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1958), p. 129.

[19] "Sweeney among the Nightingales", lines 9-12.

[20] "Sweeney among the Nightingales", lines 23-26.

[21] "Sweeney among the Nightingales", lines 1-4.

[22] Nurlana Akhundova, "The Importance of Names in T. S. Eliot's Poetry", *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Vol. 6, No. 27, 2020, pp. 71-75, p. 72.

[23] "The Hippopotamus", lines 1-8.

[24] F. B. Pinion, *A T. S. Eliot Companion: Life and Works* (London: Macmillan, 1986), p. 86.

[25] This information provided by Manju Jain, p. 116.

[26] "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", lines 17-20.

[27] "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", line 1.

[28] A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 63.

[29] "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", lines 7-8.

[30] A. G. George, *T. S. Eliot: His Mind and Art* (London: Asia Publishing House, 1962), p. 25. See also A. David Moody, p. 63.

[31] "Mr. Eliot's Sunday Morning Service", lines 29-32.

[32] T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets", *Selected Essays* (London: Faber and Faber Limited, 1951), pp. 281-291, p. 287.

[33] Eric Sigg, p. 160.

[34] "Whispers of Immortality", lines 19-20.

[35] "Whispers of Immortality", lines 1-4, 9-12.

[36] George Williamson, "The Talent of T. S. Eliot", *The Sewanee Review*, Vol. 35, No. 3, 1927, pp. 284-295, p. 294.

[37] John T. Mayer, *T. S. Eliot's Silent Voices* (New York: Oxford University Press, 1989), p. 220.

[38] "Burbank with Baedeker: Bleistein with a Cigar", line 21.

[39] "Burbank with Baedeker: Bleistein with a Cigar", lines 4-8.

[40] Manju Jain, p. 100.

[41] John Xiros Cooper, p. 60.

[42] "Burbank with Baedeker: Bleistein with a Cigar", lines 17-20.

[43] Eric Sigg, p. 167.

[44] Manju Jain, p. 106.

[45] This information is provided by Manju Jain, p. 107.

[46] "A Cooking Egg", lines 9, 13, 17, 21.

[47] "A Cooking Egg", lines 9, 10, 12.

[48] Sir Alfred Mond is an industrial capitalist lived between 1868 and 1930. This information is provided by Manju Jain, p. 107.

[49] Herbert Howarth, *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot* (London: Chatto & Windus Ltd., 1965), p. 218.

[50] T. S. Eliot, "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1957), pp. 15-25, p. 25.

[51] Jain, p. 106, Pinion, p. 90, Mayer, p. 191, Lyndall Gordon, *T. S. Eliot: A Imperfect Life* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), p. 108n.

[52] "A Cooking Egg", lines 21-24. Blavatsky is the Russian occultist and Theosophist and the Seven Sacred Trance might be related to her book *The Secret Doctrine*. This information is provided by Jain, p. 108. Piccarda is the nun who failed to keep her vows so that she was located by Dante in the lowest level of Heaven. Piccarda's spirit talked to Dante from the lowest level of Heaven, explaining the acceptance of God's will: "His will is our peace", *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica III, Paradise, translated by Dorothy L. Sayers and Barbara Reynolds (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1962), Canto III, line 85.

[53] "A Cooking Egg", lines 30-33.

[54] E. L. Epstein, "Purgation by Form in the Poetry of T. S. Eliot", *The Modernists: Studies in a Literary Phenomenon*, Lawrence B. Gamache and Ian S. MacNiven, ed. (London: Associated University: Press Inc., 1987), pp. 192-201, p. 193.

[55] Tony Sharpe, *T. S. Eliot: A Literary Life* ((New York: Palgrave Macmillan, 1991), p. 61.

[56] Eric Sigg, p. 171.

[57] A letter to Henry Ware Eliot, December 23, 1917, *The Waste Land Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotation of Ezra Pound*, Valerie Eliot, ed., (London: Faber and Faber Limited, 1971), p. xiii.

[58] "Gerontion", lines 32-35.

[59] Denis Donoghue, *Words Alone: The Poet T. S. Eliot* (New Haven: Yale University Press, 2000), p. 77.

[60] Noriko Takeda, *Translation as Oneself: The Re-Creative Modernism in Stéphane Mallarmé's Late Sonnets, T. S. Eliot's Poems, and the Prose Poetry since Charles-Pierre Baudelaire* (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2015), p. 52.

[61] "Gerontion", lines 1-2.

[62] David Ward, *T. S. Eliot between Two Wolds: A Reading of T. S. Eliot's Poetry and Plays* (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), p. 60.

[63] A. G. George, p. 113.

[64] "Gerontion", line 8.

[65] "Gerontion", lines 22, 26, 27 and 66.

[66] John T. Mayer, p. 229.

[67] "Gerontion", lines 47-52.

[68] Alighieri Dante, *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica I, Hell, translated by Dorothy L. Sayers (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1949), canto xx, lines 13-15:

> Of each was turned towards his own backside,
> And backwards must they need creep with their feet,
> All power of looking forward being denied.

[69] "Gerontion", line p. 68.

Bibliography

Akhundova, Nurlana, "The Importance of Names in T. S. Eliot's Poetry",
International Journal of Innovative Technologies in Social
Science. Vol. 6, No. 27, 2020, pp. 71-75

Bellour, Leila, "Myth, Violence, and Misogyny in T.S. Eliot's 'Sweeney
Erect'", *Al-Athar*, No. 21, 2014, pp. 11-20

Cooper, John Xiros, *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*
(Cambridge: Cambridge University Press, 2006)

Dante, Alighieri, *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica
I, Hell, translated by Dorothy L. Sayers (Harmondsworth:
Penguin Books Ltd, 1949)

---, *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica
II, Purgatory, translated by Dorothy L. Sayers (Harmondsworth:
Penguin Books Ltd, 1955)

---, *The Comedy of Alighieri Dante the Florentine*, Cantica III, Paradise
, translated by Dorothy L. Sayers (Harmondsworth:
Penguin Books Ltd, 1962)

Donoghue, Denis, *Words Alone: The Poet T. S. Eliot* (New Haven: Yale
University Press, 2000),
Eliot, T. S., *Selected Essays* (London: Faber and Faber Limited, 1951)
---, "A Talk on Dante", *Selected Prose*, John Hayward, ed.

(Harmondsworth: Penguin Books, 1953), pp. 99-101

---, "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets* (London: Faber
and Faber, 1957), pp. 15-25

---, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1969)

---, *The Waste Land Facsimile and Transcript of the Original Drafts*
Including the Annotation of Ezra Pound, Valerie Eliot, ed., (London:
Faber and Faber Limited, 1971)

Epstein, E. L., "Purgation by Form in the Poetry of T. S. Eliot", *The Modernists: Studies in a Literary Phenomenon*, Lawrence B.
Gamache and Ian S. MacNiven, ed. (London: Associated University: Press Inc., 1987), pp. 192-201.

George, A. G., *T. S. Eliot: His Mind and Art* (London: Asia Publishing
House, 1962)

Gordon, Lyndall, *T. S. Eliot: A Imperfect Life* (New York: W. W. Norton
& Company, 1998),

Howarth, Herbert, *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot* (London:
Chatto & Windus Ltd., 1965)

Jain, Manju, *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot,*
(Oxford: Oxford University Press, 1991)

Longenbach, James, "*Ara Vos Prec*: Eliot's Negotiation of Satire and
Suffering", *T. S. Eliot: The Modernist in* History, Ronald
Bush, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)

Matthiessen, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature*
of Poetry (New York: Oxford University Press, 1958)

Mayer, John T., *T. S. Eliot's Silent Voices* (New York: Oxford University
Press, 1989)

Moody, A. David, *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge: Cambridge
University Press, 1994)

Pinion, F. B., *A T. S. Eliot Companion: Life and Works* (London:
Macmillan, 1986)

Sharpe, Tony, *T. S. Eliot: A Literary Life* ((New York: Palgrave
Macmillan, 1991)

Sigg, Eric, *The American T. S. Eliot: A Study of Early Writings*
(Cambridge: Cambridge University Press, 1989)

Svarny, Eric, *The Men of 1914: T. S. Eliot and Early Modernism* (Milton
Keynes: Open University Press, 1988)

Takeda, Noriko, *Translation as Oneself: The Re-Creative Modernism in*
Stéphane Mallarmé's Late Sonnets, T. S. Eliot's Poems, and the
Prose Poetry since Charles-Pierre Baudelaire (New York: Peter
Lang Publishing, Inc., 2015),

Ward, David, *T. S. Eliot between Two Wolds: A Reading of T. S. Eliot's*
Poetry and Plays (London: Routledge & Kegan Paul, 1973),

Williamson, George, "The Talent of T. S. Eliot", *The Sewanee Review*,
Vol. 35, No. 3, 1927, pp. 284-295

البُعدُ الوجدانيُّ لصورِ نهجِ البلاغةِ:

الباحث د. منتجب عمران – كلية الآداب – جامعة تشرين– قسم اللغة العربية

ملخّص

تحمل صورُ نهج البلاغة أبعاداً كثيرةً تشعُّ في اتجاهاتٍ مختلفةٍ، تكتنزُ غيرَ قليلٍ من المعاني والدلالاتِ التي تعبّر عن فكر الإمام عليّ عليه السلام، وهي تتوزّع في اتّجاهين؛ اتّجاهٍ ذاتيّ يُظهرُ فكرَ الإمامِ وفلسفته ورؤاه الحياتية، واتّجاهٍ تواصليّ يستهدفُ فكر المتلقّي ومن خلفه سلوكه وتفاعله مع المحتوى الأدبيّ الذي يتلقّاهُ، ويركّزُ بحثنا على الجانب التأثيري فيقفُ على الحالة الوجدانية التي تعتري المتلقّي، فتدفعهُ إلى التفاعلُ مع الكلام سلباً أو إيجاباً تبعاً لعوامل متعدّدة يسلطُ البحثُ الضوءَ عليها تحليلاً ودراسةً، وبين الاتّجاهين أسلوبٌ لغويّ ثرٌّ يعبّر بأسلوبٍ أدبيٍّ عن بلاغةِ الصورِ الفنّيّة، ويُظهرُ تفرّدها من خلال رسم أبعادها الأدبيّة والفنّيّة المختلفةِ، ويشفُّ عن ملامحها الظاهرةِ والخفيّةِ.

الكلمات المفتاحيّة: صور، الوجدانيّة، نهج البلاغة، المعاني، الدلالات، اتّجاه ذاتيّ، المتلقّي.

The emotional dimension of the images of :Nahj al-Balaghah

Abstract

The images of Nahj al-Balaghah carry many dimensions that radiate in different directions. They contain quite a few meanings and indications that express the thought of Imam Ali, peace be upon him. They are distributed in two directions. A self-direction that shows the thought of the imam, his philosophy, and his visions of life, and a communicative trend that targets the recipient's thought and behind his behavior and his interaction with the literary content he receives. analyzed and studied, And between the two directions is a rich linguistic style that expresses in a literary manner the eloquence of artistic images, and shows their uniqueness by drawing their different literary and artistic dimensions, and reveals their apparent and hidden features.

key words: Images, sentimentality, Nahj al-Balaghah, meanings, semantics, subjective direction, recipient.

مقدّمة :

سَمَت لغةُ نهج البلاغة على لغة الخطابة العادية فقارعتِ الشعر في بلاغتها وخطّت لنفسها نهجاً فريداً في ميدان الإبداعِ الأدبي، لا بأسلوبها فحسب، بل بموضوعاتها وبمحاكاتها الواقع والظروف المختلفةَ، ولأنَّ اللغة مفتاح التخاطب والتواصل الفكريّ، ولأنَّ عصرَ الإمامِ عليٍّ (ع) مليءٌ بالأحداث الكبرى، ونظراً لمكانة الإمامِ عليٍّ في الإسلام وفي نفوس المسلمين خاصّةً وغير المسلمين عامةً بوصفهِ خليفةً للمسلمين وأحد اهمِّ أقرباء النبيِّ محمّدٍ (ص) كانَ لا بدَّ أن تتّجه لغته (ع) في النّهجِ إلى مخاطبةِ الحالة الوجدانية بوصفها المؤثّر الرّئيس في سلوك المتلقينَ وانفعالاتهم وميولهم.

أهميّة البحث:

تَظهر أهميّة البحث في الوقوف على الحالة الوجدانية التي تعتري المتلقي سواء أكان قارئاً أم مستمعاً أو حتى دارساً للغة النهج وأسلوبه من وجهة نظر بحثية صرفة، ولا يكتفي البحث برصد دور الصور في الحالة الوجدانية للمتلقي بل يذهبُ بعيداً في تدقيق الأسباب التي تجعل من هذه الصورة أو تلك مفتاحاً لقبضِ النفسِ أو انبساطها إزاءَ صورةٍ من الصورة، إلى جانبِ تتبّعِ حركةِ اللغةِ داخلَ صور النّهجِ ودورها في رسم معالمِ الصورة بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الصورة وليس عنصراً دخيلاً عليها.

كما تبرز أهميّة البحثِ في محاولة الكشف عن قيمة الصّورة ضمن الإطار الّذي يستخدمه الإمام علي (ع)، وإظهار دورها في الإبانة عن بغية مبدعها، والفلسفة الّتي يحملها من خلال نوع الصّورة الّتي يختارها.

أهدافُ البحثِ وأسئلته:

يهدفُ البحثُ إلى تسليط الضوء على الجوانب الوجدانية في صور نهج البلاغة، وما تحمله من أبعادٍ يتداخلُ فيها الذّاتيّ بالموضوعي، كما يكشفُ عن مجموع الميول والأهواء والوعي الجمعي لجمهور المتلقين الذي يشكل حالةً وجدانية جمعية يشترك بها هؤلاء كقضايا الإيمانِ والكفرِ، والثواب والعقاب، والخير والشّرّ، وغيرها من الثنائيات التي تشكل من جانبٍ آخرَ لا شعوراً جمعياً بين النّاس.

ويُظهرُ البحثُ من ناحيةٍ أخرى براعة الإمام علي (ع) في تسخير إمكاناته اللغوية لإبراز المعاني المتنوعةِ، ومقدرته على الجمع بين المتضادّات لتأليف المعاني وسبكها بقالبٍ فنّيٍّ بديعٍ، فيعرض القضايا المختلفة من منظورِ المبدع الذي يسعى لرسم الصور في مخيلة المتلقي، لتنعكسَ بدورها على حالته الوجدانية بقبضِ النفسِ أو بسطها إزاء ما تتلقاه، فيظهر هذا التلقي في نهاية المطاف سلوكاً عملياً على أرضِ الواقعِ.

يتوقّفُ البحثُ عند السّياق الّذي صنع الصّورة الفنّيّة، ثم تماهي الصّورة مع سياقها، والوظيفة الّتي أدّتها. كما يسعى إلى حشد الصور وإبراز الأثر الوجداني لها، ثمَّ الغوص في تفاصيلها الدقيقة.

ويتساءل البحثُ بشكلٍ غيرِ مباشرٍ عن خصائصِ لغة النهج الفنية، والميزات التي تَمِيزُهُ النثر فيه من سواهُ، والأسس التي أرساها في هذا الميدان، والقدرة على تأليف المختلف والمتضادّ في اللغة للتعبير عمّا يختزنه من فكرٍ وفلسفةٍ طبعت عصرَهُ عموماً، وأثّرتِ فيه على وجه الخصوص.

فرضيّات البحث وحدوده:

يُفترَض أن يتوقّف البحث عند البُعد الوجدانيّ لصور نهج البلاغة، فيرصدُ المعنى الذي تتضمّنه الصورة، ومن ثمَّ يغوصُ في البحثِ عن المعاني البعيدة أو ما يسمّى معنى

المعنى، ليكشفَ بدايةً عن رؤية المبدع الفنّية وتناوله القضية من زاويةٍ فنّيّةٍ بحتة، ولو أنها حملت أوجها دينيةً أو إنسانيةً أو اجتماعيةً أو فلسفيةً، فالجانب الفنّي هو الهدف من الدّراسة. وبعد ذلك ينحو البحثُ منحى الوقوف عند الجانب الوجدانيّ للمتلقّي، أو ما يسمّى الوظيفة التأثيريّة للصورة، فيسلّطُ الضّوء على الأثر الذي أحدثته الصورة في نفس المتلقّي سواءٌ اكانَ فرداً أم جماعةً، وما هي العوامل التي تجعل من الصورة عاملاً مؤثّراً وفاعلاً، وما هي مظاهر هذا التأثُّر، هل هو نفسيٌّ أو سلوكيٌّ؟ وما هي درجته إن كانَ ظاهراً ومؤثراً في مجريات إحداثٍ كبرى أو على صعيدٍ جغرافيٍّ أو فرديٍّ ضيّقٍ.

يقفُ البحثُ، أيضاً، عند كلِّ صورةٍ فنّيّةٍ بما فيها من معانٍ ودلالاتٍ ثرّةٍ، فيرصدُ تجلّياتها النحويّة والصّوتيّةِ والبلاغيّةِ، ويعرّجُ دورها الفنّيّ واللغوي في تصوير مجريات الحوادثِ والمواقفِ، وأثرها في صناعة المعنى وصياغة الفكرة والمضمون، والرّسالة المراد إبلاغها من خلال هذه الصّورة أو تلك.

الإطار النّظريّ والدّراسات السّابقة:

حظي نهجُ البلاغةِ بعدد غير قليل من الأبحاث والدراسات، وأُلِّفتْ في سبيل ذلك الكتبُ والمؤلفاتُ، وأعدّت الرسائل الأكاديمية التي تتناول الإمامَ عليّاً (ع) وما أُثرَ عنه بالنقد والتحليل والترجمة والاستقصاء والموازنة، أو للتذوّقِ والإفادة من فلسفته وفكره وثقافته، فضلاً عن شرحِ النّهجِ من قبل غيرِ محقّقٍ. ومن تلك الأبحاثُ على سبيل المثال لا الحصر (روائع نهج البلاغة)[1] ، و(عليّ وعصره)[2] لجورج جرداق، و(المستويات الجمالية في نهج البلاغة– دراسة في شعريّة النثر) ، لنوفل هلال أبو رغيف[3]، و(الفلسفةُ

[1] مؤسسة دائرة معارف الفقه الإسلاميّ، الطبعة الثالثة، قمّ- إيران، 2005م.
[2] الجزء الرابع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، 1970م
[3] الطبعة الثانية- بغداد، 2011م

والاعتزالُ في نهجِ البلاغةِ) لِـ قاسم جابر، (في الفكرِ الاجتماعيّ عند الإمام عليّ) لِـ عبد الرضا الزبيدي، و (في ظلال نهج البلاغةِ) لِـ محمد مغنية، و (التصوير الفنيّ في خطب الإمام عليّ عليه السلام) لِـ عباس علي الفحّام، وكذا (التشبيهُ والاستعارةُ في نهج البلاغة) لِـ قصيّ شيخ عسكر، و(أنوار الفصاحة وأسرارُ البلاغة في شرح نهجِ البلاغة) لِـ علي بن الحسين الكيلاني، فضلاً عن الكتب التي تناولت جوانب الصورة الفنية بأبعادها الفنيّة والوجدانيّة، من مثل (البلاغة والأسلوبية نحو منهجٍ سيميائيّ لتحليل النص) لهنريش بليت[1]، و(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) للدكتور جابر عصفور[2]، و(قراءة جديدة للبلاغة القديمة) لرولان بارت[3]، وغيرها الكثير من الكتب التي لا يتسع المجال لذكرها في هذا المقام.

منهج البحث وإجراءاته:

يعتمدُ البحثُ في دراستهِ البُعد الوجدانيّ لصور نهج البلاغةِ على المنهج الوصفيّ التّحليلي، فيقف على الصورة بدايةً وفق المعنى العام، ثم يحاولُ الغوصَ في تحليلِ الصّورة مكتنهاً دلالاتها الإيحائيةَ البعيدةَ أو القريبةَ، مظهراً الخيط الواصلَ بينَ ظاهرِ اللفظِ أو التركيبِ وخفيّهما، راسماً معالمَ المشهدِ الفنيّة من خلال الأسلوبية؛ فيتوسّلُ بإبراز دورِ كلٍّ من الألفاظِ والتراكيبِ وشتّى ألوانِ البديعِ المختلفة إلى تشكيلِ نسقٍ لغويٍّ موحٍ ومعبّرٍ، يشدُ المتلقيَ إلى رسمِ مشهد الصورة في مخيّلتهِ حقيقةً ماثلةً أمامَ عينيهِ.

كما يعتمد البحثُ، في جانبٍ من جوانبهِ، على التفسير والتقويم، لاستجلاء خفايا المعاني، واستيضاح مرامي المبدعِ ومقاصده المختلفة بحسب السياق الذي ترِدُ فيه.

[1] ترجمة وتعليق د. محمد العمري ، إفريقيا الشرقية 1999 م
[2] دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ،1983 م.
[3] ترجمة عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، لبنان والمغرب ،1994م

تمهيد:

ذهبَ بعضُ النّقّاد في دراستهم الصورة الفنّيّة إلى أنَّ "المحتوى الحسّيّ للصّورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السّابقة، وإنّما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدّرجة الّتي تجعل الصّورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلّف بينها علاقاتٍ"[1]. تقومُ تلك العلاقاتُ على اتفاقٍ في النّسيج اللغوي والأسلوبي والمعنوي في سبيل تشكيل العالمِ الفنّي الخاصِّ بالصورةِ.

والعمليّة الإبداعيّة تقوم على إسقاط ما في نفس المبدع على الموضوع[2]؛ إذ تبدو الصّورة مرآةً تنعكس على صفحتها خيالات المبدع ومشاعره وأفكاره والموروث الّذي يحمله.

وكما قال ريتشاردز: "... ليست وظيفة الصّورة ذات الألفاظ أن تُقدّمَ إلينا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها، إنّ الكلماتِ لا تصلح لهذه الغايةِ، وعملها الحقيقيّ أن تعيدَ بناء الحياة نفسها، وأن تبعثَ في الإدراكِ معنى النّسق العام"[3] ومن النّقاد من ذهب أبعد من ذلك حينما جعل الصّورة الفنّيّة تنتمي إلى وجدان صاحبها أكثر من انتمائها إلى الواقع أو المصدر الّذي أُخذت منه[4].

البُعد الوجداني في صور نهج البلاغة الفنيّة:

تبرز الوجدانيّة أو الذّاتيّة أداةً للصّورةِ الفنّيّة وميداناً لها؛ فالصّورة هي حصيلة امتزاج الذّاتي بالموضوعيّ، وهي "نتاجٌ لفاعليّة الخيال، وفاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم أو

[1] إحسان عباس ، تاريخ النقد عند العرب ، بيروت ، دار الثقافة ، ط 4 1992 ، ص 309
[2] الصّورة الفنّيّة في المنهج الأسطوريّ لدراسة الشّعر الجاهليّ– دراسة تحليليّة نقديّة-، د. عماد عليّ الخطيب، الطّبعة الأولى، إربد- الأردن، مكتبة الكتاني، والمكتبة الأدبيّة. صـ 43
[3] الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، عبد القادر الرّبّاعيّ، صـ 237 نقلاً عن I. A. Richards; Philosophy of Rhetoric , Oxford university, London, 1936, pp.133- 134
[4] الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، د. ساسين عسّاف، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. صـ 29

نسخه ...، وإنّما تعني إعادة التّشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر، والجمع بين العناصر والأحاسيس المتضادّة أو المتباعدة ضمن صورةٍ واحدةٍ"[1].

وتزخر خطب نهج البلاغة بالصّور الوجدانيّة الّتي تفصح عن مكنونات الإمام عليّ عليه السلام في مواقف شتّى **أبرزها** توجيه المتلقّي ووعظه؛ إذ يحتاج المسلمون بين الفينة والأخرى إلى العظة الّتي توقظهم من أحلام الدّنيا وملذّاتها الزّائلة، ويجد الإمام عليّ (ع) نفسه، بوصفه حاكماً عليهم وخليفة يتولّى شؤونهم، مُلزماً بأداء مهامه على أكمل وجه، يعظُ رعيّته، ويرشدها لما فيه خيرها وصلاحها. وتظهر عظاته في جزءٍ غير قليل من خطبه الواردة في نهج البلاغة من خلال الصّور الفنّيّة، ولا يخفى علينا أنّ ظهور العظةِ بقالب فنّيّ بديع يشدّ المتلقّي إليها، ويرسم أمامه معالم أفق كان مغلقاً أو غامضاً من قبل.

يقول الإمام عليّ (ع) في صفة الدّنيا: "مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ وَمَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ"[2]. لقد وضع الإمام عليّ النّاسَ أمام خيارين تجلّيا في صورتين فنّيّتين؛ الأولى (مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ)، فالإبصار هنا تبصّر واهتداء واتّعاظ بالغاية التي أوجد الله تعالى الإنسان من أجلها في الدّنيا، والسّبيل الّذي يتوجّب أن يسلكه فيما لو سعى للظّفر بالآخرة. وقد أسهم حرف الجرّ (الباء) الّذي جرّ الضّمير الغائب العائد إلى الدّنيا، أسهم هذا الحرف في جعل الدّنيا، في ذاتها، أداة تبصّر. والثّانية (مَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ). يتمثّل الإبصار هنا بالغرق في ملذّات الدّنيا، واللّهاث وراء متاعها الزّائل، الّذي يقود بالضّرورة إلى الابتعاد عن التّفكير في الآخرة، وما يستتبعه ذلك من تقصيرٍ في واجبات المرء تجاه خالقهِ وتجاه نفسه، فتضيع حياته سدىً، ولا يكون قد تزوّد بما يلزم من أجل آخرته. نجدُ هنا أنّ حرف الجرّ (إلى) أسهَمَ بإظهار خطر الاغترار بالدّنيا والانبهار بما تزيّنه

[1] الصّورة الفنّيّة في التّراث البلاغيّ والنّقديّ، الطبعة الثانية، بيروت – لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983م. صـ 78

[2] شرح نهج البلاغة (شرح ابن أبي الحديد) 191/6 ، يُنظر أيضاً 117/1 في بعث النّبيّ (ص)

للإنسان. كما نلحظ أنّ حرف الجرّ في كلتا الصّورتين كان له دورٌ كبيرٌ في تغيّر جواب الشّرط بحسب المعنى الّذي أدّاه بعد الفعل (أبصر).

ولقد كانت الصّورتان القائمتان على طرفَي نقيضٍ من حيث معناهما تتضحانِ بحكمةٍ هي محصّلة تجربة حياتيّة غنيّة، مضافاً إليها حالة وجدانيّة ذات اتّجاهين متناقضين؛ واحدٍ معجَبٍ بالنّاجي من حبال الدّنيا، وآخر ساخطٍ وخائفٍ على الواقعِ في تلك الحبالِ.

وقد ذهب الشّريف الرّضيّ تعقيباً على هذه الصّورة إلى أنّ المتأمّل عبارة (مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ) يرى تحتها "من المعنى العجيب، والغرض البعيد، ما لا يبلغ غايته، ولا يدرك غوره، لاسيّما إذا قرن إليه قوله (وَمَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ) فإنّه يجد الفرق بين (أَبْصَرَ بِهَا) (أَبْصَرَ إِلَيْهَا) واضحاً نيّراً وعجيباً باهراً"[1].

ومن الصّور الوجدانيّة في نهج البلاغة ما ظهر بثوبٍ تعليميّ يهدف – ربّما –إلى قطع العذر على من يجد في الجهل ببعض الأمور ذريعة للتّهرب من العقاب، فإذا كان التّعليّم يقدّم العلمَ بأسلوب سلس مبسّط وصورة فنّيّة مستوحاة من فكرٍ نيّر وخيال خصب دافق، فلربّما كي يتلقّفَها المتعلّم بعين الرّضا ويعيها بقلب متلهّف للمعرفة، فيطبّقها سلوكاً قويماً في حياته، ويمهّد بها طريق النّجاة في الآخرة.

يقول الإمام عليّ في صفة من يتصدّى للحكم بين الأمّة وليس لذلك بأهل: "رَجُلٌ قَمَشَ جَهْلاً .... لَمْ يَعَضَّ عَلَى العِلْمِ بِضِرْسٍ قَاطِعٍ ... تَصْرَخُ مِنْ جَوْرِ قَضَائِهِ الدِّمَاءُ"[2]. يبدو الموضوع المطروح عظيماً في حياة النّاس، إن تجاوزنا عن منعكساته على صاحبه في الدّنيا والآخرة، تكمن العظمة في أنّ هذا المسمّى مجازاً (قاضياً) يجمع الجهل.

[1] شرح نهج البلاغة(شرح ابن أبي الحديد) 191/6
[2] نهج البلاغة (شرح ابن أبي الحديد) 239/1 ، قمش : جمع

والتنكيرُ في (جهلاً) يُظهر الإطلاق في الجهل، ثمّ إنّه (لَمْ يَعَضَّ عَلَى العِلْمِ بِضِرْسٍ قَاْطِعٍ)؛ أي أنّه لم يُلمَّ بأمور القضاء، ولم يفهم الشّريعة فهماً صحيحاً، ولم يطّلع برويّة على الشّكوى المرفوعة بين يديه، و(تَصْرَخُ مِنْ جَوْرِ قَضَائِهِ الدِّمَاءُ) كنايةٌ عن شدّة ظلمه وحكمه الباطل على الأبرياء بالقتل؛ فدماء هؤلاء ستكون لعنةً تُلاحقه في دنياه وآخرته.

إنَّ الحالةَ الوجدانيّةَ الناشئة عن المعاني البعيدة للصورة (لَمْ يَعَضَّ عَلَى العِلْمِ بِضِرْسٍ قَاْطِعٍ) تستوجبُ النّفور من مدّعي الحكم بين الناسِ بالعدل، فعدمُ التّمكّنِ من العلم، أي الجهل بمقاصد العلم والعدلِ، والحكم وفق الأهواءِ، يلزم عنه أن هذا القاضي يتّصف بصفتين؛ الأولى جهله بالقوانين والتشريعات، والثّاني إصراره على الحكم بين الناس رغم عدم كفاءته، فالمهم عنده أن يحقّق غايته سواءٌ في ظلمِ النّاس أو تحصيل مكاسبَ ماديّةٍ ومعنويّة يسعى إليها. كل ذلك يخلق حالةً من الرّفضِ والغضبِ والخوفِ والتّوترِ لدى المتلقّي إزاء مدّعي العدلِ وأفعاله الشنيعة.

يزيد من الحالة الوجدانية تأجيجاً الصورة الثّانية (تَصْرَخُ مِنْ جَوْرِ قَضَائِهِ الدِّمَاءُ) فتبدو لازمةً عن الصورةِ الأولى وناتجة عنها، فتنتقل المتلقّي إلى مستوىً أعلى ذي وقعٍ أشدّ في النّفس؛ فالّدماء تصرخُ متألّمةً بقوّةٍ من ظلم مدّعي العدل وتجبّره وجوره الذي يفوق القدرة على التّحمّلِ، وفي صراخ الدّماء ما يشي بتعاظم الانفعال وارتقاء المشهد الذي تصوره الصورتان نحو الذّروة. يتكفّلُ المجاز في رسم معالم ذلك المشهد وإيصال أثره إلى المتلقّي بدقّةٍ عاليةٍ.

تُظهر هاتان الصّورتان جانباً من فكر الإمام عليّ (ع) وفلسفته في الحياة ومنهجه في خلافة المسلمين، وتُبرز البلاغةَ والفصاحة الّتي غلّفت علمه الّذي أراد تعليمه الرعيةَ.

ويمكننا تقسيم أبعاد الصور الوجدانية في نهج البلاغةِ إلى قسمين ذاتيّ وتواصليّ:

1- البُعد الذّاتيّ لصور النهج الفنية:

إنَّ القارئُ لخطب النّهج وكتبه يتلمّسُ الفلسفةَ جليّةً فيها، قد بثّها الإمام علي (ع) بين تضاعيفها، لا غاية وتزييناً، بل تعميقاً للمعنى وإمعاناً في التأثيرِ؛ فالأدب لا بدَّ أن يقترنَ بالفلسفةِ الّتي تبرزه عميقاً متماسكاً، يقول كولريدج: "لم يكن إنسانٌ ما إلى الآن شاعراً دون أن يكونَ في نفس الوقت فيلسوفاً عميقاً"[1] .

تظهرُ فلسفة الإمامِ عليٍّ (ع) في إدارة الحكم، من خلا ذكر واجباته أمام الله- تعالى-، وكذا واجباته أمامَ الرّعيّةِ، فهو الحاكمُ المسؤولُ، وعلى عاتقه تقعُ مسؤوليات جسامٌ. يقول (ع) غي إحدى خطبه: "أَيُّهَا النَّاسُ، أَعِيْنُوْنِي عَلَى أَنْفُسِكُمْ، وَايْمُ اللهِ، لَأُنْصِفَنَّ المَظْلُوْمَ مِنْ ظَالِمِهِ، وَلَأَقُوْدَنَّ الظَّالِمَ بِخزَامَتِهِ حَتَّى أُوْرِدَهُ مَنْهَلَ الحَقِّ، وَإِنْ كَانَ كَارِهَاً"[2].

تتجلّى الذّاتية للصّورة في دعوته الرعيّةَ دعوةً بوضوحٍ لا لبسَ فيها إلى أنّه في حاجةٍ إلى عونها، وأنَّ الحاكمَ مهما بلغَ من القوة والعدلِ والامتثال لأمر الله وتطبيقِ شرعه، لا بُدَّ له من طرفٍ ثانٍ يُعينه في تطبيق القوانين، والوقوفِ سويّةً في وجه الظلمِ والخطأِ والعملِ معاً في سبيل ذلك.

أما البعد الوجدانيّ للصورة فقد تجلّى في تصوير الظالم ذليلاً ضعيفاً مقوداً كما يُقادُ البعير بخزامته، وهي الحلقة التي توضَعُ في أنف البعير لتسهل قيادته، لكن القيادة في الصورة مصحوبةٌ بالإجبار على سلك طريق الحق، والعزوف عن الظلم

[1] السّيرة الأدبيّة (النظريّة الرّومانتيكيّة في الشّعر)، صامويل تيلر كولردج، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف بمصر، 1971م، صـ 260
[2] شرح نهج البلاغة (شرح ابن أبي الحديد) ، 25/9

ولو بالإكراه؛ فالظالمُ لا يرعوي إن لم تُطبّق سلطة القانون بالقوّة، ولا تُطبّقُ سلطة القانون إن لم يَقُمْ عليها حاكم عادلٌ يسعى لتطبيق شرع الله تعالى. ولذا فإننا نجدُ أن الصورة الفنيّة تصدحُ بجانبٍ ذاتيٍّ وجدانيٍّ لمبدعها.

وهذه الصور أيضاً تسمح في نقل رسائل الإمام عليّ (ع) بوصفه خليفة إلى الولاة على الأقطار والأمصار المختلفة، وكذلك الإخبار عن وقائع جرت معه يريد من خلال الإخبار عنها إيضاح أمر ما أو التّدليل على قضيّة تحتاج النّظر فيها.

من ذلك الرّسالة الّتي بعث بها إلى الزّبير ، وقد طلب من حاملها عبد الله بن عبّاس أن يبلغه فيها :"يَقُوْلُ لَكَ اِبْنُ خَالِكَ : عَرَفْتَنِيْ بِالحِجَازِ وَأَنْكَرْتَنِيْ بِالعِرَاقِ ، فَمَا عَدَا مِمَّا بَدَا"[1] . يقول الشّريف الرّضيّ : "هو (أي الإمام عليّ – ع –) أوّل من سمعت منه هذه الكلمة أعني (فَمَا عَدَا مِمَّا بَدَا)"[2]؛ فالزّبير – كما يقول الإمام عليّ (ع) – لم يثبت على حالٍ، بل صدر عنه موقفان متناقضان في مكانين مختلفين ، فالإنكار بعد الاعتراف سبب استغراب الإمام عليّ (ع) – وهو قريب الزّبير – ودفعِهِ إلى توجيه تلك الرّسالة إليه، مستنداً فيها على ثقافةٍ واسعةٍ وذخيرةٍ لغويّةٍ عميقةِ الغور لا تكتفي بالتّعبير عمّا اختزنته الثّقافة على اختلافها، بل تتجاوز ذلك إلى الإبداع وابتكار ما هو جديد لم يُسمَع من قبل، وكما يقول حازم القرطاجنّي أنّ "الفضل في المعنى المخترَع راجعٌ إلى المخترِعُ لهُ، وعائدٌ عليهِ، ومبينٌ عن ذكاءِ ذهنهِ وحدّةِ خاطرهِ"[3] تُضاف إلى ذلك الحالةِ الوجدانيّة الذّاتيّة الّتي مدّتِ الصورةَ (الكناية) بالحيويّة في المعنى والكثافة في الشّعور. إذن تَظهر الكناية هنا في تركيب يُستخدم للمرّة الأولى، ولم تسمعه العرب من قبلُ– بحسب ما ذكر الشّريف

[1] السّابق129/2 ، يُنظر مثله 89/6 في الإخبارِ عن إحدى الحوادثِ .
[2] نهج البلاغة (شرح ابن أبي الحديد) 129/2
[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّيّ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، تونس، 2008م. الدار العربية للكتاب.صـ 85

الرّضيّ–، ومازال يُمثَّل به حتّى يومنا هذا، وهو ما يزيد المعنى وضوحاً والمتلقّي جذباً إليه وشدّاً.

2– البُعد التّواصليّ لصور النّهج الفنّيّة:

ويُقصدُ بالبعد التّواصلي الجانب الوجداني لدى المتلقي، إذ يبدو المتلقي الرّكن الرئيس الذي يهدف مبدعُ الصورةِ إلى إحداث أقصى قدرٍ ممكنٍ من التأثيرِ فيه، فتدفعه إلى ردّة فعل تنسجم وطبيعة الصورة التي تُلقى عليه. وعلماءُ البلاغةِ يرون أنّ "الفهم يأنسُ من الكلام بالعدل الصّواب الحقِّ، والجائز المعروف المألوف....، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له"[1]، بالمستوى نفسه الذي تتلقّى فيه الحواسّ المنظرَ الجميلَ، والرّائحةَ الطّيّبةَ، والصّوتَ الخفيضَ، والمذاقَ والحلوَ، والملمسَ النّاعمَ، كما أنّها تنفر ممّا كان على النّقيض من ذلك[2]. ونجدُ أنَّ أسلوب الإمام عليّ (ع) جاء مراعياً مقتضى الحال، فخاطب النّاس حسب عقولهم، وطبقاتهم الاجتماعية والثّقافية، وراعى الظروف التي كانت تُقال فيها الأقوال والخطب وتُرسَلُ فيها الكتبُ إلى الولاةِ والأمصار، فالمستهدف في النهاية هو المتلقي وعليه التعويل في التأثير به[3].

إنَّ الإشارات الّتي ينتجها الخيال في الصور الفنّيّة تنتقل إلى المتلقّي[4] عبر المبدع، لذا تمثّل تلك الإشارات والرّموز نقطة وصل بين المبدع والمتلقي.

[1] عيار الشّعر، ابن طباطبا، (1405 هـ- 1985م)، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض – السعودية، دار العلوم للطباعة والنشر صـ 20.
[2] السّابق، صـ 20.
[3] يُنظر البيان والتّبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، 1986م، الجزء الأوّل، صـ 144.
[4] المجمل في فلسفة الفنّ، كروتشه، ترجمة سامي الدّروبي، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 1947م، صـ 69.

يقول الإمام عليّ (ع) في صفة الدّنيا: "مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ وَمَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ"[1]. لقد وضع عليٌّ النّاسَ أمام خيارين تجلّيا في صورتين فنّيّتين؛ الأولى (مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ)، فالإبصار هنا تبصّر واهتداء واتّعاظ بالغاية التي أوجد الله– تعالى– الإنسان من أجلها في الدّنيا، والسّبيل الّذي يتوجّب أن يسلكه فيما لو سعى للظّفر بالآخرة. وقد أسهم حرف الجرّ (الباء) الّذي جرّ الضّمير الغائب العائد إلى الدّنيا، أسهم هذا الحرف في جعل الدّنيا، في ذاتها، أداة تبصّر. والثّانية (مَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ). يتمثّل الإبصار هنا بالغرق في ملذّات الدّنيا، واللّهاث وراء متاعها الزّائل، الّذي يقود بالضّرورة إلى الابتعاد عن التّفكير في الآخرة، وما يستتبعه ذلك من تقصيرٍ في واجبات المرء تجاه خالقهِ وتجاه نفسه، فتضيع حياته سدىً، ولا يكون قد تزوّد بما يلزم من أجل آخرته. نجدُ هنا أنّ حرف الجرّ (إلى) أسهَمَ بإظهار خطر الاغترار بالدّنيا والانبهار بما تزيّنه للإنسان. كما نلحظ أنّ حرف الجرّ في كلتا الصّورتين كان له دورٌ كبيرٌ في تغيّر جواب الشّرط بحسب المعنى الّذي أدّاه بعد الفعل (أبصر).

ولقد كانت الصّورتان القائمتان على طرفَي نقيضٍ من حيث معناهما تتضحانِ بحكمةٍ هي محصّلة تجربة حياتيّة غنيّة، مضافاً إليها حالة وجدانيّة ذات اتّجاهين متناقضين؛ واحدٍ معجَبٍ بالنّاجي من حبال الدّنيا، وآخر ساخطٍ وخائفٍ على الواقعِ في تلك الحبالِ.

والمسعى الذي هدف إليه الصورة إحداث أكبر قدر ممكن من التأثير في المتلقّي، ودفعه إلى الاتّعاظ والاعتبار واتّخاذ موقفٍ واضحٍ من هذه الدّنيا، أو على الأقل أن يعرفَ الطريق الذي يسلكه، والنهاية التي سيؤول إليها.

[1] الشريف الرضي. أبو الحسن محمد بن أبي أحمد الحسين. نهج البلاغة. شرحه وضبطه الإمام محمد عبده. بإشراف الدكتورين: عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع. مؤسسة المعارف للطباعة والنشر. بيروت لبنان. ط: 1/ 1990م/ الخطبة/80/ ص:205.

وقد ذهب الشّريف الرّضيّ تعقيباً على هذه الصّورة إلى أنّ المتأمّل عبارة (مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَّرَتْهُ) يرى تحتها " من المعنى العجيب، والغرض البعيد، ما لا يبلغ غايته، ولا يدرك غوره، لاسيّما إذا قرن إليه قوله (وَمَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتْهُ) فإنّه يجد الفرق بين (أَبْصَرَ بِهَا) (أَبْصَرَ إِلَيْهَا) واضحاً نيّراً وعجيباً باهراً .

وكذلك في قوله (ع): "الجِهادُ دِرْعُ اللهِ الحَصِيْنَةُ" إنَّ الجهادَ بهذا المعنى هو ذروة الاقتراب من الله– تعالى– عند القتال من أجل إعلاء كلمته، فضلاً عمّا تتضمّنه الصّورة من مخاطبة عقول النّاس وقلوبهم بهدف اجتذابهم نحو الجهاد في سبيل الله– تعالى–. يكتسب التّشبيه قوةً بفضل عاملِ الإضافةِ والنّعت اللّذين جُعلا للمشبّه به؛ فقد أضافَ عليٌّ الدّرع إلى لفظ الجلالةِ (الله)، ثمّ وصفها بالحصينة، فأيّة درعٍ ستضاهي درع الله– تعالى– الموسومةِ بالحصانة؟! وما يعني جعل الجهاد دون غيره درعَ الله الحصينةَ؟!

يرى حازم القرطاجنّيّ أنَّ النّفسَ "إذ خُيِّلَ لها في الشّيء ما لم يكن معهوداً من أمرٍ معجبٍ في مثله، وجدت من استغراب ما خُيِّلَ لها ممّا لم تعهده في الشّيءِ ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبلُ"[1] وهذا يعني أنَّ الصّورةَ ومن ورائها مبدعها يجب أن تتمثّل كلّ ما هو جديد، وأن تجمع فنيّاً ما لم تألفه النّفس في الواقع كي يكون التأثير أشدُّ، وفي هذا يبرز البُعد التّواصليّ للصورة الفنّيّةِ.

تكون الدّرعُ للوقاية من ضربات السّيف ونحوه، وهي وسيلة دفاعٍ، لا هجومٍ، وتشبيهُ الجهاد بالدّرع هو لتوضيح حقيقة الجهاد، وطالما أنّ الجهاد درعٌ، فهو، أيضاً، ليس اعتداءً على الآخر، ولا هجوماً عليه، وحتّى في ابتداء المعركة من طرفِ السّاعين لإعلاء كلمة الله– تعالى– يظلّ الجهادُ، بناءً على ما ورد في التّشبيه، في إطار الدّفاع، لا الهجوم، دفاعٌ عن دينِ اللهِ، وصونٌ له من المستهترين به، المتاجرين بمبادئه، وهؤلاء

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي صـ 85.

لا سبيل لحماية الدّين منهم إلّا بالجهاد، وقد جعله درعاً حصينةً، تصدّ اعتداءاتِ المستخفّين بالدّين عن علمٍ أو عن جهلٍ.

الخاتمة:

إنَّ الحالة الوجدانية تشكّل البصمة التي تسم العمل الفنّيّ، وتميّز مبدعه عن سواه، ولا يمكن تصوّر عملٍ فنّيٍّ من غير بُعدٍ وجدانيٍّ ظاهرٍ أو خفيٍّ. من هنا رصد البحث الجانب الوجدانيَّ في صور نهج البلاغة، فكشف وجود هذا الجانب في صور النهج كلّها.

وبيّن البحث أنَّ للصور من حيث بعدها الوجدانيّ وظيفتين؛ ذاتيّة أظهرت فكر الإمام علي (ع) وفلسفته ورؤاه الحياتية، وسياسته في حكم الرعيّة وقيادة الدولة الإسلاميّة ورؤيته للمجتمع وحتى للحقائق والقضايا الدينية والفلسفية والقضائية والعسكرية وغيرها مما يتعلق بشؤون الحياة عامّةً.

وأُخرى تواصلية هدفت إلى إحداث أكبر قدر ممكن من التأثير في المتلقي، على اختلاف مشارب المتلقين وعقائدهم وعاداتهم وطبائعهم وميولهم واتّجاهاتهم الفكرية والاجتماعية والثقافية، فضلاً عن طبيعة التأثير الذي أحدثته، ومدى التفاعل من حيث انقباض النفس أو انبساطها مع هذه الصورة أو تلك، إذ تُقاس قوة تأثير الصورة الفنّيّة بالأثر الذي أحدثته في المتلقّي، وقد رأينا كيف سعى الإمام عليّ (ع) إلى حثّ أتباعه على الجهاد من خلال تصوير الجهاد بأنّه (درع الله الحصينة)، وكذلك في التعبير الذي رأى الشريف الرّضيّ أنّه لم يسمعه من أحدٍ قبل الإمام (ع)

وهذا يمثّل جدّةً وابتكاراً منه (ع) حتى إنّه صار مثلاً يُقالُ حتى يومنا هذا، واقصدُ (فما عدا ممّا بدا).

كما أظهر البحثُ البصيرة النّافذة لدى الإمام عليٍّ (ع) في تحليل الواقع وإجادة قراءة أحداثه، والانطلاق منه نحو التّبصّر بحوادثَ قد تجري في المستقبلِ، هذا الاستشراف غدا في العصور الحديثة غرضاً قائماً في ذاته، نحا الأدباء فيه منحى الاستشراف، فكتبوا الرّوايات، ونظموا الأشعار متبصّرين مستقبل بلدانهم وشعوبهم، وكذلك اعتمده العلماء في إقامة مشاريعهم، ورسم خططهم المستقبليّة.

المصادر والمراجع:

1- ابن أبي طالب، عليّ، نهج البلاغة، جمعهُ: الشريف الرضي. أبو الحسن محمد بن أبي أحمد الحسين، شرح ابن أبي الحديد، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الأجزاء: 1- 2- 6- 9

2- ابن أبي طالب، عليّ، نهج البلاغة، جمعهُ: الشريف الرضي. أبو الحسن محمد بن أبي أحمد الحسين. شرحه وضبطه الإمام محمد عبده. بإشراف الدكتورين: عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع. مؤسسة المعارف للطباعة والنشر. بيروت لبنان. ط: 1/ 1990م

3- أبو رغيف، نوفل هلال، المستويات الجمالية في نهج البلاغة- دراسة في شعريّة النثر، الطبعة الثانية- بغداد، 2011م

4- بارت، رولان، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، لبنان والمغرب ،1994م.

5- بليت، هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو منهجٍ سيميائيّ لتحليل النص، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرقية 1999 م

6- جرداق، جورج، روائع نهج البلاغة، مؤسسة دائرة معارف الفقه الإسلاميّ، الطبعة الثالثة، قمّ- إيران، 2005م.

7- جرداق، جورج، عليّ وعصره الجزء الرابع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، 1970م

8- الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، 1986م، الجزء الأوّل.

9- الخطيب، د. عماد عليّ، (2002م)، الصّورة الفنّيّة في المنهج الأسطوريّ لدراسة الشّعر الجاهليّ- دراسة تحليليّة نقديّة-، الطّبعة الأولى، إربد- الأردن، مكتبة الكتاني، والمكتبة الأدبيّة.

10- الرّبّاعيّ، د. عبد القادر، (1999م)، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمام، الطبعة الثانية، جامعة اليرموك، الأردنّ.

11- عباس، إحسان، تاريخ النقد عند العرب ، بيروت ، دار الثقافة ، ط 4 1992م.

12- عسّاف، د. ساسين، (1982م)، الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

13- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ،1983 م.

14- العلوي، ابن طباطبا، (1405 هـ- 1985م)، **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض – السعودية، دار العلوم للطباعة والنشر

15- القرطاجني، أبو الحسن حازم، (2008)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، تونس، الدار العربية للكتاب.

16-كروتشه، المجمل في فلسفة الفنّ، ، ترجمة سامي الدّروبي، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 1947م.

17- كولردج، صامويل تيلر، السّيرة الأدبيّة (النظريّة الرّومانتيكيّة في الشّعر)، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف بمصر، 1971م

المراجع الأجنبية:

1- I. A. Richards; Philosophy of Rhetoric, Oxford university, London, 1936, pp.133- 134

الصورة الفنية من منظور علم النفس

الباحثة: د. همسة عباس
كلية الآداب – جامعة البعث

ملخص البحث:

هدف البحث إلى: أنّ الصورة الفنية وسيلة أساسية في يد الناقد البصير، يكتشف عن طريقها موقف الشاعر و تجربته، و مدى الأصالة الفنيّة التي يتمتع بها. و هي الوعاء الذي يختزن المكنون الشعوري و التعبيري للفنان، و الوسيط الأساسي بين التجربة الشعرية و الكلمات المعبّرة.

أسباب اختيار البحث: للتأكيد على أن رسم الصور بالكلمات من أرقى العمليات الفنية. و أنّ ما تحويه تلك التركيبات و الرموز و المجازات التي تقدّم ضمن صور شعرية، تحمل تجربة الشاعر الفكرية و بصمته الفنية المميزة و تلقيها بين يدي المتلقي الذي تتعدّد مستوياته بين الأكاديمي الباحث و المتخصّص الدارس و المتذوّق و المطلع.

أسئلة البحث: تحدّث البحث عن الصورة في النقد الأبي و أثار سؤالاً عن هل الصورة الفنية خيال؟

و في طيّاته كان الحديث عن الصورة و المبدع، و المحاكاة، و المرجعيات الشعورية، و الصورة و المتلقي، فضلاً عن الربط بين الصور المحسوسة و الرموز المكتوبة، و ناقش العناوين المذكورة بشواهد بعينها.

وتوصل البحث إلى النتائج الآتية: ارتبطت نظرية الخلق الشعري بالإحساس و الفكرة كما ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة و الوجدان، مما أضاف للصورة الشعرية دلالات جديدة تعبر عن جانب مهم و ضروي في أية عملية إبداعية و هو الجانب النفسي.

فقد رأى دارسو الصورة من الوجهة النفسية أنها إيحاء بحركة النفس و تعبير عن انفعالاتها و علاقاتها الناشئة عن تصادم الأشياء داخل الذات.

إنه المنهج الذي يرى الصورة من خلال تطبيق المباحث النفسية عليها و الذي عدها تعبيراً لا شعورياً عن شخصية الشاعر و طبيعته و اهتماماته و سلوكياته، و هي تستقي قدرته في الكشف عن طبيعة الشاعر و روحه و مكنونات نفسيته بدراسة الصورة التخييلية التي لا تخضع لمعيار أو رقابة، بل تأتي حسب الحالات النفسية التي يعانيها الشاعر. غير أن مثل هذه الدراسات لها سلبياتها المعروفة.

إن الصورة الفنية في العمل الأدبي أداة قيّمة في التحليل النفسي و النقد الأدبي إذ تنمّ عن خفايا النفس الشاعرة و تستفيد من المرئيات العامة في الحياة لابتكار المعنى الجديد و التأثير العميق في المتلقي، تلتقي بعض التجارب في جذورها مع القارئ و بعضها الآخر يظل خبيئاً عصيّ الإدراك على القارئ فيُعمل الفكر و الخيال و يحاول استنكاه عالم المبدع الذي يزخر برؤى عميقة و ملاحظات دقيقة أودعها الله في ذاته الفنانة دون غيره، فقضية الإلهام و التأمل و الحدس الخلاق و غيرهم من أدوات الخلق الفني ليست سوى تفسيرات و افتراضات قدمها العلماء للوصول إلى الحقيقة الفيزيولوجية للإبداع، و لكن حقيقتها السيكولوجية هي الأمر الوحيد الذي يمكن البحث فيه للوصول إلى نتائج ذلت أهمية.

و إن من ظن ظانٌّ أنه بمحاكاته بعض الصور الحقيقية باستخدام الأساليب البلاغية، أو بالارتداد إلى الموروث كمرجعية جمعية في اللاشعور لها أثرها في نفس المتلقي، أو اعتماده على الربط العشوائي بين الرموز و الصور المحسوسة، أنه بذلك كله يمكنه أن يدق باب الفن أو يلج فيه فهو واهم حالم لأن المناهج على اختلافها أكدت قضية الحدس الفني الخلاق الذي تصل فيه الدراسات إلى نقطة تعجز عن إدراكها و تفسيرها.

The artistic image from the perspective

Research Summary :

The aim of the research is: The artistic image is an essential tool in the hands of the discerning critic, through which he discovers the poet's position and experience, and the extent of his artistic originality. It is the container that stores the emotional and expressive ingredients of the artist, and the main mediator between the poetic experience and the expressive words.

Reasons for choosing the research: To confirm that drawing pictures with words is one of the finest artistic processes. And that what is contained in these combinations, symbols and metaphors that are presented within poetic images, carry the intellectual experience of the poet and his distinctive artistic imprint and receive it in the hands of the recipient, who has many levels between the academic researcher and the specialist who studies and the connoisseur and the knowledgeable. Research Questions: The search talked about the image in the proud criticism and raised a question about Is the artistic image a fantasy…?

And within it was the discussion of the image and the creator, and simulation, and emotional references, and the image and the recipient, as well as the link between tangible images and written symbols, and discussed the aforementioned titles with specific evidence.

The research reached the following results: The theory of poetic creation was linked to feeling and idea, and it was also closely

related to emotion and conscience, which added to the poetic image new connotations that express an important and necessary aspect in any creative process, which is the psychological aspect. From the psychological point of view, the study of the picture saw that it is a suggestion of the movement of the soul and an expression of its emotions and relationships arising from the collision of things within the self. It is the approach that sees the image through the application of psychological investigations to it, which considers it a subconscious expression of the poet's personality, nature, interests, and behaviours. Rather, it comes according to the psychological conditions that the poet suffers from. However, such studies have their well-known drawbacks. The artistic image in the literary work is a valuable tool in psychological analysis and literary criticism, as it reveals the secrets of the poet's soul and takes advantage of general visuals in life to create new meaning and profound influence on the recipient. The reader must work with thought and imagination, and try to denounce the world of the creator, which is full of deep visions and accurate observations that God placed in himself, the artist, and no one else. The issue of inspiration, meditation, creative intuition, and other tools of artistic creation are nothing but interpretations and assumptions made by scientists to reach the physiological truth. Creativity, but its psychological reality is the only thing that can be researched in order to reach results of importance. And whoever thinks that by simulating some real images using rhetorical methods, or by going back to the heritage as a collective reference in the unconscious that has an effect on the soul of the recipient, or by relying on random linking between symbols and sensible images, then he can knock on the door of art or enter it. He is a delusional dreamer because different curricula emphasized the issue of creative artistic intuition in which studies reach a point that they are unable to understand and explain

_ المقدّمة:

قال أرسطو ذات مرة " إنَّ التفكيرَ مستحيلٌ من دون صور"[1]، و نحن نقول إنّ الحياة المعاصرة لا يمكن تصوّرها من غير الصور لأنّها موجودة في كل مكان، حضارتها عن التّدفّق و الحضور في كل لحظة من لحظات الحياة، و إذا كنّا نعيش في عصر الصورة و حضارتها توضيح مصطلح المعاصرة، هل هو متصل بالعصر الحديث أم هو مطلق بمعنى المعاصرة في الزمن الذي تكون فيه؟ كما ونرى أنّها تقوم بدور اساسي دوراً أساسياً في تشكيل الوعي الإنساني المعاصر بمختلف أشكاله بالإنسان و عبره لأنّه هو الأصل و الأساس، و من دون تفاعله مع صور الواقع فلن يكون لوجودها المعنى الذي تكتسبه.

_أهمية البحث:

إنّ الصورة الفنية وسيلة أساسية في يد الناقد البصير، يكتشف عن طريقها موقف الشاعر و تجربته، و مدى الأصالة الفنيّة التي يتمتع بها. و هي الوعاء الذي يختزن المكنون الشعوري و التعبيري للفنان، و الوسيط الأساسي بين التجربة الشعرية و الكلمات المعبّرة. و الوسيلة الدقيقة في تحليلها و الكشف عن مرجعيتها في ذات الشاعر هي أدوات التحليل النفسي انطلاقاً من كون النفس الشاعرة هي المنبع المولد و المصدر الرئيس المنتج للفن الأدبي الذي يقدم صورة عن الفنّان.

_ أسباب اختيار البحث:

في الوقت الذي نوقن فيه أن اللغة فن من أرقى الفنون الإنسانية تصوّر ما يختلج في نفس المبدع و يؤثر عليه من خلال كلمات تقدّم في صياغات مختلفة تنقل لنا الواقع الإنساني و النفسي و الاجتماعي و الفكري في تشكيل جمالي يسمى " القصيدة، الرواية، المسرحية، المقالة ...

نؤكد أن رسم الصور بالكلمات من أرقى العمليات الفنية. و أنّ ما تحويه تلك التركيبات و الرموز و المجازات التي تقدّم ضمن صور شعرية، تحمل تجربة الشاعر الفكرية و بصمته

[1] _ عصر الصورة: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، ع 311 يناير، 2006، ص7.

الفنية المميزة و تلقيها بين يدي المتلقي الذي تتعدّد مستوياته بين الأكاديمي الباحث و المتخصّص الدارس و المتذوّق و المطلع، و الذين تطرّق عدد منهم غير قليل لدراستها لدى بعض رواد الشعر العربي كلّ بحسب منهجه و رؤيته، إلا أنه من المسلّم به أن فن التصوير في الأدب يشتمل على أنماط من الدلالات و الاحتمالات الممكنة لا يكون أداءٌ واحد بمفرده قادراً على تجسيدها لأنّ كل عمل فني يحمل قصة ما و قد توجّه الصورة القصة في اتّجاه معين قد تهرب فيه بعض التفاصيل من الشبكة التفسيرية له، لتعيننا على اكتشاف المعاني الأعمق من المعنى الظاهري لتلك العقد الفكرية و العاطفية التي تنشأ في لحظة معينة توحّد الأفكار المتفاوتة.

_ تمهيد:

أ- الصورة في النّقد العربيّ:

كان مصطلح الصورة من المصطلحات المضطربة المفهوم في النقد العربي القديم، و لم يقترب من المفهومات المعاصرة التي وفدت بمعظمها من النقد الغربي بسبب التعقّد المنهجي الذي تفرضه مقاربات الصورة بمختلف أنواعها و أنماطها.

لذلك نجد لزاماً تقديم تأصيل لمعنى الصورة في المعجمات الغربية ننطلق فيه من مادة image التي تعدّ أصغر وحدة لغوية تدلّ على الصورة فقد حملت هذه الوحدة المعاني الآتية: الصورة الذهنية، الصورة البلاغية، التصوير الحيّ، الفعلين يجسَّد و يصوَّر، و تمتد بنا اشتقاقاتها لتصل إلى مادة imagination التي تعني ملكة الخيال و القدرة المبدعة.

و الخيال بحدّ ذاته الأمر الذي يثبت علاقة الصورة بالخيال، حيث إنهما مشتقّان من الوحدة اللغوية ذاتها. و لكن هذا الامتداد ما بين الصورة image و الخيال imagination يؤدي إلى تحطيم المادة اللغوية التي إذا بدأت بالصورة وجب أن تنتهي بالتصوير الذي يدلّ على عملية الربط بين الصور و إعادة خلقها من جديد[1].

[1] _ الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي: جابر عصفور، ص 17.

و قد خلطت الترجمات العربية بين المصطلحات على نحو أفسد دقة معانيها و أثر في مفهوماتها في النقد العربي اختلفت إثره التفسيرات و الاستنتاجات و ما بني عليها من أحكام.

و إذا كان النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، و لم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي، ولم يتبلور عندهم بُعدُها النقدي الأصيل باستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي ابتدع لنا في استعمال الصورة دلالة اصطلاحية جديدة.

فإنّ الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة و ليست مفقودة و إن اختلفت و تفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات و لمحات بسيطة و عابرة و بين إدراك و وعي عميق لطبيعة الصورة و أثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها إضافة إلى وقفاتهم عند (ماهية الصورة، و مكوناتها كالتشبيه و أدواته و أنواعه و الاستعارة و أنماطها[1].

و هذا ما يدحض و يفنّد المزاعم التي ترمي الأدب العربي القديم بالفقر في صوره لأنّه حافل بالصورة الفنية في اتجاهها الأوّل، أي التي تحفل برسم المشاهد الطبيعية و وصفها وصفاً يلم بكل دقائقها و أبعادها.

و عندما نتوقّف عند الجرجاني (ت 471هـ) نجد أنّ منهجه في دراسة الصورة هو منهج متميّز عمّا سبقه من العلماء العرب على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتاب " أسرار البلاغة" فمن إشارته إليها قوله :

(و من الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلاً، و توجب له بعد الفضل فضلاً)(3)، ذكر ذلك و هو يتحدّث عن الاستعارة المقيّدة و يربط الصورة بدوافع نفسية بالإضافة إلى الخصائص الذوقية و الحسّية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصلات حيّة لتعطي الصورة شكلاً و رونقاً و عمقاً مؤثراً فعبد القاهر الجرجاني لم يهمل الأثر النفسي و أهميته في تكوين و تشكيل الصورة و ما تشيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها، جعلت البيات العربي عنده قائماً على الذوق و التذوق[4].

[1] _ النقد الأدبي و العلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، تر: فهد عكام، دمشق، ص 54.

و يبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفنّي و النقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما إذ يقول في ذلك (و اعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا)[1].

و بذلك يستقرّ مفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني على أركان ثلاث:

أولهما: تناول الصورة و التصوير في خضم البحث البلاغي.

و ثانيهما: هضم معاني الصورة لغة و اصطلاحاً من شتّى مصادرها الأصلية و ربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها و في غايتها.

و ثالثهما: يتلمّس مصادر الصورة الأدبية و وسيلة خلقها و معيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة و مقوماته الحيوية.

فدراسة الصورة عند عبد القاهر الجرجاني هي دراسة متميّزة و نظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى عدّه الناقد الأول الذي بسّط القول في الصورة مفهوماً و اصطلاحاً[2].

و مع ما ذكرنا من اهتمام نقدنا العربي بموضوع الصورة إلا أننا نعترف بأنّ هذا النقد قد عالجها معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية و الحضارية، فاهتمّ كلّ الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، و تميّيز أنواعها و أنماطها المجازية و ركز في دراسة الصورة الفنية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام و البحتري و ابن المعتزّ، و انتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، و قرن هذه الإثارة بنوع من اللذة، و التفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة و الشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميّزه عن غيره[3].

---

[1] _ أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت ، 1978ص33.

4- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ،ص 45.

[2] _ أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص 48.

[3] _ النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ص 65.

و لعلّ من المفيد أن نشير في موضوع الصورة إلى مسألة مهمة تتعلّق بعدم تحديد هؤلاء العلماء الدقيق أو ذكرهم الصريح للخيال و أهميته في إعادة خلق الأشياء في صور فنّية غير مألوفة لدى المتلقي، و لنا أن نلتمس لهم العذر في ذلك بسبب انشغالهم بقضايا استنفذت طاقاتهم و طبعت دراساتهم بطابع التجزئة، و كانت ثمة قضية اللفظ و المعنى و ما يتصل بها من الاستفاضة في بيان خصائصها، و ما بينهما من وشائج و روابط.

و هذا لا يعني عدم إدراكهم الوعي و إحساسهم العميق بأنّ وراء الصورة يقف عامل مهمّ يزيد فاعليتها و يقوّي أجزاءها و إن لم يشيروا إليه صراحة.

و لا نعدم بعض ملامح النقد النفسيّ عند النّقاد العرب القدامى، نذكر منهم على الخصوص: ابن قتيبة (ت 276هـ) في كتابه " الشعر و الشعراء"، و القاضي الجرجاني (ت 393هـ) في كتابه " الوساطة ..." و ربما كانت الملامح النفسية أوضح عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و " أسرار البلاغة".

أمّا الجاحظ (ت 255هـ) فقد أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، و الإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه فرأى إن (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي و العربي و القروي و المدني، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخيّر اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء، و في صحة الطبع و جودة السبك فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير)[1].

لقد تحدّث الجاحظ عن التصوير الذي يعدّ من أقدم النصوص في هذا المجال، و بمثابة أنه قد توصل إلى أهمية جانب التجسيم و أثره في إغناء الفكر بصور حسّية قابلة للحركة و النمو، تعطي الشعر قيمة فنية و جمالية، لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا (قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقّي، و هي فكرة تعدّ المدخل الأوّل أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير و التقديم الحسّي للمعنى)[2]. و قد أفاد البلاغيون و النقاد العرب الذين جاؤوا من بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير (و حاولوا أن يصبّوا اهتماماتهم على الصفات الحسّية في

[1] _البيان و التبيين: الجاحظ، ص 43.

[2] _ الصورة البلاغية في التراث: جابر عصفور، ص 83.

التصوير الأدبي و أثره في إدراك المعنى و تمثّله، و إن اختلفت آراؤهم و تفاوتت في درجاتها)[1].

في حين نجد أنّ أبا هلال العسكري (ت 395هـ) قد أشار إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله (و البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة و معرض حسن، و إنما جعلنا المعرض و قبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عباراته رثّة و معرضه خلقاً لم يسم بليغاً و إن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى)[2].

ب- العلاقة بين علم النفس و الأدب:

عالم " الأدب" هو عالم " الإنسان" بكل ما فيه من أبعاد واسعة تتجاوز الدائرة العقلية الباردة، و تتجاوز الساحة الماديّة المنظورة. إنّه عالم " العرفان" و التحليق في ذروة ما يتهيّأ للإنسان من سموّ في عالم النور و الضياء و الإشراق.

و إنّ صلة علم النفس بالأدب و النقد صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني، و خصوصاً تلك التي تربط الأدب بصاحبه. و هذا التراث واسع، لا يُمكن حصره في صفحات قليلة، لأنّ القائمة طويلة، تضمّ عدداً غير قليل من أسماء الفلاسفة و علماء النفس، فضلاً عن النّقّاد و الأدباء و الفنّانين.

و يُمكن استشفاف تلك الصّلة ـ إن تلميحاً أو تصريحاً ـ عند أفلاطون في موقفه من الفنّ و الأدب، و عند أرسطو في نظريّة " التطهير" و عند من سار على سَمْتِهما مثل: أفلوطين، وهو راس، و بوالو، و هيجل، و كانط، و شوبنهور و برجسون، و كروتشه.. و عند علماء النفس، مثل فرويد، و يونغ، وأدلر، و شارل بودوان، و شارل مورن..

و غير هؤلاء كثيرٌ، يُضاف إليه عدد لا حصر له من النقاد و الفنّانين الذين تأثّروا بالمنهج النفسي في دراسة الأدب و شخصيات الأدباء، غير أن البداية الحقيقية لنضج علم النفس و تطوّر علاقته بالأدب و النقد، كانت في النصف الأوّل من هذا القرن، سواءٌ عند الغربيين أم عند العرب.

---

[1] _نفسه: ص 97.

[2] _أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية: بدوي طبانة، ص 76.

بيد أن الانطلاقة الحقيقيّة للنقد النفسي، كانت في العصر الحديث على يد جماعة الدّيوان 1921م، و من حذا حذوها من أساتذةٍ جامعيّين و أكاديميّين، و لعلّ الطّابع المميّز لهذه الجماعة و من جاء بعدها، هو الانكباب على دراسة شعراء متميّزين تجلّت في سلوكهم و في شعرهم النّزعة الفرديّة[1].

و من هنا، كانت السمة الغالبة على النقد النفسيّ في العقود الأولى من هذا القرن، هي دراسة شخصيّة الشاعر أو الأديب إذا استثنينا بعض من حاول الاتجاه بالدراسة السيكولوجية إلى تفسير العمل الأدبي نفسه أو معالجة عملية الإبداع الفني ذاتها، كعز الدين إسماعيل ـ على سبيل المثال ـ في كتابه " التفسير النفسي للأدب" و مصطفى سويف في كتابه " الأسس النفسية للإبداع الفنّيّ في الشعر خاصّة!!

(و قد أكّد أمين الخولي من جهته وجود صلة وثيقة بين النص الأدبي و صوره و أسلوبه، بل و مختلف تعابيره من جهة و نفسية مبدعه من جهة ثانية، فحثّ الدارسين و الباحثين على الاهتمام بعلم النفس لتحليل الجوانب النفسية، بل و مختلف الوقائع و الأحداث التي رافقت شخصية المبدع، عن طريق << وصل الأديب بأدبه، و بناء على ذلك، تركزت أعمال الخولي في هذا الشأن على دراسة التكوين الداخلي للمبدع، و معرفة سلوكه الخارجي، و مختلف تصرفاته، التي تظهر بين الفينة و الأخرى في إنتاجه الأدبي، عبر ثنايا الأسلوب[2].

و قد ساند محمد خلف الله تلك الآراء، لكنه دعا إلى دراسة النصوص الأدبية أو الأدب بشكل عام، انطلاقاً من مناهج النقد الأدبي القديم، مبدياً في هذا الصدد إعجابه و تأثره، بنظرية عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن، و معتبراً إياها جزءاً <<من تفكير سيكولوجي أعم، يطبع كتاب الأسرار بطابعه، فالمؤلّف لا يفتأ يدعوك بين لحظة و أخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني)، و ذلك أن تقرأ الشعر و تراقب نفسك عند قراءته و بعدها، و تتأمل ما يعروك من الهمزة و الارتياح و الطرب و

[1] _ الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، ص 107.

[2] _ التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، ص118.

الاستحسان، و يحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس>>[1]. ثمّ أكّد على أنه من الممكن الاستفادة من نظرية الجرجاني النفسية عن طريق توظيف منهاجها و استغلال أفكارها، لتغدو نظرية حديثة << تنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الأدبية، و تبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس، تعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية منتفعة في ذلك بنتائج الدراسات الأدبية الحديثة، و بما و صلت إليه الفروع الإنشائية المختلفة التي تمت إلى الأدب و الفن بأوثق الصلات>>[2].

و كتب مستنتجا: << و الواقع أن ميدان التحليل النفسي من أخصب ميادين علم النفس، من جهة علاقاته الأدبية، فإن تنقيبه في أعماق النفس الخفية، يقفه وجهاً لوجه أمام طائفة من المعضلات التي شغلت باحثو الأدب قروناً، و لا تزال تشغلهم>>[3]. هكذا دعا محمد خلف الله إلى تبنّي التحليل النفسي لدراسة الأدب و فنونه بل و دراسة طبيعة الشعر و أغراضه و أساليبه التعبيرية.

و لم يخرج محمد النويهي، عن سابقيه في أفكارهم و مناهجهم التطبيقية. و جاءت تفسيراته لهذه العلاقة من خلال دراساته النفسية و البيولوجية لشخصية بعض الشعراء من مثل: ابن الرومي و بشار بن برد، و أبي نواس، انطلاقاً من استكشاف العوامل المؤثرة في شخصيتهم و بعض مظاهر سلوكهم، من خلال أشعارهم و طريقة كتاباتهم و أخبارهم، معتمداً في كل ذلك على مناهج نفسية مختلفة، حيث أكّد قوله: << فإنني لم أتبع فرويد هذا الاتباع المذهبي الضيق... و إنما تخيرت من شتى الفلسفات النفسية الحديثة الأخرى ما رأيته نافعاً في رشح موضوعي الخاص الذي تناولته>>[4].

و إلى هؤلاء جميعاً ـ قدماء و محدثين ـ و على اختلاف نزعاتهم و توجّهاتهم ـ يعود الفضل في إرساء قواعد نظرية النقد النفسي. و هذا المدخل الذي نضعه بين يدي القارئ، يحاول إبراز بعض معالمها، في عرضٍ مبسّط لمنهج استقرائيّ يحاول أن يوائم طبيعة

---

[1] _ المنهج التكاملي و تصنيف الوقائع النفسية: مراد يوسف، ص 248_ 302 (بتصرف).

[2] _ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده: محمد خلف الله، ص 116.

[3] _ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده: محمد خلف الله: ص 142.

[4] _ الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي: مصطفى سويف، 39.

الموضوع، و لمنهجيّةٍ تقوم على الانتقائية لأبرز العلماء و النقاد الذين أسهموا في ترسيخ قواعد هذه النظرية، مع متابعة تصف طوراً و تنقد طوراً آخر.

غير أن هذه الانتقائية لم تحل دون استيفاء المُنتقى و استقرائه، بتكثيف الصياغة و التركيز على أهم المقبوسات. و من هنا، جاءت مرجعيّة هذا المدخل متنوّعة بين كتبٍ في علم النفس و أخرى في النقد الأدبي الحديث و المعاصر.

كان هذا العالم في نظرنا، على حقّ حين اعترف بأنّ الذين ألهموه نظريته في التحليل النفسي هم الفلاسفة و الشعراء و الفنّانون،[1] لأنّ الإبداع على اختلاف أنواعه و أشكاله، هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بحالاتها و متناقضاتها. فغالباً ما تكون الظاهرة غُفلاً في الحياة أو الطبيعة إلى أن يقيّضَ لها رجلٌ عبقريٌّ، يخرجها للناس في صورة مشروع أو قانون أو نظريةٍ أو تجربة.. و هذا ما قام به " فرويد" مستفيداً من تجارب سابقية، فكان زعيم مدرسة التحليل النفسيّ و الرّائد في هذا المجال ـ و إن كانت الريادة لا تخلو أحياناً من مزالق و نقائض ـ إذ استطاع أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطة أشبه ما تكون بالخرائط " الطوبوغرافية"؛ فقسّمه إلى ثلاثة مستويات، تمثل الثالوث الدّينامي للحياة الباطنية الإنسانية:

- المستوى الشعوري "conscient".
- ما قبل الشعور "preconscient "
- اللاشعور "I,inconscience ".

و هذا المستوى الأخير، هو الفرضيّة الأساسية التي تقوم عليها نظريّة التحليل النفسي، و ينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة، هي:

- الهُو "le ca ": و يمثّله الجانب البيولوجي.
- الأنا"le moi " : و يمثّله الجانب السيكولوجي أو الشعوري.

[1] _ المدخل إلى نظرية النقد النفسي: زين الدين المختاري، ص 71.

– الأنا الأعلى "le sur moi " : و يمثّله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي...

و قد توصّل " فرويد" إلى غريزتين" أساسيتين توجّهان هذا الجهاز النفسي أو السلوك الإنساني عموماً، هما:

– غريزة الحب أو الحياة " الإيروس" eros: و تمثّل الحاجات النفسية البيولوجيّة التي تُتيح للفرد الاستمرار في حياته و المحافظة على بقاء نوعه[1].

– غريزة الموت أو الفناء " التناتوس" tanatos :

و تمثّل مختلف الرغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان و التدمير[2].

و قد انتهى " فرويد" إلى هاتين الفرضيّتين بعد أن عدّل من نظريّته، إذ كان يعتقد أنّ الغرائز الجنسية "libido " هي الطاقة التي توجّه سلوك الإنسان. و لكنّه اكتشف أن "اللبيبدو" قد لا يتّجه دوماً نحو الآخرين بل قد يرتدّ إلى الذات فيغرق الفرد في حبّ نفسه، و هذا ما يسمّى " بالنرجسيّة narcissisme " أو يوقع الأذى و الألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي، و هذا ما يُسمّى بالمازوخيّة masochism" و قد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء الناس و إيلامهم، و هذا ما يسمّى " بالسّاديّة " sadisme).

و ليس لنا أن نسهب في تحليل هذا الجهاز بمستوياته و قواه و آلياته، و ما يتصل به من عُقدٍ و غرائز و مكبوتات، إذ يكفي أن نرسمه في هذا الشكل لعلّه يغني عن التفصيل.

---

[1] _ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: عبد القادر فيدوح، ص 31.

[2] _ أنماط الصورة و الدلالة النفسية: في الشعر العربي الحديث في اليمن: خالد علي حسن الغزالي، ص 107.

_ أولاً: الصورة و الإبداع:

في ضوء نظرية التحليل النفسي، و ما يتّصل بها من لا شعور و غرائز جنسية و أحلام و مكبوتات، ولَجَ " فرويد" عالم الفنّ و الفنّانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية و التطبيق علاقة علم النفس بالأدب و الفنّ و النقد، إذ تناول بالتّحليل النفسيّ شخصيات الفنّانين و أعمالهم الفنّية و عمليّة الخلق الفنّي و المتلقي.

و لا يتّسع، بطبيعة الحال، صدر هذا المدخل لعرض كلّ آرائه في هذا المجال، و يكفي أن نشير إلى بعضها، فالفنّان عنده إنسانٌ عُصابي أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية. و بعد الفروغ منها، فهو إنسانٌ عاديٌّ سويّ في كامل وعيه.

و من هنا، اختلف الفنان عن العصابي الحقيقي فهو يستطيع تَخطّي عتبة اللاشعور، و الإفلات من رقابه الأنا الأعلى مُحقّقاً رغباته و مكبوتاته بوسائله الفنّية الخاصة و هو بعد ذلك، إنسانٌ عاديٌّ سويّ"، و هذا ما لا يستطيعه الإنسان الصابيّ غير الفنّان.[1]

إنّنا لكي نتذوّق أيّ نصّ أدبي، لا بدّ لنا من فهمه أولاً، و كلما كان فهمنا له أعمق كان تذوّقنا له أقوى و أقرب ما يكون إلى المراد. و هذا الفهم يتطلب فهم ألفاظه و عباراته و تراكيبه و صوره، و ما يتعرّض من مناظر و أوضاع و مواقف... إلخ.

و أيّ عجز عن فهم شيء من هذا سوف يؤثّر سلباً على عملية التذوق دون جدال. و على ذلك فنحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج النفسي مثلما نحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج الاجتماعي، و نفس الكلام ينطبق على المنهج اللغوي أو المنهج البنائي.. إلخ. لكن هذا لا يعني أبداً، كما يزعم ضيّقو الأفق من النقاد الذين يريدون منا أن نتعبد مثلهم لمنهج نقدي بعينه، أنَّ ما نقوم به في هذه الحالة هو عملية تلفيق بين مناهج لا يمكن التوفيق بينها بحال بحجة أن كل منهما يستند إلى رؤية فلسفية لا تلتقي

[1] _الأسس الدينامية للسلوك الإجرامي: مراد يوسف، ص 239_ 354.

مع المناهج الأخرى. ذلك أننا لا نقول بأخذ هذه المناهج كما هي، بل على الناقد أن يفرز عناصرها فيُبقيَ على ما يراه صالحاً و يهمل الباقي، ثم يكوّن من جمّاع هذه العناصر الصالحة منهجه التكاملي. و الحياة، و إن قامت على الفردية في جانب منها، تقوم في ذات الوقت على الجماعية و التعاون في الجانب الآخر، بل التضافر و التلاحم في كثير من الأحيان. فلماذا يشذّ النقد، أو بالأحرى يراد له أن يشذ، عن سنة الحياة؟

و هذا ما دعا إليه الدكتور نعيم اليافي في اتباع المنهج التكاملي، في أعماله النقدية ولاسيما في كتابه أطياف الوجه الواحد، حينما تحدث عن امتلاك المنهج التكاملي لمفاتيح خمسة: الموسوعية والانتقائية والانفتاحية والتركيبية والنصية (1).

هل الصورة الفنية خيال؟

يفترض فلاسفة الإسلام وجود قوتين للنفس إحداهما محرّكة و الأخرى مدركة و تنقسم الخيرة إلى قوة تدرك من خارج و هي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. و قوة تدرك من باطن تعادل في العدد الحواس الخمس التي إذا انفعلت من مؤثرات خارجية عند حضور المحسوسات ذاتها فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية و تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها و من ثمّ فلا تحتاج إلى حضورها[1].

و عليه فإن ما على الشاعر إلا التخيّر و الترتيب و إنشاء العلاقات وفق ما ترتئيه نفسه و تدفعه إليه رغبته.

و تتوالى هذه الحواس الباطنية في الدماغ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى التي تليها، و هي: الحس المشترك، و هو آلة الإدراك التي تصل ما بين الحس الظاهر و الباطن و يقوم بوظيفة هي التمييز بين الإحساسات المختلفة.

---

[1] _ الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب: جابر عصفور، ص 8.

1- أطياف الوجه الواحد ، نعيم اليافي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1997، ص22-48.

و الثانية هي الخيال (الصورة) و هي التي تحفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك. و الثالثة هي المتخيلة (المفكرة) و تقوم باستعادة الصور المخزنة و لكن بريقة ابتكارية يتجلّى فيها الإبداع.

و إذا تباعدت قوة التخيل عن الحس و صادفت نفساً شفافة لا تعوقها علل الحس أو رغبات الجسد صعدت إلى الملكوت الأعلى و اتصلت اتصالاً مباشراً بالعقل الفعال و كان لها بذبك نبوة بالأشياء الإلهية.

فالصورة في هذه الحال ليست خيالاً و إنما مركبة من حالي الوعي و اللاوعي. و هي ذات علاقة وطيدة بالخيال.توثيق هذا الكلام أو توثيق الاستدلال على صحة الطرح

و بفضل ذلك الاتصال يكشف الناقد النفسي لاشعور الشاعر انطلاقاً من صوره عبر التحليل الذاتي للنفس الشاعرة التي تبحث دائماً عن معنى تفتقد قدرة التعبير عنها بشكل مباشر أو أن اللاشعور يمسك زمام الأمور ليتحدث عن نفسه من خلال إيحاءات الفكرة الشعورية بواسطة اللغة التي تعبر عن أصوات اللاشعور ، إذ يربط المنهج النفسي بين البنية اللاشعورية في الأثر و بين لغة الزمن التي ترتبط ارتباطاً ما بشكل أو بآخر بشخصية الشاعر و تكوينه الثقافي و الاجتماعي.

فإذا كانت تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية و النقدية و البلاغية القديمة من حيث مجال البحث و الاهتمام بتحديد ماهيتها و وظيفتها في العمل الأدبي فإن مفهومها المعاصر يرتكز على الخيال على أنه قوة التصوّر التي يتمتع بها الشاعر ليستطيع إيجاد صور ذهنية و عقلية يمكن تجسيدها بالكلمات. و يرى البن عربي أن الخيال هو (أعظم قوة خلقها الله)[1].

و لا يخفى ارتباط الصور الشعرية بالخيال في ظل هذا المفهوم إلا أننا يصعب علينا إيجاد صلة واضحة بين الصورة و الخيال؛ فالخيال هو القدرة على تكوين صور ذهنية غابت عن متناول الحس.[2]

[1] _ الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، ص: 8_ 9.

[2] _ الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي: جابر عصفور، ص 27_ 28.

الصورة و المبدع:

أ- المرجعيات اللاشعورية:

يرى " كارل غوستاف يونغ" أيضاً أن أستاذه " فرويد" غالى كثيراً في إعطاء هذه الأهمية الكبيرة للغريزة الجنسية ، حين عدّها سبب نشأة العُصاب عند الفنّانين، و الباعث الأوّل على الفنّ. و الحقّ، أن "فرويد" يوافق أستاذه على مبدأ " اللاشعور" بوصفه مظهراً من مظاهر الفنّ، و يسمّيه " اللاشعور الفردي "، لكنّه يُضيف إليه نوعاً آخر يسمّيه " اللاشعور الجمعي" أو الخافية العامّة".

و يعدّه المنبع الأساسي للأعمال الأدبية و الفنّية، و البَوتَقة التي تنصهر فيها كلّ النماذج البدائية و الرّواسب القديمة، و التراكمات الموروثة و الأفكار الأولى.[1]

فاللاشعور الجمعيّ، بهذا المعنى، يمثّل خبرات الماضي و تجارب الأسلاف. و هو منطلق " يونغ" في تحليل عملية الإبداع بصورة عامّة؛ فهذه العملية، تتمّ في تصوّره، باستشارة النماذج الرئيسة المتراكمة في اللاشعور الجمعي بوساطة " الليبيدو" المنسحب من العالم الخارجي، و المرتدّ إلى داخل الذات، و بوساطة الأزمات الخارجية أو الاجتماعية. و هذا ما يسبّب اضطراباً نفسياً لدى الفنان، فيحاول إيجاد اتّزانٍ جديدٍ لنفسه[2].

و معنى هذا، أن كل المؤثرات يجب أن تمرّ عبْرَ الخافية العامة، في حين أن العملية الإبداعية عند "فرويد" تتم مباشرة بالتسامي، و عِلّتها الرئيسية تكمن تحت ضغط مركب " أوديب" أو الرغبات الشّقيّة المكبوتة في اللاشعور العائد إلى سلوك الفرد ذاته، لا إلى الأفكار البدائية الموروثة.

و قد انتهى " يونغ" إلى ما انتهى إليه أستاذه سابقاً، و هو أن عملية الإبداع الأدبي أو الفني عملية معقدة غامضة، لا يمكن لفرضيات التحليل النفسي أن تحل لغزها بسهولة، و

[1] _المنهج التكاملي و تصنيف الوقائع النفسية: مراد يوسف، ص 309.

[2] _ قواعد النقد الأدبي: لاسل أبر كرمبي، ص 58.

إن كان يقترح إيجاد منهج فنّي جمالي لتعمّقها أو العودة إلى حالة " المشاركة الصوفية" لاستكناه بعض أسرارها[1]

و عليه فإن الصورة الفنية ارتداد من المبدع إلى أعماق نفسه التي تخفي بين ثناياها ملاحظات عميقة للواقع المعاش و التجارب المخاضة فقد تستوحي الموروث في قالب جديد أو تحيل ما هو جديد إلى عالم الماضي الذي قد يؤثر المبدع النكوص إليه عندما يضيق الواقع بآرائه و طموحاته و حريته الخلاقة.

و ممّا لا شكّ فيه، أن مدرسة التحليل النفسي قدّمت للأدب خدمات جليلة، و حققت للنّقد مكسباً منهجيّاً جديداً، إذ فتحت أمامه آفاقاً واسعة في تعمّق الصّور الفنيّة، و زوّدته بمفاتيح سيكولوجيّة لتحليل شخصيات الأدباء و الفنّانين. فهي من هذه الناحية ذات فضل كبير لا ينكر، في إرساء قواعد نظرية النقد النفسي.

غير أن لهذا المنهج في دراسة الأدب و نقده آثاراً سلبيّةً واجهت انتقاداتٍ كثيرةً، و هي انتقادات لا تُبطل منهج التحليل النفسي من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته و إثرائه، ذلك أن دراسة عمليّة معقّدة غامضةٍ كعمليّة الإبداع الفنّي بوسائل تجريدية و فرضيات تخمينية، يكون مآلها التّعقيد و الغموض أيضاً. ثمّ إن هذا المنهج سلب أهمّ حقّ للأعمال الأدبية و الفنية، و هو الحقّ الجمالي و الاجتماعي، حين حصر اهتمامه في دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفني؛ فكانت المعالجة في النهاية معالجة " كلينيكيّة" أو " عياديّة"؛ لأنّ الأساس الذي انطلق منه أساسٌ طبّيٌّ[2].

المحاكاة :

إن العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر و النقد، هو أن المشابهة بأنماطها المختلفة و في تجلياتها المتعددة من تشبيه و تمثيل و استعارة و رمز، هي الطاقة المولدة للصورة الشعرية.

و قد افترض ـ لقرون طويلة ـ أن هذه العملية هي جوهرياً إدراك مشابهة قائمة أو مكتشفة أو مبتكرة بين الأشياء. فذهب أرسطو إلى أن الاستعارة علامة العبقرية، و نص الجرجاني

[1] _ النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ص 112.

[2] _ الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي: مصطفى سويف، ص: 115.

على أن إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين شاعر و آخر، و كلما ازداد الشبه خفاءً كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلته، و أصر الجرجاني كما أصر أرسطو قبله ثم كولريدج: Collridge بعدهما، على أن المشابهة الأسمى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، و أن التشابه المطلق يعدم التشبيه و الاستعارة أو الرمز، و يمنع تدفق الشعرية.

و قد طرح (أ. ريتشاردز Richards) فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة، بقدر ما تقوم على المغايرة و الاختلاف. إلا أن الشاعر في العصور الحديثة لم يعد سجين هذه المقولات منذ أن قال (رامبو Rimbeau) " أيها الليل الثلجي الأبيض" ليؤكد على مبدأ التناقض و التضاد بين المشبه و المشبه به يمكن أن يصبح طاقة مولدة لابتكار الصورة الشعرية[1].

إن الأسلوب الشعري أصبح يتميّز باستخدامه أشكالاً من التعبير المتخيّل لتوصيل الأفكار و العواطف، و ذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير، لا التعبير المباشر. " و الصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي و عاطفي متخيّل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[2].

و لا تقدم الصورة الشعرية التجربة الخارجية ـ فحسب ـ بتصوير المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر، بل إنها تتعدى ذلك، إلى تصوير انفعالاته و مشاعره الداخلية. فالشعر كما يقول (نوفاليس Novalis) " تصوير الكنه النفسي، كما هو تصوير العالم الداخلي بكلية. هذا ما توضحه الكلمات التي هي واسطته. إن الكلمات هي بالتأكيد التجلّي الخارجي لهذا العالم الداخلي"[3]. و الصورة في الشعر لم تخلق لذاتها، و إنما لتكون جزءاً من التجربة و من البناء العضوي في القصيدة، يقول مكليش: " إن الصور في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة، بل إن عملها هو أن تكون صوراً في القصائد،

[1] _ الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، ص19.

[2] _ الصورة الأدبية : مصطفى ناصف، ص 122، نقلا" عن ريتشاردز.

[3] _ قواعد النقد الأدبي: لاسل أبر كرمبي، ص 72.

و أن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد"[1]. و الصورة بدون سياقها العاطفي في التجربة، و بمعزل عن البناء الكلي للقصيدة، تصبح تصويراً مفتتاً لا قيمة له.

و تكمن فاعلية الصورة الشعرية أساساً في تمثيلها للإحساس، إذ أن الصفات الحسية التي تخلقها الصور، ـ و إن كانت تخلق نوعاً من الحيوية لوضوح و دقة التفاصيل ـ فهي ليست العامل الحاسم في إضفاء الفاعلية على الصورة، إذ أن فاعليتها عند(أ. ريتشاردز Richards) ترجع إلى مقدار ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً لها علاقة خاصة بالإحساس، إذ يرتبط التفكير بالصورة بما يسمى: التفكير البصري، و هو كما يعرفه أرنهايم : " محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل و الصورة.

و التفكير بالصورة يرتبط بالخيال، و الخيال يرتبط بالإبداع، و الإبداع يرتبط بالمستقبل، و المستقبل ضروري لنمو الأمم و الجماعات و الأفراد، لخروجهم من أسر الواقع الإدراكي، لكنه المهم إلى آفاق المستقبل الرحبة الأكثر حرية و الأكثر إنسانية"هل هذا مقبوس؟ وأين التوثيق؟

و في هذا النص إشارة بأهمية الصورة في النص الأدبي و ما يفعله و يتركه من أثر في قلب السامع، و هو بهذا يكون قد تأثر و أفاد من فكر الجاحظ كغيره.

فالنظريات النقدية القديمة و المعاصرة تؤكد (على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً من الأنشطة الإنسانية، و من خلال هذا التأكيد يعمل النقد المعاصر على النفاذ إلى نسيج العمل الشعري باعتباره بنية من العلاقات كشفت تفاعلها عن معنى القصيدة، و تبتغي إثراء المتلقي من خلال أسلوبها المميز فظل الاهتمام قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون و نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه و إدراكه و الحكم عليه)[2].

و من خلال هذا المفهوم على التأكيد على الخصائص النوعية للأدب و النفاذ في نسيج العمل الشعري تظهر للناقد المعاصر أهمية الصورة و فهمها (فهي وسيلته التي يكشف بها القصيدة و موقف الشاعر من الواقع)[3]، و إلى مدى قدرة الشاعر على تشكيل الصورة في نسق يحقق المتعة و الخبرة لمن يتلقاها. فإبداع الشاعر في الصورة ليس قائماً

[1] _ عصر الصورة: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، عدد 311، يناير، 2005، ص 8.

[2] _ الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف، ص 136.

[3] _ الاتجاه النفسي في نقد الشعر: عبد القادر فيدوح، ص 144.

على طبيعة الموضوع و نوعه و إنما توازناً بين المجهول و المعلوم للوصول إلى الدهشة المبتغاة أو القيمة الفكرية المطلوبة حيث تنبثق من إحساس عميق و شعور مكثف يسعى إلى أن يجسد في تركيبة لغوية ذات نسق خاص.

يقول ليوناردو دافنشي في كتابه عن نظرية التصوير: " يتفوق الشعر على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث و الوقائع، و لذلك فإن المقارنة بين الكلمات و الأحداث"[1] لهذا فإن المقارنة بين الشعر و التصوير هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين أي البصر و السمع إذ إنهما هدفان يتوجّه إليهما كل من التصوير و الشعر، و لهذا السبب يكون الشعر فن أرقى من التصوير.

الربط بين الصور المحسوسة و الرموز المكتوبة:

تحدث لينسج عن أن التصوير موجود في الانطباعات البصرية المفردة، و من ثم فهو يصل إلى وحدة و تماسك يستحيل الوصول إليهما في الأدب، في حين يكون الأدب قادراً ـ و على نحو فريد ـ على عرض تسلسل السرد الممتد عبر الزمان و المكان [2].

إذ لم تعدّ اللغة وحدها محور اهتمام، و إنما باتت أشكالها و تجلياتها المختلفة و كيفية عضها و علاقتها بمعمار الصفحة محطّ اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية.

إن الربط بين الصور المتخيلة و المحسوسات الظاهرة لا يتم إلا في حالة الرغبة المدفوعة بالعاطفة بوصفها المؤثر الفعال في العملية الإبداعية في حي يكون الخلق الفني الإبداعي استجابة لهذا المؤثر[3].

و لكن لذلك الرابط أسبابه عند نقاد آخرين كعدم الرضى عن بالمعرفة العامة بالأشياء[4]، إذ إن الموهبة الفطرية عند المبدع تجعله في ضيق و حرج من أشياء يراها غير المبدعين من زاوية أخرى مرضية و ليست على ذلك المستوى من السوء و لا تدعو إلى ذلك الحد

---

[1] _ ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، ص 33.

[2] _ قواعد النقد الأدبي: لاسل أبر كرمبي، ص 120.

[3] _ الاتجاه النفسي في نقد الشعر: عبد القادر فيدوح، ص 31_ 33، (بتصرف).

[4] _ التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، ص 42_ 43(بتصرف).

من التذمر. لعل النبوغ الفطري هو الذي لا يقبل تفسيرات الرؤى كما هي عليه، بل و قد توصله إلى عدم الرضى بالوجود في الحياة، أو بالرغبة الخاصة في الانسجام، أو الهروب من الواقع لعدم الرضى عنه و عن أحداثه، أو بحثاً عن المتعة و الراحة و الانفراج.

و لعلّ اللاشعور في هذه العلاقة يسيطر على آراء النقاد النفسيين، و لكن عز الدين إسماعيل مال إلى الموضوعية حين جعل الإرادة أحد أسباب الخلق الفني إلى جانب الأسباب السابقة.

أما لينسج فقد اعتبرها محاكاة فوضع حدوداً فاصلة بين الشعر و التصوير، جامعاً بينهما في توجههما إلى ذلك الهدف المشترك (المحاكاة)، و في مطابقة وسائل كلّ منهما أو إشارته لطبيعة الموضوع المحاكى. و هذه المطابقة هي التي تؤدي إلى كون الدال ممثّلاً للمدلول حتى يمكن إدراكه إدراكاً حدسياً مباشراً يأتي متزامناً مع إدراك الإشارة.

إذ يرى لينسج أن التمثيل هو المبدأ الأساسي في الفنون، بل إن عماد مذهبه هو القول إن الفن تمثيل. و من هذا المنطلق يمكن التمييز لدى ليسنج بين نوعين من الإشارات هما: الإشارات الطبيعية، و الإشارات الاعتباطية. فالإشارات الطبيعية تعبر عن الكمال و النظام في العالم الطبيعي، و تجعل ذلك العالم شفافاً و معروفاً للإنسان بالإدراك الحسي المباشر.

أما الإشارات الاعتباطية فتوجد فجوة بين الدال و المدلول، فتدفع المتلقي إلى الاهتمام بالدال الضعيف فيضعف وعيه لمحتوى المدلول، و تكون معرفته الغامضة به معرفة رمزية، أي أنها لا تدرك إدراكاً حدسياً.

إن إشارات الأشكال و الألوان التي يستخدمها التصوير طبيعية، و إشارات الأصوات التي يتآلف منها الشعر اعتباطية؛ لأن الكلمات و العبارات المفردة في اللغة لا ترتبط حتمياً بالمدلول. و هنا يبرز المبدأ الأساسي الذي يسعى لينسج إلى تأكيده في لاؤوكون و هو أن الشعر أسلوب خاص في استخدام اللغة تصل فيه الإشارات الاعتباطية إلى مرتبة الإشارات الطبيعية، و يتحقق للشعر ذلك باستخدام اللغة المجازية و لاسيّما الاستعارة و التشبيه.

و ممّا سبق يمكننا أن نلاحظ أنواعاً من الصور تماز بصفة الربط بين صور مرئية و رموز متباعدة من غير اعتياد للحدود الزمكانية مما يجعلها بحاجة إلى الكثير من التأويل

و التفسير للوصول إل كنهها و حقيقة الموقف الذي استدعى حضورها في ذهن الشاعر، و مثال تلك الاعتباطية في العلاقات و الرموز النفسية المؤدية إلى الخلق الفني، ما حدث مع ذي الرمة لدى وروده إلى الخلفية عبد الملك بن مروان مادحاً:

" ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سربُ"

إذ عيب على الشاعر استخدام هذه الصورة في مواجهة الخليفة بها ما دامت عينه دائمة الدمع علاوةً على أن الكلى المفرية منظر غير بهيج"[1]

و قد أثبت الدرس النفسي فيما بعد أن ذلك الحكم كان مجحفاً في حق ذي الرمة الذي تشكل مزادات الماء البالية في تاريخه النفسي قيمة محفورة في الذهن و النفس و ليس مجرد صور عقلية رسمها الشاعر لعين الخليفة، و من يطلع على حياته التي يصورها في أشعاره يجد أنه يعيش في الصحراء و للصحراء، يجوبها و يعاني فسها ما يعانيه من العطش فيصادف أن قرابه قد فسد و لم يبق فيه ما يبل الظمأ فيتخيل أنه قد وصل إلى نبع يرويه أو خبر عن الحبيب يشفي الغليل و ينسيه معاناته فينساق هذا الشعور في داخله مردفاً البيت الأول بقوله:

و فراءَ غرفية أثأى خوارِزها مشلشل ضيّعته بينها الكُتبُ

و كأنه يمهد لفكرة مفادها أنه جاء الخليفة يستسقيه العطايا بعد أن ضاع زاده و نضب ماء قلبه في صحراء الحب:

أستحدثُ الركب عن أشياعهم خبراً أم راجعَ القلب من أطرابه طربُ"[2]

إن القيمة الحقيقية للصورة الفنية في المنهج النفسي تتأتى من سياقها ضمن القصيدة، إذ تحمل دلالات غير محددة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية ذات الصلة الوثيقة باللاشعور الجمعي عند المبدع أولاً، ثم بالغرائز الطبيعية الإنسانية التي يسميها فرويد غرائز جنسية.

[1] _ التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، ص 92_ 94، (بتصرف)

[2] _ التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، ص 92_ 93، (بتصرف)

الصورة و المتلقي:

مع انعدام الوحدة الموضوعية التي قادت إلى تفكّك الصورة في القصيدة القديمة نجدها ذات أثر عميق في نفس المتلقي، و دليل ذلك أنها ما زالت، بل و ظلّت تحظى بمرتبة الهلال من رأس المئذنة فما سرّ ذلك؟

يجب التنبّه إلى أن الصورة لا ترمي إلى نقل الفكرة و حسب، و إنما ترمي أولاً و أخيراً إلى التأثير في النفوس و إثارة الوجدان. هذا الكلام نوقش في الكتب التي درست الصور ة وفق التحليل النفسي

و إن ماهية الصورة الشعرية، و طبيعتها الفنية التي تضمّ حشداً فاعلاً من العناصر المؤثرة لكي تجعل منها تشكيلاً جمالياً (وتتوحد الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس وتبعا" لذلك فإن الشاعر يخضع في نتاجه الشعري إلى عملية الإسقاط باعتباره السبيل الوحيد إلى الإبداع).

فهي طريق من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعاني من خصوصية و تأثير، و لكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير (فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه)[1]، فهي كيان فني متميز قيم في ذاته و خارج ذاته، فالشعر لا يكون شعراً كما نعتقد ـ من غير صور ـ فهو في جوهره نسيج صوري يترسم الشاعر ملامحه باللغة منها و إليها معها و ضدها، و لذا فكل معنى شعري هو صورة لا محاه و كل صورة هي موقف من العالم يتضح و يتوهج من خلال اللغة و المرآة لا تعكس الخصوصية و الوجه الإبداعي للشاعر فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعدّ الشاعر جزءاً منها.

و لم يغفل " فرويد" في تحليله النفسي القارئ، أو البحث عن حقيقة المتعة التي يجنبها المتلقي من قراءته الروائع الأدبية و الفنية، فالمبدع، في تصوره، حين يصنع عالمه الخيالي، و يقدمه في قالب فنّي، فكأنه يقدّم إلى القارئ إغراءً محفّزاً على الاستزادة من قراءة أعماله و الاستمرار فيها.

[1] _ التفسير النفسي للأدب: ص 92-93.

و لن يحصل المبدع على هذه الضمانة إلّا إذا استطاع أن يتجاوز تجربته الذاتية إلى تقديم تجربة عامةٍ يشترك فيها جميع الناس، و يجد فيها القارئ، على الخصوص، ما يحقق متعة دون شعور بالحياء أو الذنب، أي أن يجد رغباته و خيالاته مجسدة في تلك التجربة. و لن تتمّ متعة المتلقي على أكمل وجه إلا إذا كان هناك تجاوبٌ بينه و بين المبدع في كثير من المواطن المشتركة. و هذه المواطن، تكوّنها في نظر "فرويد" العُقد و الحصارات، و المكبوتات، و كل ما اختزن في اللاشعور من ذكريات الطفولة.[1]

و مع ذلك يجدر بنا أن نقول إنّه على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها هذا العالم في تحليل طبيعة الإبداع الفنّي، فإنّه لم يصل إلى حلّ حاسم لها.

و يذهب بعض النقاد إلى أنها الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثّلاً جديداً و مبتكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، و ذلك الصوغ المتميز و المتفرّد هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، و ما تثيره الصورة في حقل الأدب يتصل بكيفيات التعبيرات لا بماهياته، و هي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، و تعويم الغائب إلأى ضرب من الحضور، و لكن بما يثير الاختلاف و يستدعي التأويل بقرينه أو دليل، الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرداته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية صافية و جديدة، و من ثمّ يمنح النص هويته التي تتجدد دائماً مع كل قراءة[2].

و يعتبر التطبيق في النص الشعري(القصيدة) هو المحك في منح الفرصة لدراسة هذه الصور و تحليلها و التعرف على مواطن الإبداع فيها التي تركت ذلك الأثر العظيم في المتلقي فخلدت ذكر صاحبها بقصائد ما تزال تطلّ علينا إبداعاً عن تراث عصور مازال التاريخ يصفح به على مر الزمن.

فالصورة أثر خلفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن. و لكننا نعلم أن استجابتنا العقلية و الانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما

---

[1] _ الاتجاه النفسي في نقد الشعر :عبد القادر فيدوح ،ص393.

[2] _ وظيفة الصورة الفنية في التواصل :شاهين عبد المجيد ، ص29.

تعتمد على الشبه الحسي بينها و بين الإحساس. و قد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق، و إنما تصبح مجرد هيكل، و مع ذلك فهي تمثّل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية و الوضوح[1].

و هذا يثير مسألة مهمة، و تتمثل في تعدد مستويات الصورة الشعرية نظراً لتعدد العناصر المستقاة منها، الشيء الذي ساعد على إعطائها أبعاداً رمزية، و في هذا يقول د. مصطفى ناصف: و القارئ حينما يجد صورة ثرية في المدلول، يقول عادة أننا بصدد رمز. و يجب أن نتذكر أن الحد الفاصل بين الرمز و أية صورة أخرى لا وجود له، و أن المهمة الدقيقة هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي من حيث هو كل من خلال ثرائها في المدلول، و ترابط هذا المدلول بسائر الجوانب"[1].

و من هنا تبرز أهمية الصورة الشعرية باعتبارها مريجاً متكسراً من عناصر الحلم و الواقع؛ و هي بهذا جزء من العالم الخالي من جفاف الواقع و صلابته. " و لما كان الشاعر إنساناً يمزج في باطنه بين الواقع و المحتمل أصبحت وسيلته الوحيدة للتعبير؛ هي نقل هذا المحتمل بالكلمات في صور فنية، مادام المنطق و الأفكار أعجز من أن يثبتا هذا الشيء المحسوس.

إلا أن الشاعر المعاصر يذهب إلى أبعد من ذلك، لأن تطلّعه أوسع، و حاجته إلى توحيد أبعاد العالم أشد، و لذلك بدت الصورة عنده معقدة فهو يتوسّل إليها عبر عدد من الوسائط التي تدخل في تركيب الصورة الشعرية. و هذا الوسائط تزداد اليوم ارتباطاً برؤية مشدودة إلى المطلق. فالشاعر المعاصر يريد أن يتوغل أكثر في قلب العالم. و هذا التوغّل هو الذي يدخل في المطلب الحسّي ـ أو الشعري على الأصح ـ و التعقيد إذن يأتي من ربط هذه الامتدادات النفسية و الحسّية الهائلة و عناصر هذا الطموح الكبير، ببوتقة عمل محدود هو القصيدة.

و بذلك أصبحت الصورة الشعرية مقياساً لقدرة الشاعر على الإحاطة بالعالم. إنها ـ بهذا المعنى ـ نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في

[1] _ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث :نعيم اليافي ،ص18.

بنية القصيدة، و لذلك طرحت مسألة الرمز الشعري بوصفه البنية التي تصب في داخلها عناصر الصورة مجتمعة.

و للقبض على جوهر الصورة الشعرية في المتن الشعري، ينبغي الإقرار مسبقاً بأن عناصرها متعددة، و لذلك ينبغي الغوص وراء معانيها، و دراسة أساليب بنائها كما تتجلّى في هذا المتن.

و هذه المستويات في تعدد الصور الشعرية، يحيل الصور إلى أشكال غير منطقية أحياناً لا يمكن الوصول إلى معانيها الحقيقية إلا عبر استجلاء الدلالات النفسية في إطار التجربة الشعرية كلها. و لذلك يجب الاعتراف ـ مسبقاً بأن الاقتصار على الجانب الدلالي وحده، لن يسعف في القبض على جوهر الصورة الشعرية عند أبرز شعراء هذا الجيل.

لقد عرفت الصورة في إنتاج ممثلي العقد الستيني في سورية نوعاً من التجديد تجلّى عندهم في التخلّي عن العلاقة التقليدية بين المشبه و المشبه به، إذ عمد شعراء هذا الجيل إلى الإيحاء بالصورة بدلاً من التوضيح، و قد غالوا في ذلك أحياناً لدرجة أن القارئ يحتاج إلى التأويل المناسب كي يفكّ ألغاز الصور في بعض الأحيان. لقد استطاع الشاعر هنا أن يتحرّر من البعد الواقعي في تناوله للصورة و المرتبطة في الإنتاج الشعري الاتباعي بالأبعاد المكانية و الزمانية و المنطقية، ليجعل صوره مرتبطة برؤيته الشعرية القائمة على الحلم، ومن ثم بدت صوره هذه منفلتة من القواعد المؤطرة للصورة البلاغية القديمة، لأنها تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع.

و من خلال تتبعنا لظواهر هذه الطبيعة الجديدة للصورة الشعرية في المتن الشعري، فيمكن أن نلاحظ:

تباعد أجزاء الصورة من أجل أن تكتسب تأثيراً قوياً على المتلقي، راح الشعراء يوظفون صوراً أكثر حدة و تطرفاً ـ كما ذهب إلى ذلك (عزرا باوند EZRA–POUND) حينما طالب بأن " تكون الاستعارة مشعة، تعصف خلالها أفكار تتردّد أصداؤها ترديداً غير متناهٍ"[1].

[1] ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده: محمد خلف الله، ص 127.

إذ تختلف دائماً أطراف الصورة فتبدو متداخلة حيناً، و متباعدة حيناً آخر من غير أن يربطها منطقي أو عقلي؛ فالبحر عبارة عن لوحة رسمها إنسان مجنون يموه بها عن الأعين أسرار العوالم و الكنوز المفقودة في أعماق المياه، و ليكون بريق سطحها منارة تهتدي بها الشمس كي تتجنب العواصف.

أما عند الشعراء الرمزيين فالصورة تتجاوز الواقع إلى ما وراء العقل حين يحشد في أجزائه صورته أشياء قد لا تجتمع لأنها متباعدة في أصلها حقيقة فيتيح الشاعر لنفسه أن يحيل السماء منديلاً، و النهار زناراً، و هذا إما يعد فنية عالية تحمد للقائل بها و إما أن يعتبر إيغالاً في الغموض يحول دون فهم القارئ العادي دلالة و مؤداها.

إن فاعلية الصورة حقيقة تكمن في تمثيلها للإحساس وعلى هذا الأساس (تكون اللغة المادة الأساس للصورة الشعرية ، تستمد فاعليتها من شمولية التأويل)(2).

و هذا يحيلنا إلى أن الخصيصة الطاغية في فاعلية الصورة الشعرية لا تقوم على التشابه و التماثل بين طرفي الصورة، بقدر ما تقوم على المغايرة و التنافر الذي يجذب الانتباه و يثير التساؤل.

و مثل هذا الإدراك لأهمية المغايرة و التنافر و قدرته على الإضاءة يتمثّل أيضاً في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم و في الشعر العربي كذلك، و هو: " و الضد يبرز حسنه الضد" كما يعبر صاحب اليتيمة.

أما بالنسبة لابتداع صور لغوية تؤدي في تركيبتها الجديدة دور الصورة العشرية، و إن كانت أشد غموضاً و تعقيداً منها، فإن دور الشاعر عندئذ مع الكلمة يكون دوراً تفجيرياً فهو " يضم المحسوس و الخيالي في سياق واحد، و يصف الأشياء بألوان لا تنطبق عليها في الواقع، و بذلك يزيدها حسية، و لكنه يجردها في الوقت نفسه من كل صلة بالواقع"[1]

و هذا يقودنا إلى الحديث عن الدور الجديد للكلمة في الصورة الشعرية كما آمن بها شعراء الستينات، و ذلك بفعل استحداثهم لطرق جديدة في التعامل مع اللفظ تختلف عن

[1] _ الاتجاه النفسي في دراسة الشعر ونقده : عبد القادر فيدوح، ص385.

الطرق المعهودة في إقامة علاقة بين المشبه و المشبه به، و تتجاوزها لإقامة جدلية يقيمها الشاعر بين الكلمات المتجاورة.

إذ يقول أدونيس اللفظ محدود و المعنى غير محدود، فكيف يمكن إقامة الصلة بين المحدود و اللامحدود؟ و الجواب هو أن نجعل اللفظ كالمعنى غير محدود. لكن ذلك لا يعني أن نخترع ألفاظاً لا يعرفها معجم اللغة، و إنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعداً يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب أو تبطن اللغة الأولى،

إنّ اللغة الشعرية هنا أصبحت تقوم على " التنافر الدلالي" الذي ينتج عن الانزياح بين الدال و المدلول، و هذا ما قاد الشعراء الحداثيين إلى تعبير متعدد الدلالات و الإيحاءات يقوم على بناء مجازي استعاري.

و تختلف درجة الانزياح من شاعر إلى آخر، إلا أن درجته المكثفة و القصوى تظهر جلياً في النصوص ذات البنية الرؤيوية عند كل من محمد الماغوط و محمد عمران و فايز خضور و علي الجندي. و قد كانوا في ذلك متأثرين إلى أبعد حد بأنصار " شعر" الذين قرنوا بين الشعر و " الرؤيا".

و اتّخذت الانزياحات عند أصحاب هذا الاتجاه في المتن الشعري، بنية استعارية واضحة تلغي الفاصل التقليدي بين الذات و الموضوع، فتجاوز المجاز هنا الحقيقة حتى تحول الواقع في شعرهم إلى سيل من العناصر المتداخلة يعجز الذهن عن الإمساك به. من هنا فإن القصيدة ـ كما يقول يوسف الخال ـ " لا تشرح العالم أو تفسره أو تنقله أو تكتشفه، و إنما تعيد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر، و بواسطة الشاعر، و بواسطة حدسه و مخيلته"[1] إن مهمة الشاعر إذن لم تعد منحصرة في إعادة إنتاج الواقع، بل تتعداها إلى ابتكار و خلق عالم آخر بديلاً تحدثه الرؤيا الشعرية

من هذه المنطلقات، انفلتت الصورة الشعرية من العلاقات المنطقية، لتدخل عالماً من التنافرات الدلالية الناتجة عن الانزياحات، فغدا الشعر خلقاً أكثر مما هو تعبير، كما غدا حلماً.

[1] _أنماط الصورة و الدلالة النفسية في الشعر: خالد علي حسن الغزالي، ص 10.

و إذا كان هذا الحلم هو مادة القصيدة، فإن الوصول إليه يتم عبر اختراق الواقع اليومي، و من أجل ذلك يقتضي أن يكون كل شيء في الكون (التاريخ و السياسة و العلوم و الفلسفات، و الموت و الوجود و المستقبل) موجوداً في الذهن كجوهر متحد عند كتابة أية قصيدة.

و الحقيقة أننا نجد في هذا التوجّه الجديد " صورية" حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتخلق أسساً جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحلّ كلياً محل المعايير المعتادة للغة.

إن الانزياحات هنا ذات بنية استعارية واضحة، تلغي الفاصل التقليدي بين الذات و الموضوع، من هنا فهي لا تتمتع بصفة التمايز و الوضوح التقليدية، بل بسمة اختلال علاقات التناسب المنطقي. إننا نحس أمام هذه المقابلات المثيرة ـ كما يقول أحمد بسام ساعي ـ " و كأن فقاعات من الخيال تتفجر في نفوسنا، فيصل رذاذها إلى أبعاد عميقة من أغوارنا لتترك آثاراً أرى تختلف عن الآثار التي تتركها الصورة العادية[1].

إن هذا الإحساس بالجمال و التفاعل معه هو ما حاولت لاحقاً دراسات علم الجمال و الإحساس به ـ كما عند سانتيانا ـ أن تسبر أغواره بحثاً عن تفسير جمالي آخر يعاضد التفسير النفسي و يلتحم معه لتقديم صورة أكثر تكاملاً لعملية التلقي في الفن.

نتائج الدراسة:

ارتبطت نظرية الخلق الشعري بالإحساس و الفكرة كما ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة و الوجدان، مما أضاف للصورة الشعرية دلالات جديدة تعبر عن جانب مهم و ضروي في أية عملية إبداعية و هو الجانب النفسي.

فقد رأى دارسو الصورة من الوجهة النفسية أنها إيحاء بحركة النفس و تعبير عن انفعالاتها و علاقاتها الناشئة عن تصادم الأشياء داخل الذات.

[1] _ أنماط الصورة و الدلالة النفسية في الشعر: خالد علي حسن الغزالي، ص 16.

إنه المنهج الذي يرى الصورة من خلال تطبيق المباحث النفسية عليها و الذي عدها تعبيراً لا شعورياً عن شخصية الشاعر و طبيعته و اهتماماته و سلوكياته، و هي تستقي قدرته في الكشف عن طبيعة الشاعر و روحه و مكنونات نفسيته بدراسة الصورة التخييلية التي لا تخضع لمعيار أو رقابة، بل تأتي حسب الحالات النفسية التي يعانيها الشاعر. غير أن مثل هذه الدراسات لها سلبياتها المعروفة.

إن الصورة الفنية في العمل الأدبي أداة قيّمة في التحليل النفسي و النقد الأدبي إذ تنمّ عن خفايا النفس الشاعرة و تستفيد من المرئيات العامة في الحياة لابتكار المعنى الجديد و التأثير العميق في المتلقي، تلتقي بعض التجارب في جذورها مع القارئ و بعضها الآخر يظل خبيئاً عصيّ الإدراك على القارئ فيُعمل الفكر و الخيال و يحاول استنكاه عالم المبدع الذي يزخر برؤى عميقة و ملاحظات دقيقة أودعها الله في ذاته الفنانة دون غيره، فقضية الإلهام و التأمل و الحدس الخلاق و غيرهم من أدوات الخلق الفني ليست سوى تفسيرات و افتراضات قدمها العلماء للوصول إلى الحقيقة الفيزيولوجية للإبداع، و لكن حقيقتها السيكولوجية هي الأمر الوحيد الذي يمكن البحث فيه للوصول إلى نتائج ذلت أهمية.

و إن من ظن ظانٌّ أنه بمحاكاته بعض الصور الحقيقية باستخدام الأساليب البلاغية، أو بالارتداد إلى الموروث كمرجعية جمعية في اللاشعور لها أثرها في نفس المتلقي، أو اعتماده على الربط العشوائي بين الرموز و الصور المحسوسة، أنه بذلك كله يمكنه أن يدق باب الفن أو يلج فيه فهو واهم حالم لأن المناهج على اختلافها أكدت قضية الحدس الفني الخلاق الذي تصل فيه الدراسات إلى نقطة تعجز عن إدراكها و تفسيرها.

الخاتمة:

وقف هذا البحث على دراسة الصورة الشعرية و الدلالة النفسية التي تؤديها في ديوان الشعر العربي من خلال الصور التي استعان بها الشعراء في توجيه الدلالة، إذ توزّعت الصور في دواوينهم بين الصور التشبيهية الحسية و الاستعارية التشخيصية و التجسيدية، و الرمزية، فقام النقاد بربط الصورة بنفسية الشاعر، و بحثوا في الوظائف النفسية التي تحققت من خلال الاستعمالات البيانية بغية تمكين جسر التواصل مع المتلقي لإيصال المعاني إليه، إذ أظهروا بعداً جديداً في العلاقة بين الصور و المدلول النفسي كما حمّلوا رموزهم كثيراً من المضامين المعاصرة.

و قد ثبت أن الصورة الشعرية في سياق البناء الداخلي للنص تنجم عن تموجات الحركة النفسية مهما كانت تلك الصور حسية أو ذهنية أو رمزية، لذا فإن توظيف البيان النفسي و دلالته في الصور الشعرية لا يقف عند حد اللفظ و حسب، بل يسير نحو الإيحاءات و التموجات النفسية التي تخاطب الوجدان، لذلك لم يقف عملهم في البحث و الدراسة أسلوب بياني معين و لا نمط من أنماط التصوير دون آخر، بل وسعوا من دائرة الاستعمال البياني و الشعري لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع الإبداعي بمعطياته و أشكاله كلها، للكشف عن موقف الدارسين و المحللين النفسيين تجاه ذلك الواقع الفني في العرض و الإقناع و الإمتاع.

المصادر والمراجع: REFERENCES

1_ الأسس النفسية للإبداع الفني _ الشعر خاصة: مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، ط3، 1959م.

2_ الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي: مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، 1955م.

3_ أطياف الوجه الواحد ، نعيم اليافي ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1997م .

4_ البيان و التبيين: أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تح: حسن السندوبي ، دار الفكر، بيروت، د.ت، د. ط.

5_ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م.

6_ التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

7_ الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي: محمود قاسم، معهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة، 1969م.

8_ الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الفكر، بيروت، ط2، 1957م.

9_ الصورة البلاغية في التواصل: شاهين عبد المجيد، دار مكناس، 2003م.

10_ الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط2، 1983م.

11_ النقد الأدبي و العلوم الإنسانية: جان لوي كابانس، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، د.ط، د.ت.

12_ أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1950م.

13_ أنماط الصورة و الدلالة النفسية: في الشعر العربي الحديث في اليمن: خالد علي حسن الغزالي، مجلة دمشق، المجلد 27، العدد 1_2، 2011م.

14_ قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي: محمود عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

15_ قواعد النقد الأدبي: لاسل أبر كرمبي، تر: محمد عوض محمد، لجنة التأليف و الترجمة و النشر.

16_ عصر الصورة: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، عدد 311، يناير، 2006م.

17_ المدخل إلى نظرية النقد النفسي: زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

18_ المنهج التكاملي و تصنيف الوقائع النفسية: مراد يوسف، مجلة علم النفس، مجلد 1، 1987م.

19_ منهاج البلغاء و سراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972م.

20_ من المبدع إلى النص: نسيمة الغيث، دار قباء للطباعة و النشر، 2001م.

21_ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده: محمد خلف الله، القاهرة، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، 1947م.

22_ نظرية التصوير: ليوناردو دافنشي، تر: عادل السيوي، الهيئة العلمية المصرية للكتاب، القاهرة، 1995م.

23_ تطوير الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، د.ت، د. ط.

غوربودك بوصفها ميتادراما سياسية تعليمية

طالــب الدراســات العليــا: محمد علي الشريف

كلية: الآداب – جامعة: حلب

الدكتور المشرف: منذر عبسي + د. الياس خلف

الملخص

يستكشف هذا البحث الأهمية الدرامية للعناصر الميتادرامية في مسرحية غوربودك للكاتبين تومس نورتون وتومس سكافيل وتشير هذه الدراسة إلى أن هذه المسرحية مليئة بالعناصر الميتادرامية مثل العروض الصامتة والمراجع الأدبية والمستشارين وتؤكد هذه العناصر على هوية المسرحية الأخلاقية التعليمية وهي أن الحكومة الملكية المناسبة هي مفتاح الوحدة الوطنية.

Gorboducas a Didactic Political Metadrama

Abstract

This paper seeks to explore the dramatic significance of metadramatic elements in Thomas Norton and Thomas Sackville's play entitled *Gorboduc*. This study indicates that this play is abundant with metadramatic elements such as the dumb show, literary reference and the councilors. These devices assert the identity of the play as a moralistic chronicle play that didactically enforces the notion of proper royal government as the key to national unity.

Keywords: Metadrama, the dumb shows, the chorus, literary reference

Introduction:

Metadrama

A presentation of metadrama as a critical approach emerges as an appropriate introduction to this study. In his *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1964), Lionel Abel elaborates upon what makes a play a "metaplay", that is, " a dramatic work about plays or one that makes its theatrical natureobvious". (Tan and Lim 705) Thus, for Abel, metadramatic plays are the ones whose action and personae dramatis are culled from "life seen as already theatricalised" (59-60).

For Abel, metadramatic plays enhance their didactic dimensions and hence they are different from mere tragedies. He asserts, "Tragedy gives by far the stronger sense of the reality of the "world," whilemetatheatre "gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness" (113).

Evidently, the phrase "human consciousness", which is indicative of one's awareness of oneself and the world around, denotes the didactic nature of metaplays as they exert themselves to assert that what takes place in those plays is revelatory of the human activities in general.

Unlike Abel, Richard Hornby in his *Drama, Metadrama and Perception* argues that metadrama does not reflect or mirror life. Instead, it relates to other plays, other arts and cultural practices. Thus, for Hornby, metadrama takes shape when plays indicate how drama is expected to function and deploy other art forms and cultural elements. Then, the same critic proceeds to set forth the various metadramatic components which make up a play as a metaplay. He states that these metadramatic ingredients are the play-within-the-play, the ceremonies-within-the-play, role-playing-within-the-role, literary and real life references, and theatrical self-reference. (32) "Theatrical self-references" entail the recourse to the dramatic device of the chorus, the aside and the soliloquy, whose

primary function is to emphasize that readers/spectators are reading or watching a play.Besides, we can mention choric observations which keep reinforcing the plays "theatrical self-reference". (32)

A reading of *Gorboduc* indicates that it is a full fledged metadrama by reason of its heavy reliance upon such metadramatic devices as the chorus and the dumb- show. Thomas G. Rosenmeyer views the chorus, the dumb show and the stage masque as manifestations of the play-within-the-play which flourished on the English Renaissance theatre.

The abundance of the dumb shows as plays-within-the-play in *Gorboduc* necessitates some critical remarks about their nature in general. Gerhard Fischer and Bernhard Greiner (2007) discuss "the play within the play as a metadramatic tool:

> "Dramaturgically speaking it [the play within the play] describes a strategy for constructing play texts that contain, within the perimeter of their fictional reality, a second or internal theatrical performance, in which actors appear as actors who play an additional role… (11)

Obviously, the references to another "internal theatrical performance"in which "actors" appear as actors who play an "additional role" are wholly indicative of the play's self-reflectivity or rather its metatheatricalityas a dramatized or staged work.

Like the play within the play, the chorus, (and other choric commentaries and generalizations) assert their metadramatic identities by indicating that the play that is being performed is part and parcel of life itself or rather a mirror that reflects what happens in life, as the first chorus in *Gorboduc* appropriately puts it.

The above metadramatic perspectives lend themselves as an appropriate approach to *Gorboduc*, which emerges as a metadramatic chronicle play to the core as each act of it is both preceded by a dumb show and followed by a chorus which together invigorate the overall didactic message of the play.

Before embarking upon the identity and the role of the abundant dumb shows in *Gorboduc,* I strongly believe that it is apt to define them as a metadramatic device that vehemently and

eloquently contribute to the play's didactic dimensions as a "mirror":

> "A mirror shall become to princes all,
> To learn to shun the cause of such a fall."(I. Chorus, 405-6)

The dumb show

Considering the dumb show as a critical term, J. A. Cuddon, remarks that it is a, "Mimed dramatic performance whose purpose was to prepare the audience for the main action of the play to follow". (243).The instructional nature of the dumb show does not escape the attention of this lexicographer:

> The dumb show was popular in Tudor England and at first tended to be allegorical, using symbolic characters rather than those from the play. (243-44)

Evidently, the "allegorical" character of the dumb show affirms their instructive function. Therefore,

> Elizabethan playwrights were quick to see its possibilities, early and important examples may be found in *Gorboduc*, where it plays a considerable past throughout.(244)

The first dumb show, to begin with, is deliberately introduced as such, "The order of the dumb show before the First act, and the signification thereof." (I, dumb show, p9)The word "signification" is wholly suggestive in this enquiry into the performance of the dumb shows in this play, as it recurs prior to each of its acts.

In a sense, the "signification" of this dumb show emerges as a studied endeavor to warn against what happens in the play, as summed by the "Argument" which ushers the play proper. The "Argument" asserts itself as a paratext, to use G. Gennette's very term, which prepares the audience to a series of tragic enormities: a fratricide, a filicide, a regicide and a matricide. But the most atrocious nightmare is the civil war that demolishes the British realm:

> The nobility assembled, and most terribly destroyed the rebels, and afterwards, for want of issue of the prince whereby the succession of the crown became uncertain, they fell to civil war, in which both they and many of their issues were slain, and the land for a long time

almost desolate and miserably wasted.(The argument, 7-12)

The term "signification" brings in the famous binary: the signifier/ the signified duality, developed by the Swiss linguist, Ferdinand De Saussure. (Key, Laura, and Noble 49) Accordingly, the dumb show is the signifier and the didactic message that follows it is the signified. This dumb show is worth quoting; it is wholly impregnated with lucid didacticism:

> First the Musieke of Violenze began to play, during which came in upon the stage sixewilde men, clothed in leaves. Of whomthe first bare in his necke a fagot of smallstickes, which they all both severally and together assayed with all their strengthesto breake , but it could not be broken bythem. At the length one of them pluckedout one of the stickes and brake it: And therest plucking out all the other stickes one after another, did easilybreake them, the same being severed: which being conjoined, they had before attempted in vaine. After they had this done, they departed the stage and the Musicke ceased.(Nortonand Sackville 9)

This dumb show emerges as a signifier whose signified is elaborated upon as follows,

> Hereby was signified, that a state knit in unitie doth continue strong against all force. But being divided, is easely destroyed. As befell upon Duke Gorboduc dividing his land to his two sonnes which he before held in Monarchie. And upon the discention of the brethren to whom it was divided. (Norton and Sackville 9)

This dumb show (of the brief pantomime) is highly semiotic as the "six wild men, clothed in leaves" semiotise "early savage Britons who populated Britain during Gorboduc's reign. The "faggot [i.e. the bundle] of small sticks" is also another semiotic sign that semiotically refers to the various pasts that makes up Britain. (Kockelman 267) Thus, these men's failure to break the bundle of sticks as a whole semiotises the strength of Britain as a united realm. But their ability to break one stick at a time is revelatory of the play's ultimate message: dissension and disunity are the seeds for the dismemberment of a strong country, a point emphasized by the dumb show forthrightly:

As befell upon Duke Gorboduc dividing his land to histwo sonnes which hebefore held in Monarchie. And upon the discention of the brethren to whom it was divided. (Norton and Sackville 9)

*Gorboduc's*metadramatic nature is further enhanced by the play's title character's wise and long trusted councilors' counsels which reinforce the notion that they are meticulously, and genuinely playing their stage role as advisors who air their rhetorical choric outburst which emerge as the acme of their cumulative experience and knowledge.Arostus asserts that his counsel stems from his role as a councilor whose allegiance to the realm and its people forms his public and national identity:

But if we like your purpose and device,
Our liking must be deemed to proceed
Of rightful reason, and of heedful care,
Not for ourselves, but for our common state, (14)

Philander emerges as a more forthright councilor who vehemently warns the king against dismembering the kingdom:

In part I think as hath been said before,
In part again my mind is otherwise.
As for dividing of this realm in twain,
And lotting out the same in egal [equal] parts,
To either of my lords your grace's sons,
That think I best for this your realm's behoof,
For profit and advancement of your sons,
And for your comfort and your honour eke (16).

Then he voices his objection more directly when he has recourse to another metadramatic tool, namely, that of literary reference as M. Riffaterre indicates. Philander adds exclaiming:

But so to place them while your life do last,
To yield to them your royal governance,
To be above them only in the name
Of father, not in kingly state also,
I think not good for you, for them, nor us.
This kingdom since the bloody civil field,
Where Morgan slain did yield his conquered part
Unto his cousin's sword in Camberland, (16)

Literary Reference

Literary reference is one of the metadramatic tools that endows the playwright with a good chance of alluding to earlier works but in new versions of understanding and recognition. However, this tool is called "intertextuality" which explicitly refers to the reality that no text forms an original reality. According to MichaleWorton and Judith Still, the text that is written for a certain goal cannot stand as a "self-sufficient whole" (Worton and Still 1). This is due to the fact that the writer him/herself is no more than a reader of an earlier origin of the assumed text. Moreover, the process of reading is a mechanical one and by so far an action of being affected by what one is reading. Therefore, no one to claim originality through the process of producing the text is a reality that cannot be ignored.

Since any literary writing is not a matter of originality, many ways could be followed to trace to a play's reference to other or earlier works. This must be done through the audience's recognition of the "allusion". It is the duty of the playwright to refer intentionally and obviously to earlier works. Michael Riffaterreargues that "the difference of intertextuality from a pure reference explaining that in order to calla text an intertext, the audience or the reader should be aware of the intertext that isbeing commented on" (Riffaterre 75).

Here there is a reference to a story chronicled by Geoffrey of Monmouth of two cousins, Morgan and Cunedag, who rebelled against their common aunt, Cordela, who was sole sovereign of ancient Britain. After capturing and deposing the reigning queen, Morgan and Cunedag divided rule of Britain, Morgan ruling north of the Humber River, his cousin ruling to its south. Encouraged to try to take all of Britain for himself, Morgan invaded the south, but his army was destroyed by Cunedag's. Cunedag pursued the fleeing Morgan until finally catching up with him in Wales, where he slew him. Cunedag ruled the whole island for 33 years. Gorboduc was among his descendants (qtd in Evans 34-35).

Obviously, Philander's studied recourse to the metadramatic tool of the literary reference through the invocation of the story of the atrocities of the civil war that cousins waged is so telling that it

crystallizes councilor's didactic role as an advisor who cautiously warns Gorboduc against taking such a decision.

Motivated by his strong and ardent sense of loyalty to Britain, its king and its subjects, Eubulus staunchly affirms:

Pardon I crave, and that my words be deemed
To flow from hearty zeal unto your grace,
And to the safety of your common weal.
To part your realm unto my lords your sons,
I think not good for you, ne yet for them,
But worst of all, for this our native land: (19)

Then he emerges as a moralizer, a role that tallies well with his role as a councilor:

For with one land, one single rule is best:
Divided reigns do make divided hearts;
But peace preserves the country and the prince.
Such is in man the greedy mind to reign,
So great is his desire to climb aloft,
In worldly stage the stateliest parts to bear, (19)

The role of a counselor best suits Eubulus, as his very name etymologically allegorizes his metadramatic role; for the prefix 'eu' means good and 'boule' means "will" or "council" (*Encyclopaedia Britannica*). Hence it is in terms of his metadramatic role that we can note that he vigorously argues against splitting the kingdom by having recourse to the metadramatic tool of literary reference. He cites Brute's legendary mistake of dividing Britain. As a councilor, Eubulus appropriately deploys the verb "remember" which succinctly brings in the notion of chronicled history which is cited as a mirror so that Gorboduc(and spectators/ readers) see the repercussions that ensued such a determined mistake. Addressing his sovereign, Eubulus exclaims:

Your grace rememb'reth how in passed years,
The mighty Brute, first prince of all this land,
Possessed the same and ruled it well in one:
He, thinking that the compass did suffice
For his three sons three kingdoms eke to make,
Cut it in three, as you would now in twain:
But how much British blood hath since been spilt

To join again the sondered unity?(19)

Then he assumes a role akin to that of a chorus by making much of the catastrophe that befell the realm:

What princes slain before their timely hour?
What waste of towns and people in the land?
What treasons heaped on murders and on spoils?
Whose just revenge even yet is scarcely ceased,
Ruthful remembrance is yet raw in mind. (19-20)

It is to be emphasized here that eloquently he reuses the term "remembrance" preceded by "ruthful" (glossed as "pitiful" or "grief-causing") that evokes the idea of history as a mirror that didactically cautions the monarchs (and the spectators/ readers therein) against repeating a similar mistake.

Boiled with his intense concern for the realm and his countryfolks, Eubulus first prays for divine providence and then begs the king not to repeat such an incredibly fatal mistake:

The gods forbid the like to chance again:
And you, O king, give not the cause thereof.(20)

On the whole, Eubulus emerges as an exemplary role model by reason of his heated protestations against the king's rash determination to divide the realm. His protestations, which spring from his ingrained sense of the allegiance to Britain and its people, prompt him to capitalize upon the system of primogeniture which entails a lineal line of decent:

My Lord Ferrex your elder son, perhaps
Whom kind and custom gives a rightful hope
To be your heir and to succeed your reign,
Shall think that he doth suffer greater wrong
Than he perchance will bear, if power serve. (20)

Evidently, this shows that Eubulus asserts his deep faith in his role as an honest counselor for whom moral instruction is his ulterior motive.

Eubulus asserts himself as a heroic patriot who exerts his rhetorical powers to dissuade the king from fragmenting the kingdom by giving Porrex, the younger son, his portion:

Porrex the younger, so upraised in state,
Perhaps in courage will be raised also,

If flattery then, which fails not to assail
The tender minds of yet unskilful youth,
In one shall kindle and increase disdain,
And envy in the other's heart enflame:
This fire shall waste their love, their lives, their land,
And ruthful ruin shall destroy them both. (20)

The term "flattery" is later personified as a parasite whose role is the reverse of an honest councilor who primarily cares for the welfare of the monarchy and its inhabitants.

Conclusion

With this in mind, we would note that the above analyzed dramatic ingredients, which constitute the play's structural metadrama, work hand in hand in an effort to reinvigorate the play's didactic design. Evidently, this shows an exemplary bond between the play's structure (namely, its metadramatic components) and its texture (its moralistic observations) which affirms the Renaissance outlook upon the theatre as a mirror that does reflect lessons intended to be learned, and a public platform that deploys historical anecdotes so as to enunciate the play's ulterior moral/ political motives and visions.

Works cited

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill, 1964.

Britannica, Encyclopaedia. *Britannica concise encyclopedia*. Encyclopaedia Britannica, Inc., 2008.

Cuddon, John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Evans, Sebastian, trans. Geoffrey of Monmouth. *Histories of the Kings of Britain.* London: J.M. Dent & Sons, 1920.

Fischer, Gerard and Bernhard Greiner. *The Play Within the Play*: *The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection.* New York: Rodopi, 2007.

Hornby, Richard. *Drama*, *Metadrama, and Perception*. Toronto: Bucknell University Press, 1986.

Key, Laura, and Brittany Pheiffer Noble. *An Analysis of Ferdinand de Saussure's Course in General Linguistics*. Macat Library, 2017.

Kockelman, Paul. "The semiotic stance." *Semiotica* 2005.157 (2005): 233-304.

Norton, Thomas and Thomas Sackville. *Gorboduc*. Henniger: Heilbronn,1883.

Riffaterre, Michael. "Compulsory Reader Response: The Textual Drive". Ed. Worton, Martin and Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester U.P, 1990.

Riffaterre, Michael. "Interview: Michael Riffaterre." *Diacritics* 11.4 (1981): 12-16.

Rosenmeyer, Thomas G. "'Metatheater: An Essay on Overload." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*10.2 (2002): 87-119.

Tan, David and Samuel Lim. “All the World’s a Stage, But What Is a Dramatic Work?” *Singapore Journal of Legal Studies* (2020): 702 -725.